

Paesaggi in figura

Marino Niola

(Docente di Storia delle Culture Mediterranee all'Istituto Universitario Orientale di Napoli)

1. Paysement

La tenda del fiume è rotta: le ultime dita delle foglie s'afferrano e affondano dentro la riva umida. Il vento incrocia non udito sulla terra bruna. Le ninfe sono partite.

F. S. Eliot, *La terra desolata*

"Trovare parole per ciò che si ha dinanzi agli occhi: quanto può essere difficile, ma quando esse arrivano, allora è come se battessero con dei piccoli colpi di martello contro la superficie del reale, sino a sbalzare, come da una lastra di rame, la forma.

Soltanto quando ebbi trovato queste parole, dal turbamento delle impressioni immediate emerse, con i suoi precisi rilievi e le sue ombre profonde, l'immagine. Cosa mai avevo saputo prima dei salici fiammeggianti che al pomeriggio fanno guardia con le loro lingue di luce davanti ai bastioni che cintano la città? Quanto strette prima dovevano stare le dodici torri, e come comodamente ciascuna trovava ora il suo posto, e anzi avanzava ancora molto spazio tra loro!"

Così Walter Benjamin, a proposito di San Gimignano, pone la questione cruciale della corrispondenza tra l'immagine e il luogo non in senso meramente rappresentativo, o peggio illustrativo, bensì in quello, ben più profondo, di una autentica *Übereinstimmung*, ovvero della rivelazione della verità del luogo nella figura e attraverso la figura.

Per un antropologo, che del bene culturale e ambientale esplora soprattutto le dinamiche culturali "costitutive" - ovvero le credenze, i valori, le rappresentazioni dello spazio e del luogo - è particolarmente pertinente decostruire i processi che conducono alla valorizzazione di un oggetto, di un sito, di un ambiente come beni culturali.

Tali processi rinviano gli aspetti propriamente antropologici del *genius loci* che si dispiegano in una dimensione specifica che, lungi dall'esser riducibile ai

luoghi e oggetti d'arte, abbraccia l'intero habitat, ivi compreso anche il paesaggio che, in quanto tale, è sempre e comunque antropizzato, letteralmente *paysé*. In tale direzione è interessante lavorare intorno alle fondazioni culturali, quelle che costituiscono il luogo come punto d'intersezione tra le concezioni della natura e dell'habitat, e le convenzioni rappresentative, degli sguardi che da tali concezioni vengono generati. Dal punto di vista figurale, la fotografia lavora allo stesso modo della poesia e in generale dell'arte: entrambe insegnano il loro rappresentare alla figura, alla velatura che custodisce una verità "rivelata". Le loro "poetiche" dello spazio sono in realtà riflessi di un processo di costruzione del luogo che ha già in sé una convenzione dello sguardo, un determinato modo del vedere.

Si pensi alla geografia leopardiana della *Ginestra*, che inaugura una convenzione figurativa del paesaggio vesuviano, o a come lo sguardo romantico stenda il suo retino su scenari paesaggistici come quello di Ravello. In realtà tra la poesia e la fotografia, al di là delle differenze reciproche corre quella che Wittgenstein avrebbe chiamato un'aria di famiglia. Sia la poesia che la fotografia sono di casa nella figura. Entrambe costruiscono il luogo come *Midland* sospeso tra il significare e il mostrare.

Dal punto di vista di un'antropologia del bene culturale paesaggistico-ambientale la fotografia, proprio quale parametro della costruzione del luogo e insieme dello sguardo, ci sollecita incessantemente a interrogarci su cosa sia un luogo. Sulle sue fondazioni materiali e sulle sue fondazioni mitiche e simboliche. E' noto come la compresenza irrisolta tra queste dimensioni e temporalità incorporate nel sito provochi spesso dei veri e propri cortocircuiti che pertengono alla designazione, alla definizione

stessa dei luoghi e delle loro vocazioni e destinazioni. Si pensi a quelle foto dove dietro la forma degradata o insignificante del presente, cosparso dei detriti della modernità, si vede affiorare improvvisamente la trama segreta del mito, il respiro profondo che anima il luogo e sopravvive alle sue metamorfosi, la figura che lo restituisce alla sua verità dimenticata. Come nell'immemorabile equoreo riflesso del *Ponte di Ipswich*, fotografato da Coburn nel 1904, in cui sembrano ancora abitare quelle ninfe sulla cui dipartita Eliot intonerà il cordoglio della *Waste Land*. Come nel *Galant vert* di Cartier Bresson in cui il luogo sembra affiorare alla superficie della verità dalle nebbie aurorali dell'origine. O come nella strada parigina di Kertész su cui appare in sovrimpressione il quadrante dell'orologio della Gare du Nord, a imprimere su quel paesaggio la cifra della modernità, la stessa che sigilla la rapsodica *flânerie* metropolitana di Walter Benjamin.

