

Paesaggio e fotografia: il tempo e la storia *

Eugenio Turri

Il paesaggio nell'occhio del fotografo

La fotografia è il paesaggio? No, se per paesaggio si intende che alla percezione di uno scenario terrestre si accompagna anche un vissuto, un'esperienza individuale, un flusso di memorie, un'emozione e così via. La fotografia non suscita le stesse percezioni, ne susciterà magari delle altre e, soprattutto, si offrirà come richiamo ad un paesaggio reale che, in quel momento, potrà anche essere lontanissimo dal luogo in cui ci troviamo, magari nel salotto di casa. E tuttavia con la fotografia si può riprendere un paesaggio così come lo vediamo, mettendone in luce le parti componenti e i suoi elementi connettivi, così come li coglie lo sguardo, benché sia uno strumento tecnico di mediazione e sostituzione dell'occhio.

In quanto forma di riproduzione del paesaggio, essa in ogni caso potrà darci informazioni limitate sul territorio e sulla società che lo abita, così come può darle uno sguardo fuggevole al paesaggio; ciò in quanto coglie manifestazioni locali e momentanee (*l'hic et nunc*); ancor meno potrà dirci i limiti e le motivazioni spaziali e temporali del paesaggio. Più fotografie riprese in diversi punti dello spazio organizzato possono ampliare il rilevamento semantico. Un eguale risultato si può ottenere però allargando lo spazio di ripresa in vari modi, ad esempio fotografando dall'alto, dall'aereo o, più ancora, da satellite.

A questo punto, per chiarire le problematiche connesse al rapporto tra fotografia e paesaggio, occorre fare subito una considerazione che farebbe – io credo – anche R. Barthes, pur non avendola mai fatta direttamente, riconoscendo che esistono diversi tipi di fotografia (Barthes, 1966). E' una questione d'ordine tecnico. C'è infatti la fotografia usata per foto-rilevamento, scattata con camere fisse, come quelle poste su aerei o su satelliti, e che mirano ad una ripresa fredda, "analogica" della realtà (secondo la formula dello stesso Barthes) e la fotografia fatta su iniziativa personale per testimoniare, secondo i dettati più diversi, il proprio modo di riprendere la realtà. Si tratta in ogni caso di una foto soggettiva, perché spetta all'operatore di scegliere una delle innumerevoli forme in cui si presenta a noi la realtà, senza contare le diverse qualità di ripresa, incorniciamento, esposizione, angolazione (Bergami e Bettanini, 1975). Tutta una serie di scelte semiotiche che spetta al fotografo di fare.

Le foto di questo tipo, fatte per riprendere la realtà, come le foto dei fotografi professionisti o dilettanti, oppure per documentare fatti e situazioni specifiche, come le foto dei geografi, dei naturalisti, degli antropologi, ecc., sono quelle che vediamo nelle riviste specializzate o nelle riviste di viaggio o di divulgazione geografica (straordinario capostipite e modello ineguagliabile resta *The National Geographic Magazine*) (Turri, 1967), come nelle enciclopedie, nei libri di geografia per le scuole, nei volumi fotografici, ecc. È su queste foto (insieme, oggi, con le immagini della televisione e del cinema) che la maggior parte delle persone costruisce la propria immagine della Terra,

* Intervento al seminario: *L'immagine fotografica nella ricerca antropo-geografica*, 18 gennaio 1994, presso l'Università Statale di Milano, Istituto di Geografia Umana.

dei continenti e dei paesi, e quindi la sua conoscenza geografica. Una foto quindi importante per le funzioni che assume nell'acculturazione della società d'oggi, nel dare una visione dello spazio terrestre, ed una coscienza agli uomini della varietà del mondo, dei suoi ordini e disordini. Naturalmente una foto così può essere scattata in modo neutro in funzione della divulgazione geografica, antropologica, naturalistica, ma può essere scattata secondo fini e ideali diversi, ad esempio, per dare una visione del mondo come spettacolo, o viceversa per mostrarne le miserie, i problemi, o semplicemente per esaltarne la bellezza.

Sempre in ogni caso la fotografia rappresenta un modo di guardare il mondo, di valutarne l'ordine, la bellezza, la drammaticità. In tal senso rappresenta una pausa contemplativa e un momento di conoscenza, proponendosi pertanto come uno degli strumenti culturali attraverso i quali si realizza il nostro rapporto con il mondo (così come la pittura e le varie altre forme di rappresentazione). Allorquando tale rapporto si esplica attraverso il paesaggio, inteso come proiezione di un territorio, possiamo assimilare il paesaggio stesso ad un teatro, del quale il territorio costituisce il palcoscenico in cui si svolgono le azioni umane (Turri, 1995).

