

fotografi
contemporanei

HÜTTE

Formatosi a Düsseldorf nella lezione concettuale dei Becher, Axel Hütte trae dall'immagine una complessa rete di relazioni psicologiche che ricompono in una nuova «scrittura». Proprio Düsseldorf gli dedica una personale: «Night and Day»

Axel Hütte: in grande, «Lemaire Channel-1, Antarctica», 2017; in piccolo, «San Fernando», 2007



di DANIELE CAPRA
DÜSSELDORF

Esiste un continuo e intenso rimando alla pittura romantica tedesca e nordeuropea nella ricerca di Axel Hütte (Essen, 1951), a cui il Museum Kunstpalast di Düsseldorf dedica un'accurata ed estesa personale, curata da Ralph Goertz e visibile fino al 14 gennaio. *Night and Day* raccoglie una settantina di immagini di media e grande dimensione realizzate dal fotografo tedesco - che con Struth, Candida Höfer, Ruff è uno dei più celebri allievi dei Becher proprio a Düsseldorf - nell'arco di un ventennio di viaggi in numerose parti del mondo ed alcuni nuovi scatti concepiti recentemente in una spedizione in Antartide. Foto di paesaggio, di alberi, piante, montagne, fiumi, rocce e ponti, prive della retorica del «naturale» e della mortifera carica sensazionalistica che caratterizza molte delle immagini di genere paesaggistico, la cui unica ragion d'essere è spesso il mero trionfo di un inconsistente e passeggero dato visibile.

La mostra, allestita senza

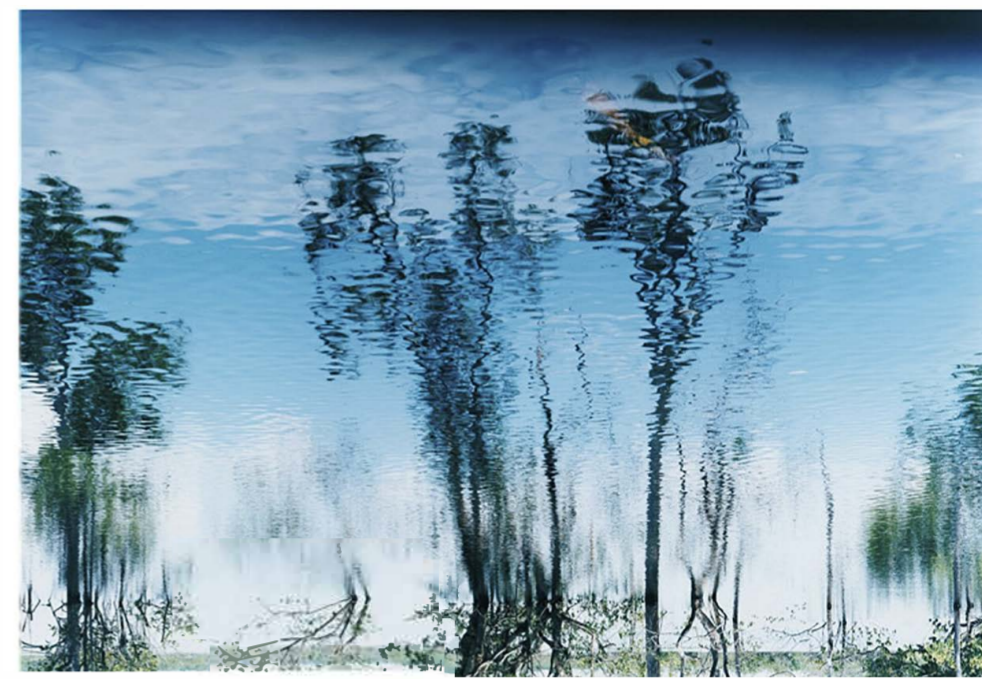
Qui il paesaggio è sostrato interiore, come in Friedrich

