

GIOVANNI CHIARAMONTE

INTERNO PERDUTO

L'IMMANENZA DEL TERREMOTO



GIOVANNI CHIARAMONTE

INTERNO PERDUTO

L'IMMANENZA DEL TERREMOTO

GIOVANNI CHIARAMONTE

INTERNO PERDUTO
L'IMMANENZA DEL TERREMOTO



INTERNO PERDUTO

L'IMMANENZA DEL TERREMOTO

QUESTO LIBRO NASCE GRAZIE AL CONTRIBUTO SPONTANEO DI:

Nina Bassoli, Annegret Burg, Giovanni Chiaramonte, Pierluigi Nicolin, Arturo Carlo Quintavalle

Franco Cosimo Panini S.p.A.

Ultreya srl

Grafiche Antiga

Studio GM Mario Govino

PDE promozione e distribuzione

Librerie

Per ogni copia venduta l'Editore verserà euro 20,00 per il recupero e il restauro di un'opera d'arte all'interno del Duomo di Mirandola

Coordinamento editoriale: Antonella Vincenzi

Progetto grafico: Alessandro Micheli

per le fotografie © 2012 Giovanni Chiaramonte

per i testi © gli autori

foto di Giuseppe Pagano © Archivio Fotografico Giuseppe Pagano, Napoli

© 2012 Franco Cosimo Panini Editore S.p.A.

ISBN: 978-88-570-0548-5

© 2012 Franco Cosimo Panini Editore

via Giardini, 474/D - Direzionale 70

41124 Modena

Mostra prodotta da ULTREYA srl, Milano per:

Festival della Filosofia

Accademia Nazionale S.L.A., Modena

Galerie Fachhochschule, Potsdam

Facoltà di Architettura "Aldo Rossi" - Dipartimento di Architettura Università di Bologna

Ex-chiesa Spirito Santo, Cesena

RINGRAZIAMENTI

Giovanni Chiaramonte desidera ringraziare le persone che con gratuita generosità hanno permesso di effettuare le riprese e di realizzare la mostra e il volume: Matteo Agnoletto, Nina Bassoli, Gloria Bianchino, Michelina Borsari, Gianni Braghieri, Ivan Brambilla, Annegret Burg, Rolando Bussi, Maria Luisa Cappelli, Marcello De Masi, Cesare De Seta, Karin Flegel, Fabio Licitra, Laura Geronazzo, Mario Govino, Gino Malacarne, Pierluigi Nicolin, Teresa Panini, Arturo Carlo Quintavalle, Michael Rosin, Annalisa Trentin, Aldo Venturelli, Mariadonata Villa, Frank Woessner, l'Italienisches Kulturinstitut di Berlino, gli studenti del Laboratorio "Ricerca Emilia" del Dipartimento di Architettura di Cesena e quanti con la loro presenza e la loro parola hanno sostenuto quest'opera.

INTERNO PERDUTO

interventi di

Arturo Carlo Quintavalle

Annegret Burg

Pierluigi Nicolin

Nina Bassoli

ROVINE DELLA MEMORIA: GIOVANNI CHIARAMONTE E LA SUBLIME PROSPETTIVA

di Arturo Carlo Quintavalle

LE ORIGINI DELLA RICERCA

Molte volte, dal 1973, dunque negli ultimi quaranta anni, ho incontrato Giovanni Chiaramonte. L’ho conosciuto quando era giovanissimo, le sue immagini mi sono subito piaciute e qualche anno dopo ho avuto modo di inserirle in percorsi più ampi, prima nelle pagine della *Enciclopedia Pratica per Fotografare*, che era una lettura antropologica della esperienza fotografica in Italia nel corso di due generazioni¹, e ancora nella esposizione al Padiglione Italia della Biennale di Venezia² e poi ancora in varie rassegne organizzate dallo CSAC della Università di Parma³. Naturalmente ho scritto su Chiaramonte in occasioni diverse, sia in riflessioni storiche di insieme che in saggi su ricerche specifiche, a cominciare dal testo per *Giardini e Paesaggi*⁴. Dunque conosco la ricerca di Chiaramonte, una gran parte della quale è conservata nelle collezioni del CSAC, generosamente e intelligentemente aggiornata dallo stesso fotografo. Così, quando ho visto, prima a Milano e adesso a Parma, le prove delle immagini di questo volume mi sono subito domandato come mai Giovanni si fosse rivolto a una indagine sul campo, legata a un evento preciso e specifico; insomma mi sono chiesto come mai Chiaramonte avesse scel-

to di indagare su un evento di cronaca, lui che dalla cronaca per decenni è sempre e programmaticamente rimasto distante o che ha trasformato la cronaca in una esperienza molto diversa, come nel caso dell’importante ricerca *L’altro nei volti nei luoghi* pubblicata nel 2010 e rivolta a documentare la condizione degli immigrati da Palermo a Milano⁵. Senza un dialogo con Chiaramonte molte delle idee, molte delle tesi di queste pagine potrebbero sembrare senza riscontro. Le parole che metto tra virgolette Giovanni Chiaramonte le ha dette accettando di fare con me una lunga conversazione di cui trascriverò solo alcuni passi ma che un giorno andrà per intero pubblicata. Gli chiedo dunque come è nato questo tema così poco usuale: riprendere le rovine di un terremoto, anche se in passato il fotografo si è confrontato, a Gibellina, ad Ancona, con altri terremoti, ma piuttosto con le loro antiche tracce, non con la dimensione dell’evento appena accaduto “La decisione – dice Chiaramonte – l’ho presa la mattina della seconda scossa: ero a Cesena per il mio laboratorio di fotografia, dunque erano alcuni giorni che stavo in Romagna e avevo ripercorso con gli studenti alcune vicende della mia fotografia e in particolare il rapporto con Luigi Ghirri. Quella mattina, vedendo le immagini e ascoltando i resoconti della cronaca televisiva, ho avuto come la percezione che Luigi fosse morto una seconda volta con la perdita di quegli esterni che erano stati un percorso della sua e della mia giovinezza. Come amico e compagno di Ghirri nella vicenda della fotografia, quelle terre, quegli spazi li avevo percorsi più volte”. Dunque e fin dagli inizi, come testimonia il riferimento alle lezioni fatte a Cesena, a quel seminario che posso immaginare fosse sulle vicende di *Viaggio in Italia*⁶ e dunque su una storia che io stesso ho visto nascere, Chiaramonte legge questa esperienza, anzi la decisione di fare questa nuova esperienza, muovendo da un dialogo ideale con Luigi Ghirri, con la sua fotografia, con la storia della loro lunga amicizia, muovevo dalla riflessione che quel paesaggio della bassa, quel paesaggio lungo il Po, quel paesaggio che l’amico modenese ha ripreso tante volte con geniale capacità di racconto, quel paesaggio è stato violato, è stato colpito, forse per sempre distrutto. E poi proprio dalle parole di Chiaramonte esce altro, esce la vicenda di un dialogo che ha durato nel tempo, fino alla ristampa degli scritti di Ghirri e di una serie di immagini del modenese che il fotografo ha curato⁷ ma che

va ben oltre questa esperienza critica, perché il rapporto fra Ghirri e Chiaramonte dura nel tempo, in qualche modo, lo vedremo, dura fino ad oggi. Vediamo ancora quello che Chiaramonte dice sulla collaborazione col fotografo modenese. “Mi rivenne in mente l’avventura con Luigi, il problema che avevamo nei primi anni, dal 1973 al 1978, era come mettere in scena il mondo esterno, cosa che poi siamo riusciti a fare, io col mio lavoro degli anni ’80 e Ghirri con l’avventura sulla via Emilia. Era come se le parti si fossero invertite, il nostro percorso era come riuscito a comprendere l’originale perduto, era come aver ritrovato nel mondo esterno un significato interiore. Invece nel momento in cui, nella prima fase del viaggio nelle zone terremotate, mi sono scontrato con l’impossibilità di entrare nelle chiese e nelle case, e mentre constatavo la devastazione di un paesaggio massacrato dalla costruzione di centinaia di capannoni industriali e dall’insediamento di nuovi complessi abitativi, mentre vedevo tutto questo mi rendevo conto della distanza da quei viaggi lontani, di decenni prima, con Luigi, quando percorrevamo la campagna insieme”.

A queste osservazioni Chiaramonte ne aggiunge un’altra che fa capire il senso che egli attribuisce all’esperienza che intende compiere, che sta compiendo, e quindi fa comprendere il significato di un viaggio che diventa metafora, o, se si preferisce, simbolo di un viaggio diverso, molto più lungo e complesso. “Da quel momento – aggiunge – ho avuto la percezione che, nel crollo delle antiche cascine e delle chiese, ci fosse come un segno drammatico della perdita dell’interiorità che sta sperimentando l’Occidente e l’Italia”. Ma restiamo agli aspetti concreti: chi favorisce l’impresa di Chiaramonte e chi collabora con lui. All’inizio sta il dialogo prima con Gianni Braghieri e Annalisa Trentin della Facoltà di Architettura, essi gli affiancano l’architetto Matteo Agnoletto che è di Ravarino, nelle zone terremotate, e che conosce bene il territorio; quindi, il sabato dopo la seconda scossa, Chiaramonte si reca, con l’assistente Marcello Masi, sul campo.

“Quella prima giornata di lavoro mi sono dovuto confrontare con un modo di riprendere inedito, era la prima volta che affrontavo, in tempo reale, il problema di rappresentare per immagini un evento di cronaca; per questo mi sono portato

l’Hasselblad col cavalletto, una macchina più agile di quella con la quale ho fatto la seconda campagna di riprese, un’Hasselblad classica, con l’obiettivo non decentrabile, dunque molto più rapida di quella col banco ottico che poi ho anche usato: la macchina mi ha permesso di muovermi fin dal primo momento abbassandomi per terra, di inginocchiarmi, di inclinare l’obiettivo, di mettere in cavalletto fino all’altezza minima dal suolo o invece alzarlo al massimo montando su delle pietre per inquadrare dall’alto. L’immagine che quindi ho scattato era assolutamente centrica e quindi molto diversa dalla doppia prospettiva che uso col formato 6x12, il doppio quadrato che ho impiegato per tutti i miei ultimi lavori”. Dunque dopo questa prima fase di riprese ecco che Chiaramonte fa un secondo percorso, si serve della macchina che ha usato per tante ricerche sul paesaggio, la 6x12. “Ho fatto poi almeno duecento inquadrature, dal secondo giorno ho portato con me anche la macchina 6x12, ma l’ho usata come un’Hasselblad con maggior campo visivo privilegiando sempre un punto centrale di riferimento. Fortunatamente, durante la seconda tornata di lavoro, nel mese di agosto, sono riuscito ad accedere agli interni delle chiese, non delle case perché c’erano problemi sia con la Protezione Civile che coi Vigili del Fuoco. Nelle chiese sono entrato grazie all’aiuto dei parroci”.

Il lavoro ottiene subito grande eco perché alla Facoltà di Architettura di Cesena era presente l’architetta Annegret Burg con la quale Chiaramonte aveva collaborato fin dal 1984 lavorando per l’I.B.A. (Internationale Bauausstellung) di Berlino scattando foto su Berlino stessa e la sua ricostruzione, da Potsdamerplatz ad Anhalter Bahnhof, foto che hanno avuto una grande circolazione in Europa⁸. Dunque in queste pagine vediamo sia immagini rettangolari che immagini quadrate, ma esse vogliono tutte mostrare un centro, una dimensione geometrica precisa, equilibrata al proprio interno, come assoluta, e quindi vogliono essere insieme due case, una visione simbolica e un documento realistico. A dire il vero, anche qui Chiaramonte non vuole fare una foto di cronaca, vuole trasformare l’immagine della cronaca in un documento che abbia un senso ulteriore. Proviamo quindi a seguire l’ordine dato alle immagini facendo, su di esse, alcune osservazioni proprio per dimostrare questo assunto.

La prima foto, 6x12, “Palazzo Gelati, Stuffione, Ravarino (Modena)” (1) è quella di una parete con un ritmo strano, quasi da sezione aurea: una finestra staccata da altre due e, fra di esse, il muro con una specie di croce di Sant’Andrea: il segno che la casa non è recuperabile, che dovrà essere abbattuta, e che qui, all’inizio, ha il valore simbolico della croce. “In questi ampi spazi colorati – dice ancora Chiaramonte – ho sentito di mettere in scena la perdita del centro, nella rovina visibile dell’edificio crollato ho colto il segno del venire meno della fede eucaristica, ovvero l’unità tra l’infinito del Dio vivente e la materia del mondo nella forma del pane e del vino”. Per capire quanto questa affermazione, che potrebbe essere posta come un a-priori, innervi invece il lavoro di Chiaramonte, voglio fare riferimento a un passo che lui stesso cita da una poesia di Brodskij, *In Italia* che dice: “quando arriva/ al punto in cui non può essere amato, l’uomo,/ disdegnando di risalire a nuoto/ la corrente violenta, si nasconde in prospettiva”⁹. Ma perché prospettiva? Che senso ha per Chiaramonte la prospettiva che egli usa come mezzo per indagare l’ordine perduto di questo paesaggio?