La differenza fra i due è perciò stesso di prospettiva: il territorio ha una sua vita oggettiva, indifferente ad ogni nostro sguardo, ma assume per noi un significato nuovo e diventa paesaggio (e teatro) nel momento stesso in cui ci soffermiamo a guardarlo o a fotografarlo, con ciò riportandolo nel grembo della cultura, delle sue conoscenze, delle sue rappresentazioni.

Queste considerazioni inducono a riconoscere l'importanza delle fotografie "geografiche" come strumento di conoscenza, come momento di autoreferenzialità per la costruzione autopoietica del nostro universo culturale (Morin, 1987). Esse cioè assumono tale funzione in quanto mezzo di rispecchiamento del mondo in cui viviamo. In tal senso si può perfino sostenere che non esistono diversi generi di fotografia (foto geografica, foto di paesaggio, ritrattistica, ecc.): ogni foto funge, a suo modo, come strumento di conoscenza antropologica grazie al quale l'uomo trova riflesso se stesso nel mondo che lo ospita.

La foto fatta liberamente per assumere la funzione di rispecchiamento della realtà, scattata per iniziativa individuale, spontanea e creativa, ha il suo momento importante e decisivo nello scatto del pulsante. Momento di comprensione del mondo, di rapporto intenso, liberatorio, non tanto dissimile da quello che muove l'artista, il pittore, il poeta. Lo scatto fotografico è un attimo breve, una frazione di secondo generalmente (i tempi più usati vanno da un sessantesimo a un duecentesimo di secondo), eppure in quell'attimo, di forte intensità partecipativa, si è visto e capito più di ore e ore passate a guardare. Forse è come l'attimo della morte, quando si dovrebbe capire tutto del mondo e della vita. Fotografare è, non a caso, un po' morire; lo ha detto R. Barthes, filosofo ed epistemologo della fotografia (Barthes, 1980). Per questo si tratta di un attimo importante e che non ha tempo: un momento eterno in certo modo. E poi ciò che si fotografa perisce, quell'attimo resta concluso in sé, irripetibile, irrigidito per sempre, chiuso negli archivi che custodiscono le memorie del tempo e della storia.

Il fascino e la preziosità delle vecchie fotografie sta in questo: rappresentano un momento breve, fulmineo, attraverso il quale si leggono molte cose, ignorandone altre, del mondo che essi rispecchiano. Tutto ciò che di quel momento si conosce sta in quei paesaggi, in quegli oggetti o in quegli sguardi. Paesaggi, sguardi ed oggetti perduti, defunti: "vivere il presente – dice Heidegger – è un correre verso il baratro della morte". E le fotografie lo provano. Esse parlano di morte: non fanno resuscitare i paesaggi, gli

sguardi, gli oggetti, anzi li fanno morire nuovamente, ogni volta che si sfogliano i vecchi album tenuti nei cassetti.

Dipingere e fotografare

La differenza tra fotografare e ritrarre con penna o pennello sta nella diversità dei tempi della partecipazione. Pur riconoscendo che la fotografia è figlia del disegno e della pittura, si tratta di atti creativi diversi. R. Barthes sostiene che pittura e disegno si basano su una "organizzazione della scena, su una trasformazione dell'oggetto" (Barthes, 1980). Mentre nella foto c'è solo riduzione dell'oggetto, non trasformazione. La fotografia – dice ancora Barthes – è un messaggio senza codice, mentre il disegno è un messaggio codificato. Basti pensare alla pittura dei "primitivi" trecenteschi, ai significati che davano ad ogni cosa rappresentata nel dipinto (un esempio tra tutti: il santo patrono che reca in braccio la città, atteggiamento che stava ad indicare il potere che la teneva soggetta) (Fusco, 1982). In definitiva, pittura e disegno richiedono un "apprendistato" (Barthes, 1966), mentre il fotografo può al massimo scegliere soggetto, inquadratura, angolazione, ecc., anche se con gli automatismi oggi in uso i margini di iniziativa e di apprendistato (quello tecnico ovviamente non va confuso con quello della resa dei significati) risultano molto ristretti rispetto ad un tempo.

Nella fotografia il rapporto tra significati e significanti non è di trasformazione, ma di registrazione, e questo ha indotto a mitizzare la foto come copia "naturale" della realtà. In quanto immagine analogica, nella fotografia si crede cioè di vedere la cosa stessa rappresentata, come ritenevano con i loro dipinti gli stessi artisti dei secoli passati, che si riconoscevano nell'assioma forte, lapidario, di Keplero *ut pictura ita visio*, ossia del vedere come sinonimo del rappresentare e viceversa (Alpers, 1984).

La fotografia però ha ancor più illuso che le immagini rappresentassero le cose, fossero le cose, così nette e precise come si presentano al confronto della parola, con le sue ambiguità congenite. Lo ha chiarito bene U. Eco: di fronte alla difficoltà di rappresentazione della parola, si ritiene "che le immagini ci diano la cosa stessa di cui si parla" (Eco, 1979). Ma ovviamente è una illusione e, anzi, per interpretare la foto dobbiamo ancora ricorrere alla parola.