2. Dépaysement

"Chi si ricorda più del fuoco/ che arse
impetuoso nelle vene del mondo.
In un riposo freddo le forme opache sono sparse".
Eugenio Montale, *Ossi di Seppia*

In questa trama di corrispondenze che fondano il luogo la fotografia diviene un *Landmark*, un principio d'ordine, nel senso letterale, etimologico di questo termine. Un'etimologia che ci riporta verso le fonti comuni delle lingue e delle mentalità indoeuropee. Uno stesso radicale - *it* che connota il campo semantico dell'ordine, dell'articolazione delle differenze - diffuso in un grandissimo numero di lingue, dal greco e dal latino, dalle lingue germaniche fino a quelle di ceppo indoiranico serve a formare parole e termini come il greco *Artron* (articolazione), ma anche il nome di una divinità come Artemide, il latino *Artus* (arto), *Ars* (arte), *Ritus* (rito), *Ordo* (ordine) e secondo una luminosa traccia di Heidegger, il tedesco *Ort*, che significa appunto il luogo. Questo radicale, come ha indicato Emile Benveniste, rinvia alle nozioni che nelle lingue in questione connotano il campo semantico dell'ordine.

L'idea che il concetto di luogo sia connesso con un ordine che ha qualcosa a che fare con l'arte, con il rito, ovvero con i domini della figura, ci rinvia alla

questione dello sguardo ordinatore, dello sguardo che costituisce il luogo articolandone e, connettendone le differenze proprio perché trama insieme, compagina tutti quei fili che altrimenti restano sciolti, interrotti, spezzati, opachi.

Da questo punto di vista la fotografia, e tutto quanto è dell'ordine della figura, diviene un modello compaginante. Essa aiuta a rammemorare tutti gli elementi del paesaggio soprattutto laddove questo appare largamente consegnato alla figura. E, seppure in misura e grado diversi, il paesaggio viene sempre filtrato attraverso ciò che noi cerchiamo in esso e ciò che ci conduce nel nostro cercare è prima di tutto la configurazione culturale della nozione di paesaggio e dei valori ad essa associati.

L'antropologia offre numerosi esempi del relativismo culturale di nozioni come quella di paesaggio, di ambiente, in funzione di categorie spaziali e territoriali spesso irriducibili alle nostre, e soprattutto in funzione di una diversa definizione della soglia che separa natura e cultura.

In molte civiltà, la definizione dello spazio non è articolata in base a categorie chiuse, e pertanto resta difficile perfino individuare un dentro e fuori dell'estensione spaziale. Ci si trova invece - celebri gli esempi oceanici, malgasci, nilotici, indiani - ad una definizione ancestrale dello spazio il cui *Landmark* è costituito dai siti funerari ove riposano i corpi degli antenati clanici. L'estetica e l'etica ambientale dipendono da questa definizione territoriale. La sensibilità ambientale è diversa secondo i luoghi e gli elementi dell'ambiente. In molte società oceaniche, come le isole Salomone e in altre comunità melanesiane, quella che noi definiamo sensibilità ambientale riguarda il rapporto con la terra e non quello con il mare. Perfino azioni come prendere qualcosa vengono designate con verbi diversi a seconda che l'oggetto sia un prodotto della terra o del mare. Nei confronti della terra il verbo usato implica un'idea di reciprocità, una sorta di scambio, di *do ut des* con la natura, nel caso del mare invece il verbo rinvia a un'idea di appropriazione, assolutamente priva di reciprocità.

Questo tipo di etica è strettamente legata a un'estetica del paesaggio che considera bello soprattutto ciò che la società giudica per qualche ragione significativo

o importante. Sono spesso tali, per esempio, i sepolcreti dei padri totemici posti sui crinali e sulle creste, i siti funerari sono ciò che costituisce il luogo, e inoltre ne determina la "bellezza", ne fa cioè il raduno degli esseri e delle cose, degli uomini e della natura. E' l'esempio di quel che Heidegger avrebbe definito un abitare poeticamente la terra.