In queste immagini si deve cogliere sempre un doppio livello di racconto: sotto ogni apparente descrizione, sotto ogni aspetto semplicemente documentario si deve scoprire un livello diverso, più alto. Come in “Casale di campagna, Cividale, Mirandola (Modena)”, (2) dove il confronto è fra montagna delle rovine che propone in primo piano il disordine delle travi e dei mattoni, dunque le tracce evidenti del disastro, e l’astratta campagna sul fondo, dove un pioppo grasso come un campanile segna come il punto di fuga di questo contrastato racconto. Il meccanismo, di tagliare una sezione delle foto quadrate si ripete ad esempio nella terza immagine, “Casale di campagna, Cividale, Mirandola (Modena) affastellata di rovine e lo si ritrova anche nella quarta, ancora “Casale di campagna, Cividale, Mirandola (Modena)” dove la montagna dei rottami occupa metà della scena e il centro è un albero tranciato, mentre a destra un vecchio palo della luce, col filo caduto in diagonale, sembra davvero voler far concentrare lo sguardo su un piccola casa bianca a filo di orizzonte.

Chiaramonte è da sempre una maestro nel cogliere lo spazio dell’infinito nel reale, e poco importa se questo infinito sia per lui segno del divino e, per un laico, sem-

plicemente la metafora prospettica che indica comunque sempre un assoluto. Poco importa perché proprio qui, in questo “nascosto in prospettiva” sta la grande invenzione del fotografo, una dimensione spaziale che organizza il disordine del mondo. Come a dire che il cubo, che, non dimentichiamolo, fra i solidi platonici, quelli disegnati da Leonardo per il *De Divina Proportione*¹⁰ di Luca Pacioli simboleggia la terra, il mondo, come la sfera il cielo, quel cubo ritorna molte volte, nella scansione della parte quadrata a sinistra e nella parte rimanente, come una sezione aurea, come in “Casale di campagna, Cividale, Mirandola (Modena)” (5) dove l’albero al centro segna il limite del quadrato che isola a destra lo spazio aperto sull’orizzonte al fondo.

Chiaramonte dialoga con la prospettiva e lo si vede bene dalle sue scelte; così, ancora come in “Casale di campagna, Cavezzo, (Modena)” (6) dove coglie le geometrie delle quattro paraste che scandiscono la parete del casale, nuovo tempio diruto di una perduta civiltà agricola. C’è sempre un punto di riferimento verticale, una articolazione fortemente simbolica, albero o rovina o palo che sia, a far da asse, da polo, da punto di riferimento nella ricerca di Chiaramonte: così ancora in “Casale di campagna, Cavezzo, (Modena)” (7), così in “Casale di campagna, Cividale, Mirandola (Modena)” (8) dove lo spazio è diviso dalle rovine a sinistra e apre verso l’asse del pioppo verde e l’orizzonte. Chiaramonte si è più volte confrontato con realtà storiche precise, con singoli monumenti, e ha saputo documentare la ricostruzione, le nuove strutture delle città della Germania Orientale; così adesso, davanti a edifici densi di storia, eccolo scattare foto che sono da intendere come una specie di saggio critico. Penso a “I torrioni di San Prospero (Modena)” (9) dove il quadrato che organizza lo spazio è la campagna con gli alberi; penso alle due immagini di “Palazzo Rangoni, Ravarino (Modena)” la prima (10) dove di nuovo, nel grande spazio ripreso con la 6x12, vediamo la campagna, l’asse tumido del pioppo che segna il limite fra quadrato e spazio rimanente, mentre nell’altra foto (11) ecco emergere di scorcio il crollo a contrappunto di una grande verzura, il fogliamo del pioppo che prima si è visto in lontananza. E proprio dalla ricostruzione di Dresda, o da quelle di Berlino, sembra uscire un modello di recupero del passato. Non so se delle foto di Chiaramonte verrà inteso il senso politico, dunque cultura-

le, ma è certo che queste immagini impongono la ricostruzione del tessuto antico, degli edifici che sono il perno, il punto di riferimento di una storia secolare, quella del popolamento quattrocentesco delle campagne nella pianura padana, quello della messa a cultura e quindi della parcellizzazione dei campi nel XIX secolo che in parte, con gli edifici, si era conservata fino a ieri.

Fra i molti modi di comporre di Chiaramonte dobbiamo soffermarci adesso sulla sua scoperta dei dettagli fermo restando l’impianto, la articolazione sulla base del quadrato, o della sezione aurea, che ho cercato di cogliere nelle prime foto e che torna del resto nella gran parte delle immagini. Ma, faccio notare, questo modo di comporre nasce dall’ordine mentale del fotografo, non da un calcolo, non da misure preventive: è il modo che Chiaramonte propone di leggere il mondo, di comprenderne l’ordine interno, assoluto. Chiaramonte sceglie spesso di individuare dei simboli, a volte una banderuola o un ferro sospeso in un vecchio muro come in “Casale di campagna, Cavezzo (Modena)” (12), altre volte delle bianche semicolonne e delle arcate come nel muro superstite di un “Casale di campagna, San Felice sul Panaro (Modena)” (13); solo qui, a ben vedere, verso destra, cogli qualcosa che Chiaramonte ha detto nella nostra conversazione ma che nelle foto non appare se non di straforo, la presenza, che nella realtà è ingombrante, di nuovi edificati che con l’antico, che col passato storico dei casali nulla hanno a che fare. È come se ancora una volta Chiaramonte volesse cantare un epicedio di un paesaggio amato, violentato, e adesso distrutto nelle sue emergenze più significative. “Teatro del popolo, Concordia (Modena)” (14) ci fa capire come il fotografo componga, come organizzi una veduta prospettica da messa in scena per il teatro inagibile perso nella campagna e con a fianco, ancora, inserimenti nuovi e contrastanti di edifici dell’oggi. Torno ai particolari dal forte peso simbolico: l’albero in primissimo piano e dietro l’auto schiacciata di “Casale di campagna, Cavezzo (Modena)” (15); il camioncino sepolto dalle rovine di “Canonica della Parrocchia di San Felice sul Panaro (Modena)” (16); il lungo muro di casa che fa indice verso la facciata semidistrutta del “Duomo di San Felice sul Panaro (Modena)” (17). A volte poi la foto sembra documentare un tranquillo paesaggio e un monumento intatto, ma c’è l’inganno, come nel caso de “La Rotonda, Oratorio

della Natività di Maria, Crevalcore (Bologna)” (18) dove una terribile crepa taglia dall’alto al basso l’edificio.

Chiaramonte vuole farci quasi toccare la rovina, i frammenti, i resti, la dissoluzione di un mondo ordinato e un tempo denso di ombre, ma adesso volte, soffitti, colonne, finestre, pareti sono crollate e una luce violenta e ossessiva scardina ogni rapporto che il fotografo cerca di ritessere magari puntando sulla trave otticamente schiacciata contro il campanile di “Oratorio di campagna, Medolla (Modena)” (19) mentre, in “Chiesa parrocchiale di San Giovanni Battista, Disvetto, Cavezzo (Modena)” (20) colpisce il primo piano dei cornicioni di un fregio per sempre perduto. Della stessa chiesa (21) vediamo come una sezione della navata, i resti diruti del campanile e ancora altre fabbriche, e in primo piano una balaustra e metalli contorti di cui non sai più la funzione, il tutto mentre sopra una fronda scandisce un’ombra sui resti della canonica. Credo che il fotografo abbia scoperto qui il peso e la storia, la lunga durata dei volumi che, in tante ricerche precedenti, aveva voluto quasi dissolvere nella luce, come in tante sue splendide immagini degli Stati Uniti, e non solo. Così ecco i pilastri cilindrici della cancellata della “Chiesa dei Santi Apostoli Giacomo e Filippo, San Giacomo Roncole, Mirandola (Modena)” (22) davanti a una fronte che ha perso tutta la parte superiore. Ancora ecco le colonne della sventrata “Chiesa di Sant’Egidio Abate, Cavezzo (Modena)” (23) nella quale cogli il contrasto della penombra della zona anteriore con la luce abbacinata della zona senza coperture sventrata della navata verso l’abside; e qui, solo alla fine, cogli il Cristo sospeso in alto che delimita il lato del quadrato di destra dei due che compongono l’immagine. No, davvero queste foto non possono essere casuali e quello che Chiaramonte ha deciso di porvi dentro, il significato che ci propone con esse, deve essere colto. Chiaramonte ha scelto di scattare immagini volgendo la macchina verso il suolo, anche la 6x12, ecco quindi le rovine della “Chiesa di Sant’Egidio Abate (Modena)” (24) dove i poveri resti di volute di stucco, una trave antica segnata di fori dei chiodi, mattoni spezzati formano come un nuovo *Elevage de poussière* di duchampiana memoria, come del resto afferma proprio il fotografo. “E quindi in queste immagini, cosa che prima non era mai successa, ho inclinato l’obiettivo verso la

superficie del terreno mettendolo anche in perpendicolare e ritrovando, proprio in una immagine, il sentimento dell’opera di Duchamp, come *Il grande vetro*; la ricerca di Marcel Duchamp è la spina della mia visione perché sento l’impossibilità della figurazione nella coscienza dell’uomo moderno”. Anche la composizione a trittico viene a volte usata da Chiaramonte, come nel caso della “Chiesa di Santa Maria ad Nives, Motta, Cavezzo (Modena)” (25) che, con le sue piante modellate dalla potatura a cono, sembra far da pendant alla foto seguente (26) dove torna la stessa forma nell’altare coperto di plastica che gli organi di tutela, o il parroco, hanno protetto dalle intemperie.

Dice ancora Chiaramonte: “In questi ampi spazi crollati ho sentito di mettere in scena la perdita del centro, nella rovina visibile dell’edificio crollato ho colto il segno del venir meno della fede eucaristica, ovvero l’unità tra l’infinito del Dio vivente e la materia del mondo nella forma del pane e del vino”. E così ecco “Chiesa di Santa Maria ad Nives, Motta, Cavezzo (Modena)” (27) col massacro dei muri, dei legni, con la montagna di mattoni e di arredi; ed ecco “Chiesa di San Francesco, Mirandola (Modena)” (28) certo una perdita fra le più significative delle memorie del nostro passato, con le travi che segnano impossibili diagonali sulle montagne di macerie; ed ecco le foto del “Santuario della Beata Vergine delle Grazie, Stuffione, Ravarino (Modena)”(29 e 30) dove il dialogo con Marcel Duchamp sembra ben evidente; qui si deve cogliere la luce che colpisce a sinistra il Cristo sulla parete, una luce che in Chiaramonte è sempre simbolica. L’altra immagine dello stesso edificio ci fa capire cosa sia il nuovo sguardo volto verso il basso di Chiaramonte: calcinacci, frammenti, polvere appunto, qualche foglia rinsecchita da un vaso perduto. E ancora ecco un primo piano di rovine, quelle del “Duomo di Mirandola (Modena)” (31) dove trovi accartocciato un orologio dalle grandi cifre in capitali romane, davanti una rovina di mattoni e al fondo i resti della facciata. Entrando nella stessa chiesa ecco ancora rovine (32 e 33); nella prima immagine ecco la colonna enorme in primissimo piano coi mattoni poveramente dipinti e in fondo, pericolosamente sospese, le travi sotto le quali Chiaramonte è dovuto finire per fare altre foto; nell’altra foto ecco lo spazio della navata ripresa trasversalmente con in primo piano, in ombra, le rovine e in secondo piano la luce che sfonda

dall’alto, perduto il tetto, corrodendo, sfaldando quasi la parete di fronte. Sempre del Duomo di Mirandola sono da ricordare altre quattro foto, una che mostra il disastro degli arredi e la polvere spessa dei calcinacci (34) della zona presbiteriale che Chiaramonte riprende come fosse uno spazio limitato, di casa, e che forse, per lui e per tanti, è davvero uno spazio di casa perduto. Viene poi (35) l’altare sepolto di macerie dove ancora una volta il fotografo gioca sull’ombra del primo piano e sulla troppa luce che cade dall’alto senza più il tetto tagliando la parete dietro l’altare dietro il quale intravedi quanto resta della zona del coro. Chiaramonte qui ha rischiato molto per fare i suoi scatti: lo si comprende da una foto con le travi spezzate in primissimo piano e al fondo l’altare (36) o dalla veduta dall’altare verso la navata (37) dove ancora una volta il cielo troppo azzurro trasforma in piatta parete il volume dell’edificio antico scoperchiato. Qui ancora si deve notare l’architettura della immagine: un quadrato è composto a sinistra dalla parete di scorcio e in penombra, l’altro quadrato, che è sola luce, comprende in primissimo piano l’altare in rovina.