una rigida classificazione cronologica o contenutistica, apre con una decina di foto di grande formato accomunate dalla verticalità intorno a cui si struttura l'immagine: sono alternativamente piante ad alto fusto che ergono solitarie e tronchi d'albero catturati in mezzo a boschi nelle foreste tropicali del Sudamerica, uno dei continenti più indagati da Hütte a partire dagli anni novanta. Già da subito emergono alcuni dei tratti che caratterizzano la sua poetica: il realismo, la ricerca di una cromia e una luce naturali, una costruzione

dell'inquadratura che implica la tensione conoscitiva verso il soggetto, rispetto al quale Hütte produce una sintesi non-documentativa e non-rappresentativa, coinvolgendo piuttosto lo spettatore nell'universo emotivo dalui stesso sperimentato. Il fotografo tedesco mette così in evidenza non tanto l'immagine visibile, quanto la complessa rete di relazioni psicologiche ed emozionali che essa è in grado di suscitare. Egli cioè ricompono concettualmente gli elementi vissuti in una nuova scrittura, affinché il destinatario possa sviluppare un per-

corso simile al proprio e immedesimarsi in prima persona nel ritaglio di mondo esperito e successivamente scelto fotograficamente. Senza ricerca di facili effetti o di inquadrature sorprendenti.

Nelle successive sale *Night and Day* presenta scatti come *Rio Negro*, *Cayo o Pico de Aguila* (realizzati rispettivamente in Brasile, Belize, Venezuela), in cui Hütte rivela un approccio particolare verso il paesaggio e la geografia che lo descrive: ricorda la sensibilità e l'intima necessità di conoscenza che sono state alla base di numerose



Un modo di guardare «tranquillo» che fa capo al Sublime della pittura romantica tedesca

esplorazioni di Alexander von Humboldt nell'Ottocento. Nei suoi viaggi nelle foreste pluviali e attraverso i fiumi del Sudamerica Humboldt si relazionava con ciò che vedeva come se ogni elemento, dal più piccolo dettaglio floreale alla smisurata orografia delle montagne, fosse costituente fondamentale della totalità del paesaggio; similmente Hütte avverte un marcato senso panico, che restituisce però in forma lineare, senza effetti, con la semplicità che il poeta romantico William Wordsworth avrebbe descritto nelle sue *Ballate* come «emozioni ricomposte nella tranquillità».

In questa esigenza espressiva in cui sostrato interiore e paesaggio finiscono per sovrapporsi, Hütte rivela modalità e metodi che rimandano direttamente all'opera di artisti come Carl Gustav Carus e Caspar David Friedrich, nei quali è centrale il senso di mistero e di «sublime» di fronte all'elemento naturale innescato dall'atto contemplativo. Hütte sembra ereditare proprio la sensibilità degli autori del primo romanticismo tedesco, i quali nella bellezza, nella smisurata grandezza o nella forza primigenia del *Landschaft* trovano uno specchio incomparabile di emozioni. Come accade, ad esempio, negli scatti realizzati in Antartide quali *Paradise Bay* e *Lemaire Channel*, in cui il cielo minaccioso e i blocchi di ghiaccio sembrano condurre una battaglia epica che annuncia la venuta

dell'Apocalisse.

In questi scatti, e così nelle foto (anche in bianco e nero) realizzate in agglomerati cittadini pieni di grattacieli come a Minneapolis, Atlanta, Chicago, è del tutto assente la figura umana né si vedono manufatti che permettano a chi guarda di fare un rapido confronto dimensionale con ciò che conosce. Allo sguardo le immagini sono metricamente pure, senza parametri per un confronto, e, se si escludono gli edifici enormi sullo sfondo, non vi è elemento antropico: è così del tutto assente l'artificio della dismisura, spesso impiegato visivamente per mostrare o accentuare delle differenze di scala, e a chi guarda non rimane che perdersi senza alcun solido appiglio, proiettando silenziosamente dentro l'immagine il proprio sguardo. Significativo, inoltre, che le foto dei grattacieli siano stampate, anziché su carta fotografica, su dei fondi specchianti: scrutando l'opera, continuamente si vede parte della propria figura riflessa, in un gioco di rimandi che rallenta di molto la lettura dell'immagine.