Quando un Solomoniano deve immortalare il suo paesaggio, consegnarlo all'immagine e alla memoria non fotografa gli stessi luoghi che fotograferebbe un occidentale. Quest'ultimo fisserebbe il *landscape*, la linea di costa dove le palme si inclinano sul mare secondo una convenzione largamente consolidata dall'esotismo. Si pensi alla fotografia di film celebri come *Tabu* di Murnau. Il nativo fotograferebbe invece i sepolcreti, ciò che dà ordine, intellegibilità allo spazio e lo rende "appaesante", un paesaggio in cui echeggia la chiamata dell'essere.

3. Velature

L'evento dello "slargo" (*Lichtung*) è il mondo. Il pensoso-riunente-illuminare-aprire, che porta alla libertà dell'aperto, è disvelare, e riposa nel nascondersi.
M. Heidegger, *Aletheia*

Ma il muro a cui mi appoggio partecipa del segreto dell'ulivo, la cui chioma, come un serto tenace e poroso, lascia filtrare da mille varchi il cielo.

Walter Benjamin, *Immagine di città*

Questi ed altri esempi provano come in larga misura sia lo sguardo, quindi la cultura che determina le modalità del vedere, a creare il luogo. Si può addirittura giungere ad affermare che il luogo non esista al di fuori dello sguardo che investendolo lo costituisce quale campo di significati e di funzioni.

In questa tensione costitutiva fra lo sguardo e il luogo la fotografia appare uno strumento fondamentale di documentazione ma addirittura di ricompaginazione del luogo inteso come bene culturale. Soprattutto ora che la nozione di bene culturale oltrepassa il limite angusto in cui una cultura polverosa e provinciale lo aveva confinato. La nozione di bene culturale diffuso, una nozione che non si arresta entro le soglie di musei e biblioteche, fa spazio precisamente all'abitare, alle diverse dimensioni dell'abitare, soprattutto in paesaggi largamente consegnati alla figura come Ravello. Perché in realtà è la figura - non intesa banalmente come immagine, come illustrazione,

ma piuttosto come *Aletheia*, come rivelazione - quella che consegna uomini e cose, luoghi e abitanti alla verità dell'essere. Quell'essere che affiora dall'immagine e dietro l'immagine, all'insaputa di noi stessi che pure in quella immagine stiamo di casa e che continuiamo a guardare senza vedere.

Spesso la fotografia, quando raggiunge il piano della figura, ovvero della poetica del vedere, lascia scorgere in filigrana quella che Braudel chiamava la grande assente della storia, cioè la vita. O quel che Heidegger definisce il *Buan*, l'abitare, che nell'alto tedesco significa anche costruire, e che solo più tardi diventerà *Bauen*. "Bauen (*costruire*), Buan, bhu, beo," - scrive l'autore di *Essere e Tempo* - sono infatti la stessa parola che il nostro bin (*io sono*). Ma che cosa significa essere? L'antica parola *bauen*, "secondo la quale l'uomo è in quanto abita risponde che "Ich bin", "du bist" vuol dire: "io abito", "tu abiti". Abitare è essere, ed essere significa soprattutto "aver luogo". L'abitare indica dunque l'essere percepito nella sua sostanza spaziale, nella sua *res extensa*, e il luogo non è altro che la configurazione spaziale dell'essere.

Ne è la rivelazione, nel senso letterale della *Aletheia*, di qualcosa che appare solo dietro un velo, che è esattamente ciò che fa la fotografia. Questa non svela, piuttosto rivela, poiché per mostrare ha bisogno di una lastra, di una velatura.

Il paesaggio si può considerare come il punto di fuoco di un incrocio di dimensioni: l'arte - poiché lo sguardo è soprattutto arte - il rituale - nel senso di articolazione che connette distinguendo - e infine la *religio*, nel senso originario del legare insieme, della commessura che lascia affiorare l'ordine segreto, la seconda natura del luogo, quella che ci consente di leggere e di attribuire un senso alle metamorfosi dello spazio. Avere riguardo per il paesaggio inteso in questo senso, significa guardare al bene culturale come incarnazione di un *genius loci*. E ciò è vero nel bene come nel male, perché sappiamo bene che l'anatomia del *genius loci* ci pone spesso dinanzi a spettacoli orribili. Tuttavia è in questa accezione che dobbiamo indagare il bene culturale - come concetto e percetto: quale figurazione di una cultura intesa in senso antropologico. Che è l'unica accezione del termine cultura in grado di dare un senso compaginato ai paesaggi contaminati e creolizzati

del tempo che viviamo.