Ci avviamo alla fine di questo racconto forse troppo banale ma che cerca di ripercorrere le scelte di immagine del fotografo e il loro significato. Così ecco la luce, una luce simbolica, voluta da Chiaramonte, che illustra la facciata della “Chiesa parrocchiale, San Possidonio (Modena)” (38) ma anche lo spazio tripartito e in apparenza normale della “Chiesa di San Nicola di Bari, Camposanto (Modena)” (39) dove solo osservando scopri che in alto l’organo è crollato e le rovine stanno al centro della foto, in basso. Dentro la stessa chiesa (40), ecco un altro, duchampiano, *Elevage de poussière*: frammenti di mattone, calcinacci, vasi di plastica, fiori secchi sparsi, qualche resto di panche e arredi e, al centro, una croce, con l’INRI ben leggibile: poveri resti, che Chiaramonte, come Man Ray con Duchamp, viene analizzando. Ma in Chiaramonte c’è ben altro che la volontà di tradurre in arte una ripresa-documento, semmai egli vuole proporre la foto come funzione della nostra storia, con tutto il carico simbolico che ci propone il crollo delle strutture di questa e di ogni chiesa. Nello stesso edificio religioso (41) ecco uno spazio strano: da un altare spogliato, contro il fondo e la volta di una cappella, una montagna, forse un Golgota, ha dietro una grande città dipinta, una Gerusalemme trascritta

nei poveri colori di un pittore sotto un cielo ridipinto di arancio e nuvole bianche. Solo questo resta di un luogo di meditazione: rovine della memoria. Quattro immagini sono dedicate al Cimitero di Mirandola (Modena) e una a quello di Concordia sul Secchia. Dunque anche i morti, ci dice Chiaramonte, non hanno pace, anche le case dei morti sono in rovina. Del grande portico di sapore neoclassico del cimitero di Mirandola un lato intero è crollato ma, nella prima foto, vedi un monumento con una grande pecora in primo piano, quindi la colonna crollata e il suo vuoto basamento (42). Torna quindi lo sguardo volto al basso di Chiaramonte: colonne rosse, rivestite di stucco, spezzate, un capitello e un frammento bianco di capitello, e poi ferri, resti di vasi, di mattoni, di coppi (43). Una veduta allargata ci mostra le colonne a terra del lato del portico crollato, l’altro lato è ancora in piedi (44); infine ecco i poveri resti del lato distrutto, rovine e solo rovine e, dentro, i poveri resti (45): qui Chiaramonte, per rispetto, è voluto stare lontano, mostra solo lo sconvolgimento di un ordine perduto della memoria. Il “Cimitero di Concordia sul Secchia (Modena)” (46) è ancora una volta un sistema sconvolto, volumi che si contrappongono, come se Chiaramonte avesse in mente la scultura costruttivista: del resto ogni fotografo riprende, attraverso la propria cultura, l’immagine del mondo.

La penultima fotografia vuole apparire pacificata, ecco dunque un interno del “Duomo di Mirandola (Modena)” (47) dove vediamo un angolo di altare, un tabernacolo vuoto con dentro, ancora una volta, un riflesso di luce che il fotografo ha voluto cogliere e poi, alla destra, una sezione di organo e, intatte, a sinistra la Madonna che adora il Bambino e a destra un Angelo adorante, dunque una scena finalmente senza tracce del disastro? No, ecco in basso i calcinacci, tracce della rovina.

L’ultima immagine ha per titolo “Campagna prospiciente il Castello dei Ronchi, Crevalcore (Bologna)” (48). Le ombre di tre grandi alberi, o forse rovine, si proiettano nella campagna, sul filo dell’orizzonte lontano pochi alberi, quasi sempre pioppi, e nessun edificato. La natura è ancora quella antica, ma le tracce dell’uomo sono scomparse? Oppure è il ritorno alla natura e alla verità di un campagna perduta che Chiaramonte intende suggerire?

Voglio citare qui qualche altra riga che si riferisce proprio alla organizzazione del racconto, alla costruzione delle immagini, alla loro successione nello spazio del volume.

“Come sempre sono partito da uno schema critico ideale di un numero di immagini pari fra cascine e chiese e da un numero identico di immagini quadrate e panoramiche, poi però, contrariamente ai lavori precedenti, mi sono lasciato guidare da una parte dalla forza delle singole immagini, e poi dal fatto che il mondo delle cascine e il mondo delle chiese, mentre le facevo scorrere, si erano come cristallizzate: la scelta della prima immagine e dell’ultima è stata dettata proprio dal sentimento percepito nel momento in cui le scattavo. Avevo compreso che erano l’inizio e la fine del racconto. La messa in sequenza di questo lavoro è stata infinitamente più facile e rapida rispetto a quella delle opere precedenti. Forse ha pesato l’uso per un mese, a Berlino, di una nuova polaroid, la Fuji Instax, leggerissima, con la quale ho scattato un migliaio di foto nella città, acquistando di nuovo un senso di libertà, di leggerezza . Quella macchina mi ha ridato l’esperienza del fotografare come rivelazione della traccia che il mondo imprime su di noi”. Vorrei tornare, dopo questo lungo dialogo con le immagini, a riflettere sul punto di partenza del lavoro di Chiaramonte, e sul suo dialogo a distanza con l’amico scomparso, Luigi Ghirri. Gli inizi, il lavoro insieme durato nel tempo, di fatto fino alla morte del grande fotografo venti anni or sono, sono la testimonianza di un lungo dialogo, di una lunga ricerca in comune. Eppure quando osservo le immagini di Ghirri e quelle di Chiaramonte scopro, al di là delle vicinanze di tema, la campagna padana, lo spazio dei casolari, lo dimensione chiusa di un paese, la strada e la chiesa e i filari e le terre bagnate dall’acqua, ogni volta che scopro questi rapporti capisco le enormi differenze. Ghirri puntava su una visione ironica, sublimemente conflittuale del reale; una foto di Ghirri si riconosce subito perché lo spazio è quello forse di De Chirico piuttosto che di Magritte e comunque è uno spazio ironico, laico, non c’è metafisica nelle sue immagini ma la contemplazione sublime, a volte ironicamente sublime, di complesse associazioni del vero. Dunque il riprodotto e il moltiplicato assunti come vero e come singolo oggetto, le ombre che celano il vero e le rivelano, l’assurdità del sistema delle proporzioni nel mondo

della moltiplicazione delle immagini, il colore che è convenzione e che quindi va trasformato, modificato, a volte negato, altre esaltato: quello di Ghirri infatti è sempre un colore che critica il finto vero della Kodak o dell'Agfa o della Fuji o della Ferrania; Ghirri trasforma il colore inventando con esso una immagine diversa ma sempre controllata, come del resto quella di Chiaramonte, nella fase di stampa. Chiaramonte una scrittura differente. Molte sue immagini sono collegate a quelle della grande rivoluzione della veduta, del racconto del paesaggio che ha avuto in *Viaggio in Italia* una delle esperienze chiave, delle rassegne che più hanno contribuito a mutare la riflessione sul mondo. Certo Ghirri è stato un punto di riferimento e, molte volte, proprio grazie alla collaborazione fra lui e Chiaramonte, la critica ha finito per vederli come collegati e quasi identificabili sul piano formale, almeno nel primo periodo. Nulla di meno vero, gli stessi soggetti, gli stessi temi hanno nei due fotografi una dimensione narrativa diversa, come è diversa la esperienza di altri fotografi del gruppo che Ghirri, in *Viaggio in Italia*, ha coordinato. Chiaramonte non avrebbe mai pensato di riprendere *L'Italia in Miniatura* come ha fatto Luigi Ghirri a Rimini, oppure a scattare foto delle fiere di paese come il primo Olivo Barbieri, o ancora a riprendere lo spazio polveroso degli interni come Guido Guidi, o la geometria in bianco e nero dei fili, vere trame di volume dentro gli spazi urbani di e nelle campagne come Gabriele Basilico. Chiaramonte ha viaggiato il mondo e, in questi decenni, ha costruito un senso alle proprie immagini che, del resto, era ben evidente fin dalla sua ricerca iniziale in *Giardini di Sicilia*¹¹. Chiaramonte ha scoperto il senso del mondo dando un significato simbolico ad alcuni elementi compositivi che per altri sono segni della ambiguità, del molteplice senso delle forme, o ancora luoghi affascinanti di antiche memorie.

Dunque e prima di tutto la prospettiva che per Chiaramonte vuol dire ricondurre entro lo spazio ordinato di un punto di fuga, o di due punti di fuga opposti sullo stesso orizzonte, lo spazio del mondo. Lo spazio ordinato del cubo, quello delle riprese con l'Hasselblad 6x6 di questa serie e di tante altre, sono il simbolo del mondo e della sua rappresentazione, evidente anche e proprio nella storia della prospettiva e nel significato simbolico, neoplatonico, di perfezione, di assoluto, che essa assume. Il doppio formato, il 6x12, acquista invece per Chiaramonte un

senso diverso, sguardo dilatato sul mondo, sullo spazio del territorio e su quello anche degli interni, luogo dove le contraddizioni interno-esterno, presente-passato si pongono a confronto e si risolvono. E poi la luce. Molte volte, osservando le centinaia di fotografie dell'ultimo periodo di Chiaramonte, mi sono domandato la funzione di quella dominante gialla, voluta, studiata, che improntava le immagini; poi ho scorso le foto del viaggio negli Stati Uniti e molte altre ricerche e ho compreso che la luce è allusione, o metafora, di quella del Vecchio e del Nuovo Testamento e che quella luce è sottilmente cercata sia attraverso particolari tipi di esposizione che attraverso precisi tipi di stampa. Dunque quelle vedute che qui potremmo pensare casuali non lo sono affatto, sono immagini simboliche che nulla hanno a che vedere con quelle che un altro professionista scatterebbe dallo stesso punto di vista.

Chiaramonte, che è persona di grande cultura letteraria, filmica, fotografica, musicale, scopre l'architettura come luogo di rappresentazione del mondo, scopre la dimensione narrativa di luoghi dentro i quali altri non vedrebbero che lo spazio sordo di un vecchio rudere o di un nuovo, moderno edificio. Chiaramente coglie qui ben altro. Certo Chiaramonte trasferisce la propria fede nelle immagini e non si dovrebbe dimenticare che ogni immagine che il passato ci trasmette ha una propria ideologia e che noi, di solito, queste ideologie le interpretiamo, e molte volte le trasformiamo e le fraintendiamo per la scarsa conoscenza proprio di quel passato. Chiaramonte è qui, fra noi, nel presente, e non possiamo non accogliere la sua interpretazione.

Egli ritiene il suo un "realismo infinito", ma è un realismo carico di storia. Voglio leggere a questo proposito un passo che ritengo importante¹²: "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 il percorso della mia fotografia, perché l'atto in cui l'immagine viene alla luce si genera in questa esperienza e con questa modalità di visione". Dunque ecco da dove nasce, anche da *L'occhio quadrato* di Alberto Lattuada¹³ che del resto altrove Chiaramonte cita, l'organizzazione per quadrati, o cubi, con sezione aurea, con doppio cubo, della immagine di Chiaramonte che assume come punto di riferimento il razionalismo, magari anche quello dei comaschi. Un altro passo dello stesso saggio riguarda il rapporto del fotografo col passato e quindi con la storia: "Nella mia esistenza il passato non è mai stato giudicato e rifiutato come un peso ma è stato accolto con la gioia e 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"¹⁴. E ancora, sempre nel medesimo saggio: "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 l'immagine compiuta e definitiva della realtà: un'immagine visibilmente viva e profonda come l'infinito e l'eternità che si rispecchiano in essa... 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"¹⁵. Ecco, credo che non vi possa essere miglior commento alla ricerca sul territorio del terremoto, alla ricerca di un passato condiviso con un grande amico, Luigi Ghirri, e con altri amici adesso, di questa considerazione sulla funzione del passato e del presente, dove Chiaramonte riconosce, nell'immagine che scopre, il divino. A conferma cito ancora un passo, questa volta da *Dolce è la luce* sempre di Chiaramonte: "Sullo schermo di visione della mia camera ottica, nella nitida profondità di campo che dal primo piano in cui sono immerso spinge e allarga lo sguardo lungo il punto di fuga verso l'orizzonte dell'infinito, il reale mi è apparso sempre indeterminato e mai determinabile. Aver cercato di accogliere il reale nella sua totalità mi ha via via liberato da ogni possibile determinazione, mi ha generato all'arte della vita e mi ha spalancato la visione dell'esistenza che, impensata e impensabile, accade sempre nuova e attor-

no a noi"¹⁶. E ancora, poco oltre: "L'atto del mio fotografare è l'atto della messa in scena di questa rappresentazione: è realismo infinito in quanto rivela la forma e la figura di quella parte reale del mondo che è l'uomo, uomo che è formalmente e figurativamente dramma, ovvero movimento vincente chiamato alla ricerca senza fine del proprio senso"¹⁷.

Nel volume *Abitare il mondo*, *Europe* Chiaramonte pubblica alcune poesie dell'amico Umberto Fiori scritte per l'occasione; di queste cito poche righe che possono avere un rapporto proprio con le immagini di chiese distrutte, di spazi sconvolti, di abitazioni diroccate che sono il tema di queste immagini. "Tutto il chiaro si regge/ su una colonna./Un lungo forcone d'ombra/punta dritto/ nel buio che la fonda./ Ondeggia al sole/ la chioma dell'eucalipto". "A queste pietre/che Anfione ha radunato/con il suo canto/ l'uomo si appoggia, le sente/ più da vicino./ Tebe. Gaza. Berlino. Gerusalemme./Ogni muro, da noi,/è il muro del pianto".

"Templi, secoli, regni./ Rinvii, segni di segni,/ ombre di ombre, riflessi./ Noi siamo qui col tempo libero,/ col vetro, col cemento,/ col verbo essere"¹⁸.