Alla retorica dell'ambiente selvaggio, alla pornografia di foto di paesaggio sorprendenti e mozzafiato, Axel Hütte antepone così l'idea di una prossimità tra individuo e contesto, indipendentemente dal fatto che questo sia modellato dalle forze dei venti e dell'acqua o dalle gru meccaniche e dall'acciaio. Il suo è un tentativo di avvicinamento tra le parti; o, più probabilmente, di uno scambio di ruoli tra soggetto umano (che guarda) e contesto (l'oggetto dello sguardo). A momenti sembra di guardare un fotogramma di Antonioni, dove la diegesi filmica implica l'ambientazione e l'ambiente condiziona l'evento, in un inatteso e originale ribaltamento reciproco.

■ VÍRIDE ■

Per i giardini di Roma, Raffaele de Vico

Andrea Di Salvo

Il segno discreto che il pervasivo operare di Raffaele de Vico come «consulente artistico per i giardini di Roma» imprime sulla fisionomia del verde in città lungo la prima metà del secolo scorso si dispiega a contrappunto con la vicenda eccezionale del suo sviluppo urbanistico. Da capitale in assestamento dell'Italia giolittiana, poi, con il governatorato e le varianti urbanistiche, sempre più perno del progetto mussoliniano di una Grande Roma, fino al suo protendersi, oltre la guerra, negli esiti delle sistemazioni a verde dell'EUR di parte di quanto immaginato per

l'esposizione dell'E42. Pur senza troppo indagare sui nessi che legano quell'operare con il contesto culturale, è paradossalmente proprio dalla puntuale analisi documentaria squadrata dalla monografia che ora Ulrike Gawlik dedica a Raffaele de Vico. *I giardini e le architetture romane dal 1908 al 1962* (Olschki, pp. 442, € 48,00), che sulla mappa della città in divenire si conferma fitta l'incredibile ampiezza di quel suo intervento. Tra imperativi diversi, sul come confrontarsi da un lato con le vestigia della storia (e con l'uso che il regime intende farne), e dall'altro su come intervenire a regolare gli

sviluppi scomposti di una crescita edilizia che stravolge l'immagine di felice integrazione con il paesaggio naturale. In una articolazione per temi che dall'ispirazione romantica del risorgimentale Parco della rimembranza a Villa Glori punteggerà di giardini i nuovi quartieri, Piazza Verbano, Bologna, la sistemazione di Monte Sacro a corredo di interventi sulla città-giardino... Mentre misuratamente procede nelle sistemazioni per le aree archeologiche ritagliando per il Parco del Colle Oppio anche il progetto di evidenziazione con basse siepi l'eredità archeologica delle

corrispondenti terme sottostanti, in ciò anticipando Muñoz; o con la sistemazione architettonica e paesaggistica del parco che circonda il sepolcro degli Scipioni; o le esedre arboree realizzate a incorniciare Piazza Venezia. Tra sventramenti e «diradamenti» sullo sfondo di un'aspirazione, piuttosto, a operare connessioni, anelli e passeggiate, e intanto belvedere, affacci sulla città, de Vico fa dialogare il giardino-fontana ribassato di Piazza Mazzini, e gli interventi del ritmato giardino lineare dell'omonimo Viale con piazzali, con il grande parco progettato per Monte Mario, con

prevista cascata monumentale, idea poi ripresa per il Parco centrale dei Giardini dell'EUR, inaugurata nel 1961. Se, via così, si vanno precisando i termini di un composto linguaggio unitario, distillato sulla base di una tradizione volta a volta capace di adeguarsi ai contesti di nuova espansione, e anche di interpretare le ragioni della propaganda come di cogliere inediti spazi di opportunità, nell'insieme con de Vico la trama del verde dei giardini pubblici romani emerge come trasversale fattore connettivo. A tutt'oggi, resistendo al degrado, suggestione e opportunità da raccogliere.