Non solo chiese, musei, affreschi, reperti, dunque, ma anche costumi, abitudini, linguaggi, canti, feste. Non solo passato illustre, "tempo vissuto" - così Walter Benjamin chiamava il tempo "morto" ininfluente, formalmente conservato, ma di fatto dimenticato proprio in quel simulacro stesso che ne imprigiona la temporalità, fissandolo in una museale pietrificazione.

E' altrettanto necessario ascoltare il fluire ininterrotto del *genius loci*, quell'antica unità di luoghi, epoche, comportamenti, che il tempo ha frammentato, ha velato, ha degradato, ma non interrotto e di cui non è impossibile rintracciare l'armonia purché non la si cerchi unicamente nella direzione della cronologia o della causalità, dell'origine, del dopo che congeda e al tempo stesso pretende di spiegare il prima ma, piuttosto, in una compresenza di temporalità, di differenze, in cui consiste la trama vivente della storia.

Il giorno in cui gli abitanti di Ravello celebrano il sangue del loro patrono e il legame comunitario fa udire il suo respiro antico è - nel suo inestricabile intreccio di cose, eventi e comportamenti - un bene culturale al pari del reliquiario prezioso che custodisce il sangue di san Pantaleone: e lo stesso si può dire di Amalfi in occasione della festa delle reliquie di sant'Andrea. Tale intreccio ci dà il senso dell'abitare, il senso del convergere di uomini nel luogo.

Solo da una ridefinizione del bene culturale può prendere le mosse il riconoscimento delle differenti culture che animano il paesaggio come un respiro profondo e vitale, e che bisogna cercare di riaccostare

perspicuamente come si accostano le località in una mappa. Non perché l'una sia equivalente all'altra, ma tutte insieme contribuiscono a tracciare la trama di una complessità di cui si coglie la configurazione, la compagine, soprattutto attraverso le corrispondenze e gli echi armonici, pur dissonanti, senza tuttavia scompaginare il *corpus* territoriale in fogli che diventa poi impossibile legare insieme.

In questo lavoro di rideterminazione la fotografia può diventare un indicatore decisivo poiché essa fa apparire non in successione cronologica ma simultaneamente certe dimensioni che altrimenti resterebbero disperse, irrelate.

Vi sono due modi per conoscere, dice Heidegger. Uno, concettuale, riflessivo, fondato come avverte la parola stessa sul rispecchiamento. Un altro fondato invece sull'illuminazione improvvisa della totalità. la *Lichtung*, la radura che apre improvvisamente l'oscuro intrico del bosco. Improvvisamente si coglie una commessura che non ha nulla a che fare con la cronologia, con il prima e dopo, con i "generi": tale commessura è lo spirito profondo che abita il luogo.

La fotografia è di quest'ordine. Essa è una sorta d'illuminazione che ci fa cogliere delle unità segrete che il tempo ha frammentato ma non interrotto, non completamente dissipato e, rivelandoci un'antica e dimenticata aria di famiglia, ci restituisce la domanda, ci sollecita a pensare su quest'aria di famiglia, sulle ragioni di quest'unità, che resta la vera partitura segreta, la scrittura sottotraccia del paesaggio.

Grazie professore: mi permetta di fare due piccole sottolineature ancora. Questa sua individuazione del luogo attraverso la percezione che è creazione mi sembra sia un po' il succo dell'atteggiamento del fotografo autore, che nel percepire fissa un momento creativo. Questo mi sembra anche un ritorno a quello che dicevo prima: la fotografia intesa in questo modo si pone come una proposta di meditazione sulle indicazioni che il grande scenario del paesaggio ci dà per l'assunzione del problema dell'evoluzione societaria. Quindi, l'uomo è interprete primo ma al tempo stesso, attore e spettatore.

Questo mi richiama a una questione che mi sta molto a cuore e su cui ritorno spesso; lo sguardo al passato è una proiezione verso il futuro nella logica di una capacità di comprendere il presente. Alla base di questa logica sta la capacità, la volontà e la disponibilità ad assumersene la responsabilità. La fotografia è in questi momenti, in relazione a questi paesaggi, si pone come un atto di assunzione di responsabilità cioè una denuncia non sterile ma un richiamo ai nostri doveri. (F.C.S.)