Un giorno si dovrà ripercorrere¹⁹ il periodo cruciale nella storia della fotografia europea che vede le ricerche concettuali intrecciarsi con quelle sulla lingua della pittura, ricerche che iniziano in luoghi diversi nel nostro paese, a Napoli con Mimmo Jodice proprio sulle ambiguità del linguaggio; a Milano con Ugo Mulas che cerca nello spazio della riflessione fenomenologica le ragioni dell'impianto delle sue "Verifiche"; sempre a Milano con Franco Vimercati che dialoga con Ugo Mulas proprio sui temi della ripresa e della stampa; a Milano ancora, e poi a Tricarico, con Mario Cresci che sceglie di indagare sulla prospettiva e lo spostamento dentro le immagini; a Torino con Giulio Paolini che punta sulla ambiguità dell'immagine dell'arte utilizzando la fotografia, come del resto gli amici dell'Arte Povera, quale testimone di un evento perduto, anzi di un non-evento. E poi a Modena appunto con Luigi Ghirri che invece fa, della propria esperienza dell'arte, della grafica, della teoria del linguaggio, ma anche della letteratura e della musica, il blocco di conoscenze determinanti per inventare un nuovo linguaggio del colore e della immagine scandendo una visione dissacrante e ironica del mondo, una visione che del

mondo coglie sempre le ambiguità, ma organizzandole sempre in una dimensione di spazi e di suggestioni che hanno, nella Metafisica e nel Surrealismo, un significativo punto di partenza. Non potrà certo meravigliare se, in questo costante e difficile confronto di idee, le scelte formali apparentemente simili di Chiaramonte, abbiano assunto sempre più un significato diverso che del resto si poteva cogliere fin dalle origini. Spazio proporzionato, prospettiva unicentrica, linea di orizzonte, quadrato e cubo, luce, ecco gli elementi, assieme alla dominante gialla di molte sue immagini (Luce), le scelte del fotografo che intende riconoscere nello spazio umano un assoluto.

Queste 48 fotografie non sono solo un documento importante di un disastro umano, non solo immagini di qualità assai alta, sono la prova anche di una convinta fede e di una capacità di reinventare l’immagine fotografica alla luce di questa fede. Dunque “nascosto in prospettiva” è per Chiaramonte l’Assoluto. Ghirri, con la sua laica idea del conoscere lo spazio della storia e del presente, Chiaramonte col suo cercare la Luce in un mondo sconvolto e senza memoria, hanno collaborato negli anni e, in fondo, come si legge nella sua pagina di presentazione, ancora oggi Giovanni dialoga con l’amico scomparso. Due ideologie, due storie importanti nella fotografia del nostro tempo.

Chiaramonte, "Luce", 1979, olio, 100x100 cm, collezione privata

1. *Enciclopedia Pratica per Fotografare*, Fabbri, Milano 1979, pp. 19, 49, 71, 74. Vedi inoltre la raccolta dei miei saggi in Arturo Carlo Quintavalle, *Messa a fuoco*, Feltrinelli, Milano 1983.

2. Arturo Carlo Quintavalle, *Muri di carta*, catalogo della mostra alla Biennale di Venezia, Electa, Milano 1993.

3 *Nove100, arte, fotografia, architettura, moda, design*, a cura di Arturo Carlo Quintavalle e Gloria Bianchino, Skira, Milano 2010; *I Mille scatti per una storia d'Italia*, a cura di Gloria Bianchino e Arturo Carlo Quintavalle, Skira, Milano 2012.

4 Giovanni Chiaramonte, *Giardini e Paesaggi*, Jaka Book, Milano 1982.

5 Giovanni Chiaramonte: *L'altro nei volti nei luoghi*, testi di Kurt W. Foster, Pierluigi Nicolin, Silvano Petrosino, versi di Umberto Fiori, Galleria del Credito Valtellinese e Triennale, Milano 2010.

6 *Viaggio in Italia*, a cura di Luigi Ghirri, Gianni Leone, Enzo Velati, testi di Arturo Carlo Quintavalle e Gianni Celati, Alessandria 1984; *Racconti di paesaggio 1984-2004. A vent'anni da Viaggio in Italia*, a cura di Roberta Valtorta, Museo della fotografia contemporanea, Cinisello Balsamo (Milano) 2004 dove ripubblico il saggio del 1984 e ne aggiungo uno nuovo, introduzione al volume di Roberta Valtorta.

Chiaramonte, "Luce", 1979, olio, 100x100 cm, collezione privata

7 Luigi Ghirri, *Niente di nuovo sotto il sole. Scritti e immagini per un'autobiografia*, a cura di Paolo Costantini e Giovanni Chiaramonte, SEI, Torino 1997.

8 Annegret Burg, Giovanni Chiaramonte, Antonietta Crippa, *Berlin*, Ernst Wasmuth Verlag, Tübingen 1991.

9 Josif Brodskij, *Poesie*, Adelphi, Milano 1986, p. 213.

10 Luca Paioli, *De Divina Proportione*, Venezia 1497 e 1509.

11 cit. Giovanni Chiaramonte, cit. Milano 1982.

12 Giovanni Chiaramonte, *Nascosto in prospettiva*, Ultreya, Milano 2007, p. 9.

13 Alberto Lattuada, *L'occhio quadrato*, Edizioni di Corrente, Milano 1941. A questo proposito è significativo Giovanni Chiaramonte, *Occhio quadrato. Un prologo al Neorealismo*, in *Incontro al Neorealismo*, a cura di Luca Venzi, Edizioni Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma 2008, pp.49-58.

14 cit. pp. 9-10.

15 cit. p. 11.

16 Giovanni Chiaramonte, *Dolce è la luce*, Galleria Fotografica Luigi Ghirri, Utreya, Milano 2003, p. 10.

17 cit. p. 11.

18 vedi su questo punto il saggio di Gloria Bianchino, *Italia in figura fra arte e fotografia*, in *I mille scatti per una storia d'Italia*, cit. Skira, Milano 2012, pp. 13-29.

Chiaramonte, "Luce", 1979, olio, 100x100 cm, collezione privata

Chiaramonte, "Luce", 1979, olio, 100x100 cm, collezione privata

Chiaramonte, "Luce", 1979, olio, 100x100 cm, collezione privata

ARTURO CARLO QUINTAVALLE, nato nel 1936, si considera un “vecchio professore” di storia dell’arte, adesso in pensione. I suoi ambiti di ricerca sono la storia dell’arte medievale e quella moderna, territori nei quali ha dato numerosi contributi e pubblicato molti volumi. Per quanto riguarda l’arte contemporanea ha fondato, presso la Università di Parma, quaranta anni, fa il Centro Studi e Archivio della Comunicazione (CSAC), oggi guidato da Gloria Bianchino. Il CSAC raccoglie 12 milioni di originali in cinque sezioni: Arte, Media, Progetto, Fotografia, Spettacolo. I negativi e le stampe fotografiche, dalla metà del XIX alla fine del XX secolo, sono oltre nove milioni, la massima raccolta italiana e una delle maggiori europee. Nel territorio del contemporaneo Quintavalle ha pubblicato decine di saggi e volumi e si è sempre occupato della fotografia dove, fin dagli anni ‘70, ha costruito un discorso nuovo, puntando sui giovani ma anche sulle immagini antiche, della storia. Ha pubblicato coi maggiori editori. Collabora da trent’anni a “Il Corriere della Sera”.

Chiaramonte, "Luce", 1979, olio, 100x100 cm, collezione privata

IL FUTURO DEL PASSATO

di Annegret Burg

Ho conosciuto Giovanni Chiaramonte trent'anni fa. I nostri percorsi di vita si sono incrociati quando entrambi – ognuno nel proprio ambito professionale – lavoravamo sul tema della “ricostruzione critica” iniziata allora da Josef Paul Kleihues in occasione dell'Esposizione Internazionale di Architettura a Berlino (IBA), sia come termine e concetto teorico, sia come strategia per la ricostruzione di ampie aree di Berlino. Abbiamo dato i nostri contributi all'IBA di Berlino, al Museo di Architettura a Francoforte sul Meno, confluendo infine in una pubblicazione comune su Berlino, uscita con l'introduzione di Kleihues presso Jaca Book in Italia e presso Wasmuth in Germania. Questa nostra missione riguardante la “ricostruzione critica”, che comprendeva una riflessione su perdita e recupero, distruzione e ripresa, ci portò fino al Museo di Arte Moderna di Caracas. D'interesse comune erano, oltre i drammi della vita e dell'esistenza/essere (*Sein*), anche la permanenza, la continuità e l'identità. Elementi che, anche in una città come Berlino, ampiamente sfigurata da interventi violenti e forzati, brillavano qua e là nella dura realtà. Chiaramonte fotografava non solo le profonde ferite inferte dalle distruzioni, non solo i risultati delle ricostruzioni, ma metteva in evidenza anche i tratti discreti, i segni e i

messaggi impercettibili che spuntavano come germogli in mezzo ai detriti, come messaggi del passato o anticipazioni dell'avvenire. Ricordo sempre con particolare nettezza alcune di queste prime immagini berlinesi di Chiaramonte: le *Puppen* (come le chiamavano i vecchi berlinesi), quelle statue in pietra di uomini illustri, che in passato orgogliosamente orlavano un viale ed erano in quel momento abbandonate a se stesse, in trasognata melanconia, nei pressi della vecchia stazione di pompaggio sul Landwehrkanal. Ricordo le due colonne doriche, che qualcuno, insieme a un'architrave, aveva rialzato in mezzo a un'area desolata, come atto di rifondazione e simbolo di speranza nell'avvenire. Anche le fotografie della straordinaria reinterpretazione dell'architettura e del paesaggio classici, che Schinkel e Lenné avevano realizzato a Glienicke, luogo di riscoperta della propria origine da parte di Chiaramonte: le spoglie antiche sulle facciate e nel parco, la colonna di porfido rosso, alta tra i rampicanti della pergola e le acque della Havel. Chiave di comprensione della profondità, della complessità e di alcuni fili rossi dell'opera di questo fotografo è stato per me un viaggio in Sicilia fino a Gela, luogo di origine della sua famiglia. La solitaria colonna dorica, che si alza sull'acropoli, è simbolo orgoglioso della fondazione e della grandezza di questa *polis* greca in tempi lontani. Davanti alla scenografia dell'odierno paesaggio industriale di Gela, essa è testimonianza e ammonimento: rimanda all'origine e alla grandezza della cultura europea e s'impone contro la banalità architettonica e la crescita selvaggia dell'adiacente città del ventesimo secolo, che incalza il piccolo centro storico e le zone archeologiche. Analogamente, in tanti luoghi del mondo occidentale, Chiaramonte ha fotografato luoghi segnati da grandezza passata e da perdite drammatiche. Luoghi saturi di futuro e in attesa di avvenire, luoghi che sono recuperati alla vita e al presente. Spesso è geograficamente lo stesso luogo che, nell'immagine, tiene fermo il ciclo del tempo. Tutto scorre come un fiume e, nonostante ciò, tutto si ripete: “*Panta rhei os potamòs*”, come Platone cita Eraclito, tutto diviene ma tutto permane. Quando ci siamo conosciuti, un quarto di secolo dopo la Seconda Guerra Mondiale, a Berlino e in Germania si cominciava finalmente ad affrontare il tema della perdita e quello della memoria. Era però un inizio modesto, che finora non ha tro-

vato la sua soluzione. Si cominciava a comprendere quanto è sbagliato il vecchio proverbio: “Il tempo guarisce tutte le ferite”. Gli psicologi lo sanno, come i vecchi nella loro saggezza: il tempo può forse riconciliarci con l'accaduto e insegnarci a dominare il dramma della vita. Il flusso continuo del tempo porta raramente con sé il dono dell'oblio. Dopo le gravi distruzioni della guerra, nelle città tedesche si era perpetrata una seconda ondata di distruzione, una drastica *tabula rasa*, spesso più grave delle distruzioni belliche. Essa riguardava anche edifici che facilmente si sarebbero potuti salvare, riparandoli, completandoli, ripristinandoli. A Berlino, edifici come il castello, la Bauakademie di Schinkel o l'Anhalter Bahnhof sono gli esempi più famosi di questo fenomeno. La salvaguardia di un edificio, come il campanile della Gedächtniskirche era un'eccezione, dovuta all'opposizione dei cittadini alla demolizione. E tutta quell'architettura che non rientrava nel concetto di monumento, la città nel suo insieme, fu rasa al suolo e sostituita da un'architettura spesso banale, rendendo interi quartieri estranei ai loro cittadini. Ciò succedeva rimuovendo dalla coscienza il passato, com'era e dov'era, in nome del Movimento Moderno, non rispettando il significato storico, artistico e culturale degli edifici e dei complessi architettonici. Oggi poco permette di ricordare la storica compiutezza dell'antica immagine urbana di città come Dresda o Potsdam. *Ex novum* era la parola d'ordine per far risorgere le città: come la fenice dalle proprie ceneri. Dare spazio al nuovo fu dichiarato progressivo, economico, pulito, insomma moderno e attuale. Come diceva Scharoun, la nuova generazione doveva cogliere l'occasione per costruirsi nuovi *contenitori* (*Gehäuse*), ammortizzabili nel tempo della vita di una generazione e previsti per tale breve durata. Tutta la produzione edilizia dell'intero dopoguerra era pervasa dalla fede in un progresso e in una crescita senza limiti e, insieme, dalla mentalità del *buttar via*, dello spreco e del consumismo, quale mai l'umanità aveva in precedenza conosciuto. In questo si seguivano i postulati di alcuni rappresentanti del Movimento Moderno, tra i quali gli assessori berlinesi all'edilizia Martin Wagner (dal 1926 al 1933) e Hans Scharoun (dal 1945 al 1947). Si dimenticava che proprio le tesi del Movimento Moderno si erano nutrite dell'esistenza stessa della città storica e che, nello svanire di questa, esse perdevano l'ambito di riferimento e di azione.

Gli edifici previsti per la durata di una sola generazione, indipendentemente dalla loro qualità, sono ancora in piedi. La *tabula rasa* e la *fenice dalle proprie ceneri* hanno dato un piccolo sollievo per poco tempo. La memoria del passato, repressa e scacciata dalla coscienza, prima o poi ci raggiunge sempre. E se vediamo la banale realtà di ampie zone edificate nei decenni del dopoguerra, possiamo solo concludere che non possiamo andare avanti con questa mentalità. Non è quindi sorprendente che in molte parti della Germania sia in corso una svolta nell'architettura e nella politica edilizia imposta da movimenti spontanei dei cittadini. A Dresda, dopo la riunificazione, gli abitanti hanno ottenuto la ricostruzione della Frauenkirche, a Berlino e a Potsdam si stanno ora ricostruendo i rispettivi castelli, mentre è in prospettiva la riedificazione della Bauakademie di Schinkel. A Potsdam e a Francoforte sono in discussione possibili modelli di ricostruzione critica di palazzi e di case borghesi. A Stoccarda la cittadinanza si è vivacemente opposta al progetto delle ferrovie tedesche, come pure alla parziale distruzione e all'uso commerciale della stazione storica e all'abbattimento degli alberi del parco adiacente. A Francoforte sul Meno e in altre città tedesche ed europee si sta estendendo la protesta contro l'onnipotenza e l'egemonia di banche e imprese. I protagonisti di questi movimenti sono i cittadini, proprio coloro ai quali dovrebbero essere destinati le architetture e gli spazi della città, che invece si sentono traditi e privati dei propri diritti, dei ricordi, della storia familiare e civica, della perdita qualità della vita e della bellezza urbana: proprio quei cittadini, donne e uomini che, come già aveva pronosticato negli anni trenta Adolf Behne – il grande teorico di architettura – a causa di ideologie e dogmi sono stati ridotti a numeri. Come è stato possibile che ci siamo lasciati interdire fino a questo punto, tollerando tutto sulla base di sempre nuove ragioni e promesse: la ricostruzione, il miracolo economico, il progresso, la crescita e la recessione, la riunificazione, la globalizzazione e ora la crisi delle banche e dell'Euro. Come è stato possibile che ci siamo lasciati irretire, ritrovandoci ora a mani vuote e con architetture e città rispondenti prevalentemente a interessi commerciali ed economici. Il cittadino con i suoi legittimi desideri e richieste ha trovato raramente ascolto e, fino a

qualche tempo fa, si è anche fatto sentire poco. “Indignatevi!”, “Impegnatevi!”, diceva agli europei il vecchio Stéphane Hessel con i titoli dei suoi libri.

In una piccola città come Potsdam è ancora più forte ed evidente quanto siano durevoli lo sradicamento e la perdita di identità seguiti alle diverse ondate di demolizione, come pure l’annientamento di beni culturali e di valori spirituali, la distruzione dell’immagine urbana e dei suoi monumenti. Eppure questi luoghi non sono legati solo a eventi tragici, ma anche a eventi felici e pieni di gioia di vivere, alle vicende di generazioni di famiglie e alla storia locale ed europea. E tutto questo vissuto riaffiora oggi a decenni di distanza.

In una pubblicazione su L’Aquila, ho trovato in questi giorni una citazione di Ignazio Silone dal suo testo *Uscita di Sicurezza*, scritto al tempo del terremoto della Marsica: “A quel tempo risale l’origine della convinzione popolare, che se l’umanità una buona volta dovrà rimetterci la pelle, non sarà in un terremoto o in una guerra, ma in un dopo-terremoto o un dopo-guerra”. (*Non si uccide così una città*, a cura di Georg Josef Frisch, 2009).

Il parallelo è evidente, spero però per l’Emilia e per la sua popolazione che lì invece si agisca con sensibilità ed empatia. Le fotografie di Chiaramonte dimostrano la ricchezza delle eredità culturali che l’Emilia possiede. Anche se gran parte non possiede lo *status* dell’U.N.E.S.C.O., è indiscusso che in questa regione si trovano magnifici edifici e complessi architettonici, che risalgono al Medioevo, al Rinascimento e al Barocco, e che nel loro complesso e nell’armonia con il paesaggio acquisiscono un’importanza non solo regionale. Inoltre, molte cittadine e paesi sono dei veri gioielli, che rivelano, generazione dopo generazione, un intervento prudente, capace di salvare, migliorare, raffinare. Vi si possono trovare straordinarie scenografie e sequenze di piazze e di spazi.

Le fotografie di Chiaramonte dimostrano il grande rispetto e la sensibilità con cui ha fotografato i luoghi e gli edifici. Anche se feriti, questi irradiano bellezza e dignità. Sembrano al di fuori del tempo: messaggi del passato e anticipazioni dell’avvenire. Le sue immagini sono una interpretazione profonda dell’accaduto e della situazione locale. Ma sono anche ammonimento e appello a interessarsi e a prendersi cura di questa eredità, perché non finisca in un mucchio di macerie.

Durante l’ultimo dei miei viaggi nell’Emilia terremotata, effettuati con Giovanni Chiaramonte, Matteo Agnoletto e altri, ho incontrato qua e là immagini, che mi ricordavano Potsdam. Davanti a una facciata ferita, qualcuno aveva collocato in bell’ordine elementi di decorazione franati dall’attico: obelischi, vasi, statue; altrove, parti di telai e cornicioni. Mi ricordavano una fotografia che avevo fatto alcune settimane prima a Potsdam: davanti al castello in ricostruzione erano stati messi in fila elementi originali del vecchio castello, in attesa di essere rimontati sulla nuovo facciata principale. Mi piacerebbe poter interpretare analogamente le immagini dell’Emilia: in attesa della risistemazione e della ricostruzione e non della demolizione, ovunque possibile. Non sarà sempre la soluzione più economica, nel vecchio senso di economia, ma sicuramente la più ecologica e in questo senso anche economica. Ciò che è sostenibile, attuale e moderno è il riutilizzo di materiale edilizio esistente e di elementi costruttivi storici. Uno sguardo al catalogo del padiglione tedesco alla XIII Biennale di Architettura di Venezia – inaugurato dal ministro per l’edilizia tedesco – conferma questa tesi: *Reduce, Reuse, Recycle* ne è il tema e il titolo.

Uno degli edifici più sostenibili di tutta la storia dell’umanità è il Pantheon a Roma: costruito sotto Agrippa e, dopo la distruzione, ricostruito sotto Adriano, includendo elementi del vecchio portico di Agrippa. Con i suoi duemila anni di esistenza e di uso, è un esempio molto convincente di continuità e durata. Sarebbe interessante fare i calcoli di quanto CO2 è stato risparmiato con l’eliminazione del ciclo continuo demolizione-riedificazione. Il Medioevo riciclava ampiamente materiale edilizio ed elementi architettonici dell’antichità e anche il campanile di San Marco, noto esempio d’immediata ricostruzione, è in tal senso esemplare e attualissimo. Esso fu ricostruito all’inizio del ventesimo secolo, immediatamente dopo il crollo, quando la memoria della sua presenza e della sua fondamentale importanza per l’immagine urbana erano ancora freschi, riusando l’antico materiale edilizio. Non si è lasciata la ferita inferta al cuore della città e allo straordinario complesso architettonico di piazza San Marco, né si è introdotto un corpo estraneo, che si sarebbe contrapposto alla compiuta armonia della piazza. Si sono riutilizzati vecchi mattoni e pietre, con l’aggiunta di nuovi, per farne rinascere

l’immagine. Oggi niente ricorda più la drammatica situazione di allora, ma solo la sequenza di fotografie scattate durante il crollo.

Il cambiamento di valori, che emerge in Europa e che si rende necessario, è percepibile anche alla Biennale di Architettura di Venezia. Vi sono segni e indizi che fanno sperare che l’architettura possa tornare al suo ruolo originale di disciplina essenziale per la società. Una delle grandi conquiste del primo Movimento Moderno è stata la consapevolezza della responsabilità sociale dell’architettura, degli architetti e della politica edilizia, una responsabilità che includeva la cultura e la città. Le proteste che, in occasione dell’inaugurazione della XIII Biennale di Venezia, si sono svolte contro la commercializzazione dell’architettura, contro la smania di auto-rappresentazione delle *archistar*, contro la privatizzazione di spazi ed edifici pubblici, testimoniano la richiesta di reintegrazione di questa responsabilità. L’essere umano è capace di prendere in mano il proprio destino, di affrontare le tragedie della propria vita e della vita comune. Possiede la capacità di riordinare il suo ambiente, come ha fatto spontaneamente attraverso secoli e millenni. Le nostre città sono state riformate, nobilitate e raffinate di generazione in generazione. Si trattava di un processo evolutivo che si è svolto con grande naturalezza e con successo anche attraverso vicende drammatiche, mentre si è perso nel ventesimo secolo. Nell’arco di tempo che va dalla Seconda Guerra Mondiale fino ad oggi, siamo riusciti a sperperare questa eredità in gran parte dell’Europa e a lasciare alle generazioni seguenti poco della qualità e del patrimonio culturale del passato, in cambio di una incredibile quantità di pessima edilizia e di brutte città. Il riferimento al Movimento Moderno serviva come legittimazione di questo processo. Invece, si perdeva sempre più di vista una delle grandi conquiste del primo Moderno, cioè la responsabilità dell’architetto verso la società e il bene comune.

Auguro all’Emilia altruismo ed empatia, politici accorti, architetti sensibili e soprattutto una popolazione forte, non solo per far fronte all’incredibile accaduto, ma anche per articolare e difendere ad alta voce i propri bisogni e i propri desideri. Auguro all’Emilia di non perdere la sua storia e la sua identità e che i suoi edifici

storici – straordinari o modesti – siano ricostruiti e rafforzati con interventi antisismici. Proprio in Emilia ho visto architetture, restaurate in questo modo, che erano state capaci di resistere al terremoto.

ANNEGRET BURG studia al Politecnico di Milano con Giorgio Grassi e si laurea nel 1983 a Dortmund con Josef P. Kleihues. È redattrice della rivista “Zodiac” sotto la direzione di Guido Canella. Svolge attività progettuale negli studi di James Stirling e di Josef P. Kleihues, collaborando a lungo con l’I.B.A. di Berlino. Dottorata a Zuigo, Visiting Professor alla Facoltà “Aldo Rossi” di Cesena, è attualmente Preside della Fachhochschule di Potsdam. Tra le sue numerosissime pubblicazioni: *Novecento milanese, Berlin, Hans Kollhoff*.

DIALOGO SUL DOPOTERREMOTO

La ricostruzione di un centro storico dopo un sisma distruttivo è un tema importante nella riflessione teorica e nella pratica progettuale dell'architetto Pierluigi Nicolin. I contenuti del “Quaderno di Lotus” dopo il terremoto del 1983, dedicato ai paesi del Belice, determinano alcuni criteri usati dall'I.B.A. per la ricostruzione di Berlino. Il numero di “Lotus” 144, Above Ruins, contiene la riflessione di Nina Bassoli, 2010, L'Aquila dopo il terremoto.

Le immagini di Giovanni Chiaramonte ai luoghi del terremoto in Emilia sono la ragione di un dialogo che si è ritenuto opportuno pubblicare.

NINA BASSOLI Esiste un potere disvelatore all'interno di un evento traumatico. La frattura che irrompe nella stabile linearità di un sistema offre l'evidenza che tutto può essere messo in discussione. Nell'immagine del paesaggio in rovine, cristallizzato in un attimo qualunque della vita quotidiana, si può vedere la perdita, l'irrevocabilità della materia che è crollata e non è più, ma anche l'altrettanto irrevocabile continuità della storia, che si mostra in tutta la sua complessità nel momento in cui l'ordine viene sconvolto.

PIERLUIGI NICOLIN. La prima cosa da considerare del piano iconografico offerto dalle fotografie di Giovanni Chiaramonte è la scelta dei soggetti, che cosa ti fa vedere di quella realtà, con quale occhio, con quale riferimento e anche che cosa non ti fa vedere. Le fotografie non mostrano le fabbriche crollate o altri manufatti moderni, in un certo senso ordinari, di quei luoghi ma i principi insediativi premoderni che in qualche modo attraverso il terremoto, o la sua restituzione fotografica, assumono, se possibile, una maggiore importanza e sono avvolti da un'aura

sublime nel momento in cui gli edifici sono segnati dalla rovina o accennano alla calamità. Qui la scelta è di rappresentare la parte resistente del lavoro dell'architettura sul territorio, quello che dà origine ai monumenti e ai tracciati che appartengono alla *longue durée*.

Contemporaneamente c'è un ritorno sui luoghi di una precisa iconografia fotografica, i luoghi di un maestro come Luigi Ghirri, quindi non si possono separare le due cose. Paradossalmente tocca a Chiaramonte, conosciuto senz'altro come un autore meno drammatico di Ghirri, il compito di rappresentare la tragedia. Ci sarebbe da chiedersi cosa avrebbe visto Luigi Ghirri dopo il terremoto che ha devastato molti territori di sua elezione.

NB Gli eventi traumatici generano una trasfigurazione della realtà, producono effetti surreali che possono rivelare tratti sconosciuti e sorprendenti. Questa è una grande opportunità per un fotografo, si possono scoprire e raccontare molte cose.

PN In questo senso c'è nella storia dell'iconografia italiana un'altra immagine drammatica che è quella di Mimmo Jodice, quando fotografa il volto di quell'affresco romano crepato dopo il terremoto di Napoli. Tutto questo porta a riflessioni sui destini, sulla durata, sulla fragilità del mondo, e infine, per noi, al luogo dove si svolge il dibattito sulla conservazione. La mia considerazione su questo lavoro di Giovanni Chiaramonte e sulla sua eventuale utilità anche per l'architettura e per la ricostruzione è legata a questo. Derrida afferma che un'eredità non si raccoglie mai, 'non è mai una con se stessa'. E la sua unità presunta 'non può consistere che nell'ingiunzione a riaffermare scegliendo'. Perciò il messaggio di queste fotografie è nella indicazione che esclude ogni ipotesi di imbalsamazione nel rincorrere una impossibile restituzione dello stato precedente l'evento sismico. Guardando queste immagini non solo sei preso dal fascino delle rovine, ma anche da una specie di nobiltà conferita alle cose dal dramma, per cui viene da pensare che la risposta più giusta a tutto questo sia cercare di includere nella nozione del passato anche il terremoto.

NB A L'Aquila dopo il terremoto del 2009 tutte le rovine del centro storico, circa il 75% degli edifici, sono state immobilizzate attraverso opere provvisorie, puntellamenti e protesi tecnologiche, congelando la città nel suo stato di sospensione. È abbastanza chiaro che un'operazione di questo genere, che in un certo senso fissa il momento del terremoto come assoluto, con l'idea poi di ricostruire quelle cose com'erano prima, non include il terremoto in un passato e in una storia che continua, ma lo individua come spartiacque tra un prima e un dopo. La volontà di imbalsamazione è contraria all'idea di continuità della storia, ma in questo senso anche l'idea di ripristinare lo stato precedente e ricostruire tutto com'era e dov'era in qualche modo lo è.

PN Come è noto, il “com'era e dov'era” è una formulazione messa a punto all'inizio del Novecento con la discussione che ha fatto seguito al crollo del campanile di San Marco a Venezia. Ci si chiedeva come fare, se costruirne un altro diverso, e allora ci fu il celebre concorso per il nuovo campanile. Da questa discussione emerse una considerazione decisiva. Si capì che c'era un'icona, un valore simbolico che bisognava preservare anche accettando un certo livello di falsificazione, perché poi avrebbe ricevuto comunque una verità successiva dal fatto che un certo perno simbolico era stato mantenuto. Tutto questo secondo me ha una precisa ragion d'essere, la questione del “dov'era e com'era” è interessante e non va liquidata pensando che sia un modo di fare sbagliato a priori. Quando si pensa al “com'era e dov'era”, si intende semplicemente che una certa presenza è irrinunciabile. Una società deve chiedersi che cosa è irrinunciabile e deve deciderlo all'interno di un panorama del divenire accettando l'ingiunzione a scegliere. Ciò che è irrinunciabile non può riguardare il tutto, perché un'estensione dell'idea del “com'era e dov'era” al tutto diventa paradossale, implica un rifiuto del divenire, una supposizione assolutamente assurda anche dal punto di vista generale del modo di considerare le cose e i manufatti del mondo. Ricostruire un campanile crollato perché non venga meno la cosa è una decisione speciale che riguarda l'architettura, mentre nel campo dell'arte un rifacimento di questo genere sarebbe improponibile per la nostra cultura: nessuno accetterebbe una ricostruzione com'era e dov'era dell'*Ultima cena* di Leonardo.

NB Quindi in architettura la ricostruzione si contrappone alla mummificazione, c'è spazio per rifare, innestare, modificare le rovine e restituirne il significato per andare avanti nel modo migliore.

PN Qui incontriamo la nozione di restauro architettonico per come la intende Marco Dezzi Bardeschi. Secondo questo punto di vista il restauro sarebbe quella procedura che fa di tutto per mantenere in salute una certa cosa, senza snaturarla, senza ricorrere a trucchi, artifici, lifting. Non condivido questa posizione riferita ai manufatti architettonici che invece non solo hanno bisogno di cura, ma anche di manutenzione, di ristrutturazione, di adattamenti agli usi, e non credo ci sia niente di male in assoluto nel ricostruire un campanile come quello di San Marco se non si può farne a meno. Perché no? La componente autografica in quei mattoni posati proprio in quel modo non è un valore assoluto, e in ogni caso è un valore diverso da quello attribuito all'opera autografica di un Michelangelo o di un Leonardo da Vinci e nessuno dirà che l'attuale campanile di San Marco è un clone del precedente.

NB La città è sempre stata fatta, disfatta e rifatta su se stessa, conservando di volta in volta gli elementi utili per gli sviluppi successivi e sostituendo quelli ormai inutilizzabili. La città non è un'opera d'arte, è un organismo, un insieme di luoghi e relazioni.

PN Molto spesso dietro all'idea della conservazione a tutti i costi si trova un'affermazione molto semplice e radicale: la negazione delle possibilità del fare contemporaneo. Così ci si impegna a neutralizzare la modernità 'distruttiva', a fare il meno possibile anche a costo di produrre dei simulacri nel riesumare l'immagine del patrimonio ereditato. In un paese dove la cultura è impregnata di questo antiodernismo radicale tutto questo porta a lasciare invece la discussione sulla qualità dei nuovi interventi e a non riporre nessuna speranza in quello che si deve produrre in ogni caso per riqualificare i luoghi in cui vivremo. Questo tipo di discussione il nostro paese l'ha affrontata con più ottimismo nel periodo della ricostruzione postbellica con risultati abbastanza convincenti. Allora non c'era nessun genio,

ma c’era un’intenzione condivisa, un intelletto generale e la città, come nel caso della ricostruzione di Milano dai bombardamenti del 1943, ha continuato a vivere trovando un nuovo equilibrio tra preservazione e processo di modernizzazione.

NB Queste occasioni però, nella fase modernista vissuta dall’Europa nel Dopo-guerra, sono state anche sfruttate per ricominciare in qualche modo da zero, soprattutto per sperimentare le utopie del moderno.

PN Questo è sempre stato fatto soprattutto nei paesi del Nord Europa e non in Italia che è un paese propenso alla mediazione. Per esempio dopo la Guerra si è deciso che la città di Rotterdam, bombardata a tappeto dai nazisti, ma non tanto da non lasciarvi traccia, doveva essere cancellata per fare dalla *tabula rasa* una città secondo i dettami del modernismo architettonico. C’era un giudizio sui difetti dell’eredità storica, per cui la distruzione poteva essere una buona occasione per inventarsi un mondo nuovo e migliore. Il risultato è il fallimento urbanistico di Rotterdam che invece di una città è diventata una grande periferia, anche a detta dello stesso Rem Koolhaas, l’architetto più conosciuto della città.

NB Nel corso del secolo scorso questo ha portato con sé anche una sorta di perdita di fiducia nella terra e nella capacità di un ambiente di rigenerarsi. Mentre nelle foto di Giovanni Chiaramonte gli elementi continuano a essere quelli, ben ancorati a terra e alla storia, anche se in rovina.

PN Affermare l’interesse e la validità dell’architettura anche crepata, con le rughe, in rovina, vuol dire già porre una certa attenzione al territorio, e questo si estende immediatamente all’idea che è l’assetto territoriale la cosa da conservare. In questa situazione, anche una rivendicazione come la mia - aprire lo spazio al progetto nella ricostruzione - si limita di fatto ad ammettere che non essendoci grandi idee rifondative, la miglior soluzione sia quella di appoggiarsi alla struttura depositata dalla lunga durata, alle suddivisioni catastali, alle infrastrutture, o meglio al palinsesto dei tracciati senza ricominciare da zero.

NB Certo, questo è un modo meno deterministico. Particolarmente interessante in un momento come questo in cui siamo un po’ tutti alla pari nel dover rivedere i nostri stili di vita e le strutture delle nostre città e l’architettura è particolarmente alla ricerca di modi nuovi di innestarsi alla realtà, aprendo la disciplina a nuovi campi di conoscenza.

PN Nelle foto di Giovanni questo si intravede. Si intravedono le nuove possibilità rivelate dalle rovine. Quando vedi qualcosa segnato dall’ingiuria delle circostanze, un villaggio, un paese, una chiesa, le tue considerazioni, forse dettate da un’idea di *pietas*, non distruttiva, ma ricostitutiva e legata in qualche modo al mantenimento di qualche cosa, si aprono a scoperte di nuovi campi di opportunità.

NB Le rovine ritratte in questo modo, pur evocando temi classici come la caducità, il tempo, la materia, fanno entrare nell’immediatezza dei soggetti degli spiragli che sembrano lasciare spazio al progetto più che alla conservazione.

PN Il riferimento quasi berlinese, direi schinkeliano, che Giovanni, memore dei suoi lavori nell’archeologia di quella città, mostra nelle fotografie dei crolli dell’Emilia è molto suggestivo per avviare una riflessione su un moderno progetto di ricostruzione. Si avverte un *pathos* romantico nell’afferrare, nel cogliere le ferite inferte dal terremoto al paesaggio urbano. Deduco che la sfida da raccogliere sarebbe quella di trarre dalla percezione di un’assenza, dalla totalità infranta di un’opera, persino dalla riduzione in frammenti di un contesto, il motivo di un nuovo valore da cercare. Se la figura non è ricostituibile a tutto tondo, ma c’è questa disarticolazione, vuol dire che là dentro si è aperta una falla che apre alla possibilità di nuove idee.

NB È per questo che dopo le catastrofi, le tragedie, succede che gli artisti si sentano chiamati in causa? Mi viene in mente Lucio Amelio che racconta che già il giorno dopo il terremoto dell’Irpinia del 1980 aveva ricevuto molte telefonate dagli artisti della sua galleria e da altri che chiedevano se potevano fare qualcosa, come

se l’arte potesse portare idee utili per rispondere all’evento e portare un’energia positiva da contrapporre a quella distruttiva del terremoto.

PN Sì questo è vero, però l’interesse di un lavoro come quello di Giovanni non è di questo tipo. Gli artisti vanno a rendere moderne quelle pratiche consolatorie, di eccitazione e di sopravvivenza che erano un tempo gli spettacoli dopo il terremoto. Nel caso di Giovanni non c’è nessuna spettacolarizzazione in questo senso, ma un lavoro che riflette in silenzio all’interno della situazione.

NB In ogni caso, lavori che operano sul luogo con strumenti estranei all’architettura possono mettere in luce alcuni aspetti inattesi e porre le basi per una riflessione utile alla sopravvivenza ma anche alla ricostruzione. Non sono soltanto eventi consolatori, ma anche riflessioni, collettive o personali che siano, e previsioni anche, appunto.

PN La visione di questo paesaggio barcollante, in rovina, che rivela delle anatomie nuove, profondità temporali e inedite possibilità di relazioni spaziali, deve essere considerata all’interno di una società che pur resta in movimento. Il terremoto, anche se non rappresenterà, come è stato in altri momenti, la ragione per introdurre una discontinuità radicale dentro questa società, per far emergere gruppi sociali nuovi o politiche tese a riformare quello che non si ritiene accettabile quale pura e semplice eredità del passato, innescherà pur sempre dei processi di trasformazione. A questo punto sarebbe interessante vedere nascere delle idee per la ricostruzione, con delle intenzioni, con degli architetti bravi, e questo sarebbe l’inizio di un periodo abbastanza bello perché si starebbe sviluppando un’architettura in grado di elaborare qualcosa oltre l’oggetto architettonico puro e semplice. In questo modo ci sarebbe la possibilità di intrattenere nuove relazioni con il contesto. Sarebbe una bella risposta.

PIERLUIGI NICOLIN Laureato nel 1967 al Politecnico di Milano svolge la sua attività progettuale congiuntamente all’attività didattica e di ricerca nel campo architettonico.

Per la direzione della rivista “Lotus International” gli viene conferita dalla Triennale di Milano la Medaglia d’Oro dell’Architettura Italiana.

Ha curato numerose mostre nazionali e internazionali, tra cui per la XVII Triennale Le città immaginate. Nove progetti per nove città, Le città del mondo e il futuro della metropoli.

Tra le sue numerosissime pubblicazioni: Notizie sullo stato dell’architettura in Italia, Elementi di architettura, La verità in architettura. Recentemente ha vinto i concorsi per il Polo Giudiziario di Trento, il MODAM-Museo Scuola della Moda di Milano e La porta di Milano, inaugurata all’aeroporto di Malpensa nell’aprile 2011.

NINA BASSOLI si laurea al Politecnico di Milano con Stefano Boeri con una tesi sulle conseguenze del terremoto a L’Aquila. Dottoranda allo I.U.A.V. di Venezia, è redattrice della rivista “Lotus International” e ha recentemente pubblicato un volume sull’opera di Cino Zucchi.

INTERNO PERDUTO

fotografie e intervento di

Giovanni Chiamonte

1 Palazzo Gelati, Stuffione, Ravarino (Modena)



L'ORIGINALE RITROVATO

Ho cominciato a conoscere e amare la pianura padana, tra il Po e Modena, a metà degli anni Settanta del secolo scorso, del millennio passato, osservandola dal finestrino di una lentissima Volkswagen Maggiolino celeste guidata da Luigi Ghirri, impegnato nelle sue esplorazioni senza fine lungo la Via Emilia, alla ricerca dell'*originale perduto*, attraverso il labirinto esterno del mondo. Ero con lui nell'azzurro crepuscolo invernale davanti alla canonica di Cittanova immersa nella radianza del cielo illuminato dalla luna piena. "Sarebbe bello morire in un posto così" mi disse scattando la foto, e in un posto così Luigi ci è morto davvero, nella grande casa attaccata alla canonica di Roncocesi.

Da allora, da quel giorno di S. Valentino del 1992, non ero più riuscito a fare una sola immagine in quei luoghi, fino al giorno del terremoto, vent'anni dopo. La mattina della seconda tremenda scossa, davanti alle immagini delle rovine che s'illuminavano da un grande televisore in un'antica casa di Cesena, ho capito che valeva anche per me quello che aveva scritto Gabriel Garcia Màrquez: "Non si è di nessuna parte finché non si ha un morto sotto terra". Davanti al telegiornale ho sentito Luigi morire un'altra volta e questa volta definitivamente, perché in quel momento era caduta definitivamente anche la scena del mondo che lui aveva amato e in cui aveva vissuto e fotografato. Alla vista degli edifici crollati a terra sotto le onde del sisma, ho dovuto prendere atto che anche io facevo ormai indissolubilmente parte di quel mondo e così, dopo due giorni, mi sono messo a percorrere le campagne tra Cavezzo, Concordia, Camposanto, San Felice, Crevalcore, nella speranza di trovare posti capaci di testimoniare la ragione viva di un paesaggio in cui e per cui valesse ancora la pena di vivere e morire.

Il senso del viaggio ha preso subito una direzione opposta a quella che muoveva allora me e Ghirri, tesi alla ricerca di una nuova rappresentazione dell'esterno.

Come una tragica metafora della civiltà contemporanea, i crolli degli edifici hanno sepolto e reso impraticabile l'interno: la dimensione in cui l'uomo può rientrare in se stesso e lì trovare la propria verità.

Nelle mie fotografie, una luce d'oro s'irradia dalle macerie della canonica di Cavezzo, come dai mattoni crollati del Duomo di Mirandola, una luce che sento sgorgare dalla devozione alla forma e alla figura d'amore che ha creato e redento il mondo e in cui, generazione dopo generazione, sono state edificate le case e le chiese lungo la Via Emilia: una luce che, nell'*interno perduto*, s'irradia dall'*originale ritrovato*.

2 Casale di campagna, Cividale, Mirandola (Modena)



3 Casale di campagna, Cividale, Mirandola (Modena)



4 Casale di campagna, Cividale, Mirandola (Modena)



5 Casale di campagna, Cividale, Mirandola (Modena)



6 Casale di campagna, Cavezzo (Modena)



7 Casale di campagna, Cavezzo (Modena)



8 Casale di campagna, Cividale, Mirandola (Modena)



9 I torrioni di San Prospero (Modena)



10 Palazzo Rangoni, Ravarino (Modena)



11 Palazzo Rangoni, Ravarino (Modena)



12 Casale di campagna, Cavezzo (Modena)



13 Casale di campagna, San Felice sul Panaro (Modena)



14 Teatro del Popolo, Concordia sul Secchia (Modena)



15 Casale di campagna, Cavezzo (Modena)



16 Canonica della Parrocchia di San Felice sul Panaro (Modena)



17 Duomo di San Felice sul Panaro (Modena)



18 La Rotonda, Oratorio della Natività di Maria, Crevalcore (Bologna)



19 Oratorio di campagna, Medolla (Modena)



20 Chiesa Parrocchiale di San Giovanni Battista, Disvetro, Cavezzo (Modena)



21 Chiesa Parrocchiale di San Giovanni Battista, Disvetro, Cavezzo (Modena)



22 Chiesa dei Santi Apostoli Giacomo e Filippo, San Giacomo Roncole, Mirandola (Modena)



23 Chiesa di Sant'Egidio Abate, Cavezzo (Modena)



24 Chiesa di Sant'Egidio Abate, Cavezzo (Modena)



25 Chiesa di Santa Maria ad Nives, Motta, Cavezzo (Modena)



26 Chiesa di Santa Maria ad Nives, Motta, Cavezzo (Modena)



27 Chiesa di Santa Maria ad Nives, Motta, Cavezzo (Modena)



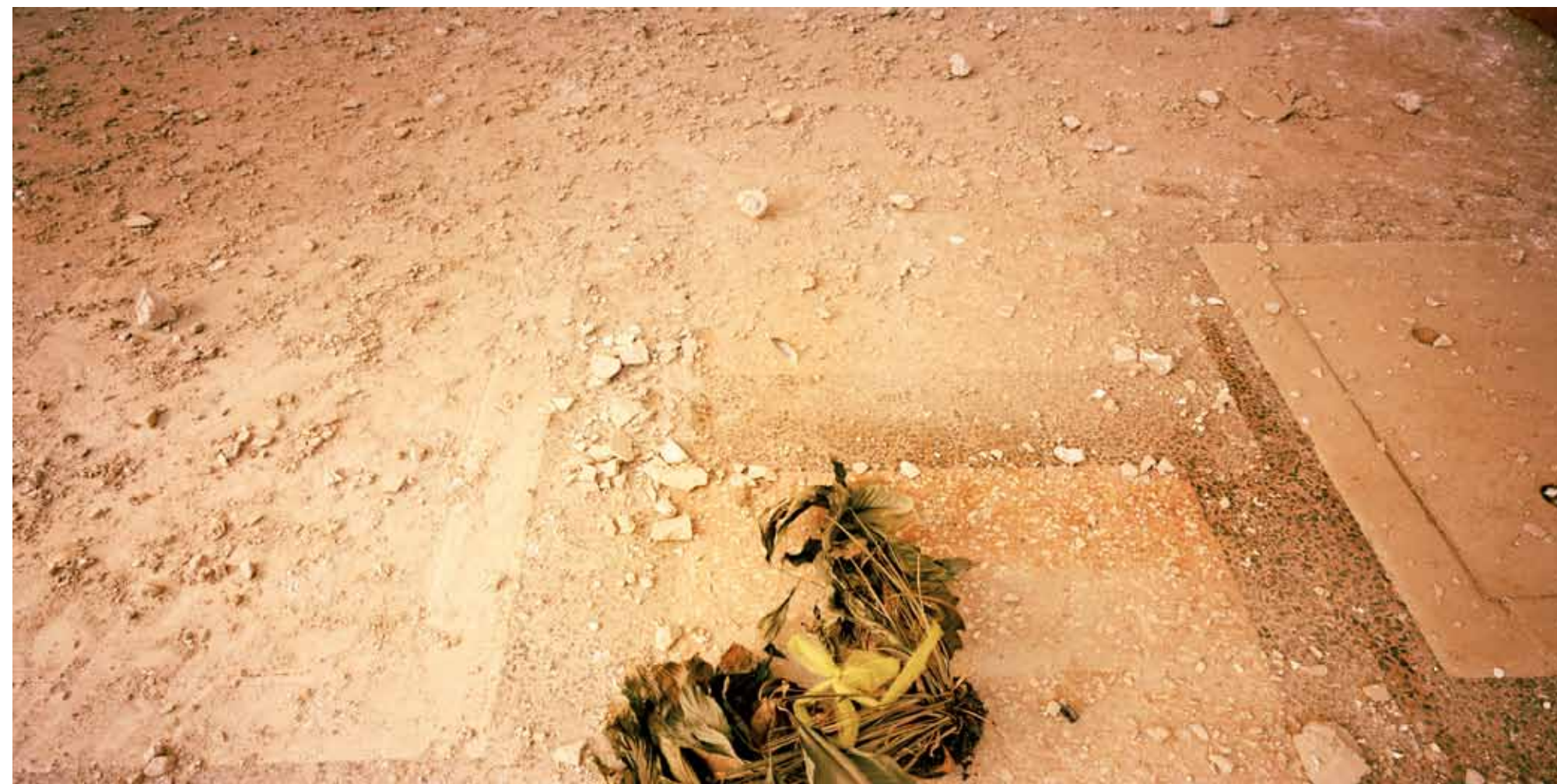
28 Chiesa di San Francesco, Mirandola (Modena)



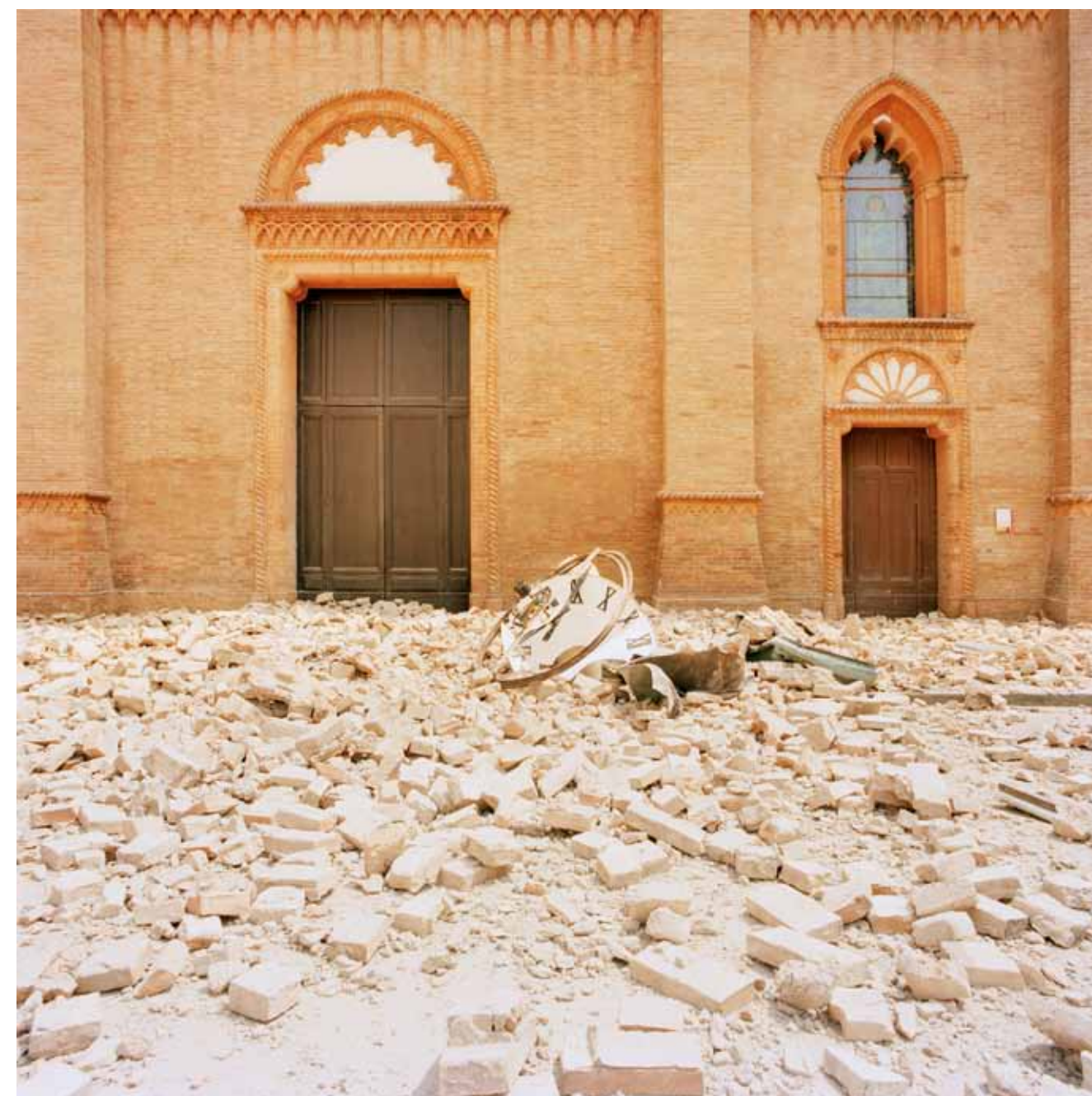
29 Santuario della Beata Vergine delle Grazie, Stuffione, Ravarino (Modena)



30 Santuario della Beata Vergine delle Grazie, Stuffione, Ravarino (Modena)



31 Duomo di Mirandola (Modena)



32 Duomo di Mirandola (Modena)



33 Duomo di Mirandola (Modena)



34 Duomo di Mirandola (Modena)



35 Duomo di Mirandola (Modena)





37 Duomo di Mirandola (Modena)



38 Chiesa Parrocchiale, San Possidonio (Modena)



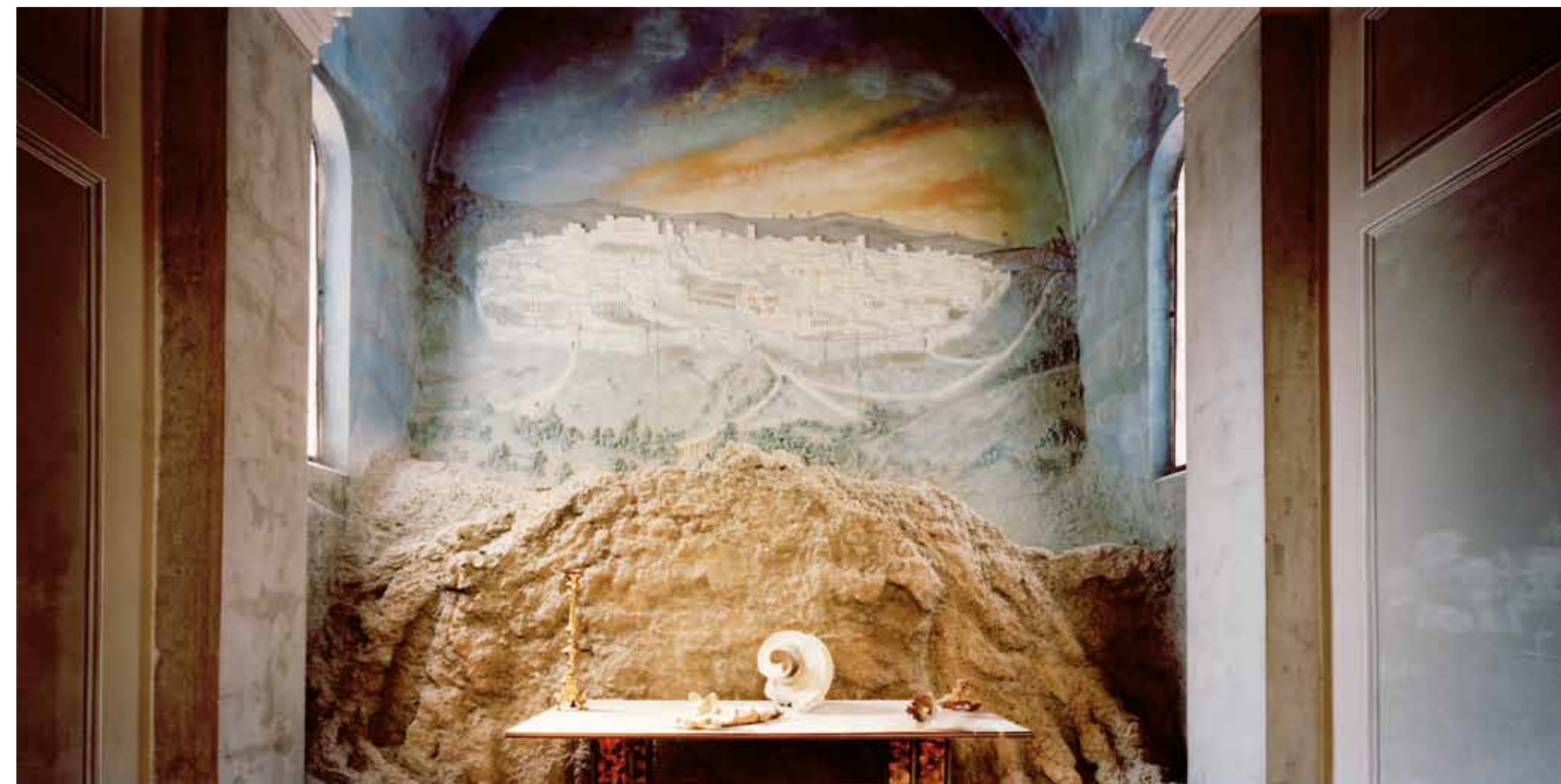
39 Chiesa di San Nicola di Bari, Camposanto (Modena)



40 Chiesa di San Nicola di Bari, Camposanto (Modena)



41 Chiesa di San Nicola di Bari, Camposanto (Modena)



42 Cimitero di Mirandola (Modena)



43 Cimitero di Mirandola (Modena)



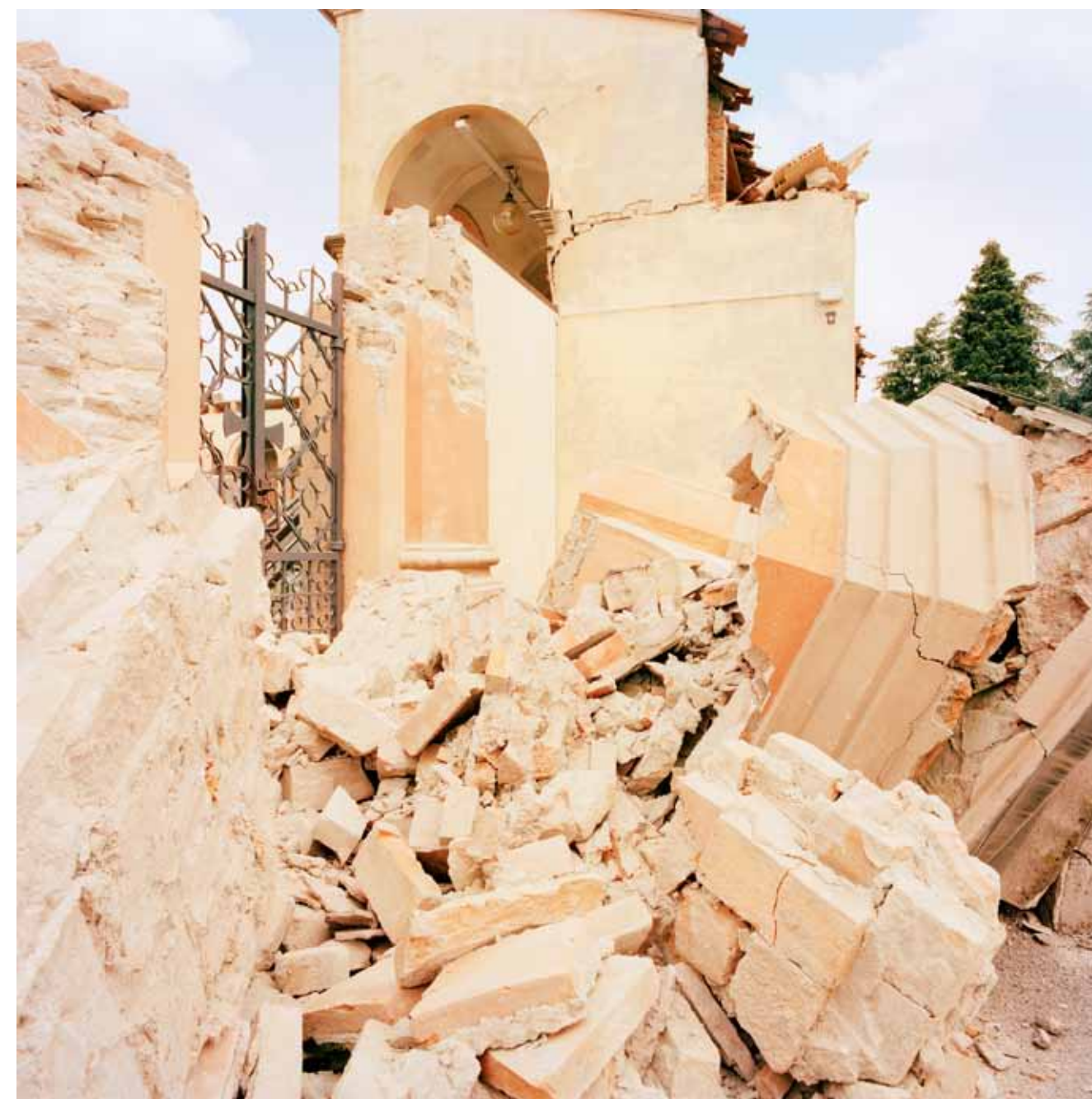
44 Cimitero di Mirandola (Modena)



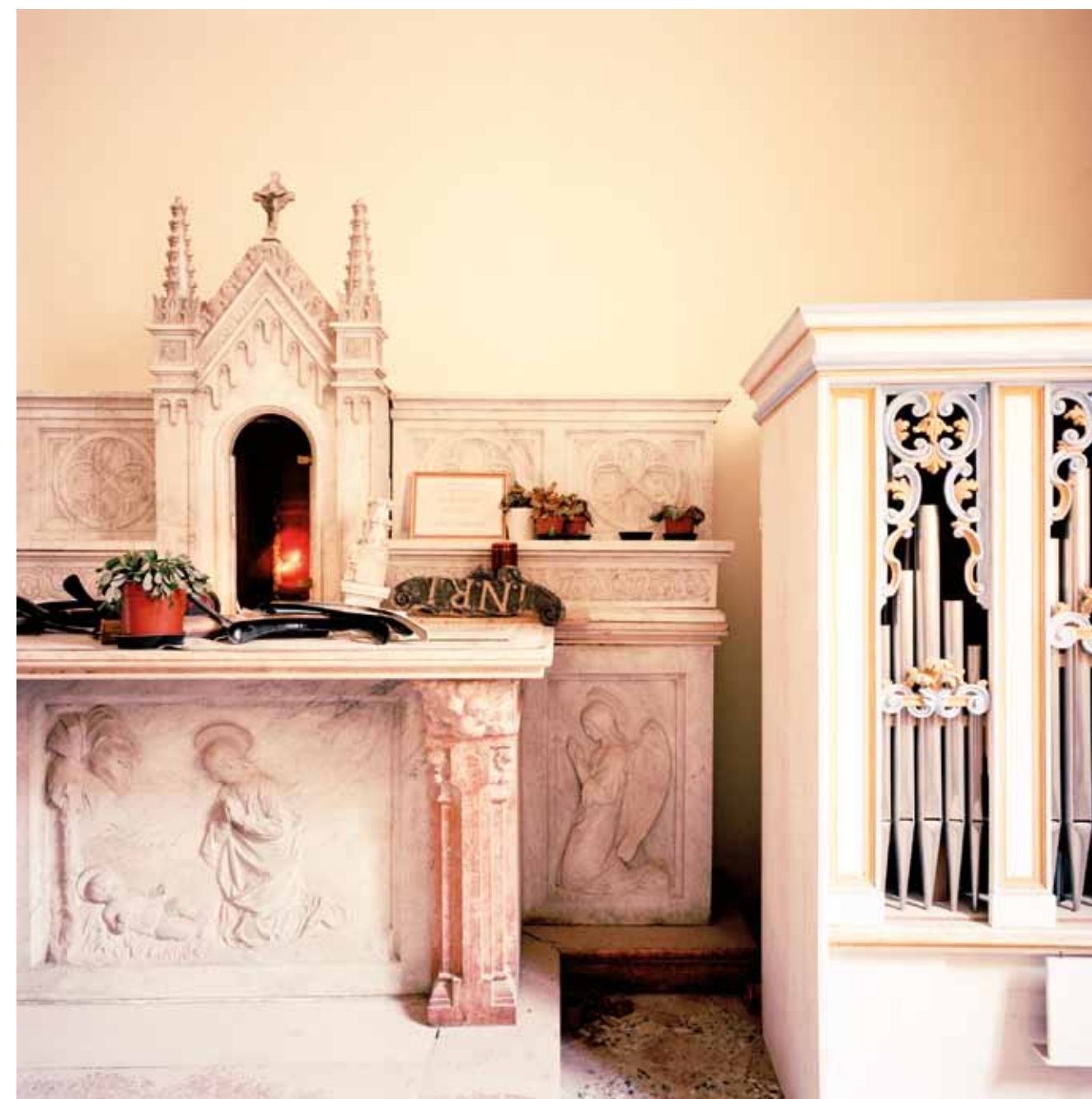
45 Cimitero di Mirandola (Modena)



46 Cimitero di Concordia sul Secchia (Modena)



47 Duomo di Mirandola (Modena)



48 Campagna prospiciente il Castello dei Ronchi, Crevalcore (Bologna)





GIOVANNI CHIARAMONTE nasce nel 1948 a Varese da genitori di Gela e la sua opera ha come tema principale il rapporto tra luogo e destino nella civiltà occidentale.

Tra le sue opere: *Giardini e paesaggi, Terra del ritorno, Penisola delle figur Westwards, Milano. Cerchi della città di mezzo, In corso d'opera, Abitare il mondo. Europe, Attraverso la pianura, Come un enigma. Venezia, Nascosto in prospettiva, In Berlin, L'altro. Nei volti nei luoghi, Via Fausta.*

Tra le sue mostre: Gropius Bau di Berlino, DAM di Frankfurt/Main, Hunter College di New York, Triennale di Milano, Biennale di Venezia. Ha fondato e diretto collane di Fotografia per Jaca Book, Federico Motta Editore, S.E.I., Edizioni della Meridiana, Ultreya/Itaca. Insegna allo IULM di Milano e al Dipartimento di Architettura di Cesena.

SCHEDA TECNICA

Per le riprese sono state utilizzate Hasselblad CM con grandangolare 40 mm,
Hasselblad SWC con grandangolare 38 mm,
Silvestri 6x12 con grandangolare 47 mm,
Linhof 6x12 con grandangolare 58 mm,
montate su cavalletti Gitzo.

Le scansioni dei negativi Kodak sono state effettuate da Mario Govino con Imacon Flextight X5
e le immagini sono state stampate con Epson Stylus Pro 9880
su carta Innova in tiratura da 1 a 5 in formato cm 50x50 e 50x100
e in tiratura da 1 a 4 in formato cm 75x75 e cm 75x150.



Nelle foto: Luigi Ghirri, Giuseppe Pagano e Giovanni Chiaramonte

Finito di stampare da
Grafiche Antiga S.P.A.
Crocetta di Montello (TV)
nel mese di settembre 2012



PEDIT ET VOLORESTE INCI OCCULLORIO EUME
VOLLENTIBUS AD MA SEDI DOLESTORERIT AD
QUO ODIS RE SUNT ULLAUT QUISTIN CUS VO-
LEST, ULPA SITAM ASPE COMNIS ALIST, INCIET LA-
CEARUM NULLESSI VOLUPTI ONSEQUI DOLORIS
SEQUAEP ERIONSE QUATUR?

€ 30,00

ISBN 978-88-570-XXXX-X



9 788857 100549 2