Dal punto di vista dell'informazione, dice R. Barthes, la struttura dell'immagine fotografica presenta tre livelli: l'immagine linguistica, l'immagine denotata e l'immagine connotata. Il messaggio linguistico è quello che è (cioè il linguaggio iconico, fotografico), autosufficiente, insostituibile, che non ha bisogno che di sé stesso. Il messaggio della denotazione è quello dei messaggi simbolici, quello della connotazione è iconico-letterale (Barthes, 1985). Quando si dice che la fotografia come insieme di segni è autosufficiente significa che essa è leggibile da chiunque. Si può non essere d'accordo. Secondo il mito, Narciso non riconosce la propria immagine, specchiata nell'acqua. Ci sarebbe riuscito se fosse stato abituato a specchiarsi: ma questo richiede apprendimento culturale. Se si mostra ad un primitivo una sua foto o una foto del suo villaggio o dei suoi compagni capita (è capitato) che non sappia riconoscere ciò che vi è ritratto. La foto non è la cosa.

Gli altri messaggi rientrano evidentemente e più direttamente nella sfera della cultura. Si recepiscono cioè solo attraverso dei codici culturali. Ma ciò accade anche con la fotografia, almeno in stretto senso antropologico.

Un fotografo e chiunque fotografa lo fa del resto in modo non naturale. Soggiace a dei modelli, opera delle emulazioni. Esprime le tensioni culturali, il gusto, il senso

sociale, politico, il senso della vita del proprio tempo, anche se inconsapevolmente. Come dire che la società si serve del fotografo per autoriflettersi.

La consuetudine a ritrarre il paesaggio, così com'è venuta imponendosi con l'arte fiamminga, ha dato valore al paesaggio stesso e, come ha notato W. Benjamin, lo ha elevato all'illusione di rappresentare la realtà, di essere la cosa, cioè la natura, il mondo. Si sa invece quanto l'arte fiamminga che ritraeva i paesaggi per riprodurre o ricreare la realtà con passione e sentimento, infastidisse Michelangelo, che la riteneva bassa arte al confronto di quella che esprimeva i sentimenti attraverso la figura umana (Clark, 1969).

Comunque è vero che la rappresentazione pittorica del paesaggio è parsa, per molto tempo, come un modo di accedere alla natura, di annetterla culturalmente, pur nella "ricreazione" a cui erano spinti gli artisti nelle loro interpretazioni. E così arriviamo ai viaggiatori e agli esploratori che tra il Cinquecento e il Settecento si mettono in viaggio accompagnati da pittori e illustratori che ritraggono i paesaggi che via via si presentano allo sguardo. E ciò non solo per inseguire il fine di rappresentare fedelmente il mondo e la varietà dei suoi aspetti ma anche per sentirsene parte attraverso l'atto del rappresentare. Rappresentare come vivere. E' un po' questo che vuole dire H. Cartier-Bresson quando sostiene che nell'atto di fotografare egli scompare, si sente integrato nel mondo, anche se ciò sottintende "molto pensare, molto osservare, apprendere, partecipare, sino a fondersi con la vita" (Cartier-Bresson, 1998). Richiamo, questo, alla pratica del fotografo, al suo mestiere, che si acquisisce prevedendo i possibili risultati del suo operare, che peraltro è potentemente influenzato dai modelli proposti da altri fotografi (e, prima ancora, dai pittori, almeno nella scelta dei soggetti e delle inquadrature): ossia, coscientemente o meno, egli si esprime nella stessa guisa degli altri fotografi. È un po' questo l'apprendistato barthesiano alla fotografia. La quale ha la sua piena riuscita quando in essa si equilibrano tra loro ricerca della forma, sentimento della realtà, sua lettura razionale e capacità di esprimerla con il linguaggio fotografico; come dice Cartier-Bresson "fotografare significa, nello stesso istante e in una frazione di secondo, riconoscere un fatto e l'organizzazione rigorosa delle forme visualmente percepite che esprimono e significano questo fatto. Vuol dire mettere sulla stessa linea di mira la mente, l'occhio e il cuore". È la mira che occorre per la fotografia di paesaggio, che è diversa dalla pittura di paesaggio.

Il confronto con pittura e disegno è importante per chiarirci il ruolo che ha giocato la fotografia rispetto alle rappresentazioni dell'epoca pre-industriale e pre-fotografica, pure così importanti per i modi in cui hanno operato, preparando il terreno alla fotografia (Galassi, 1989). Fondamentale è stato in particolare il ruolo avuto inizialmente dal disegno nella rappresentazione della realtà geografica e nel far emergere l'idea di paesaggio (Gombrich, 1973).

Senza soffermarci qui sull'origine della pittura e del disegno di paesaggio, su cui del resto molto si è scritto (Clark, 1962, Romano, 1978, Appleton, 1975; Dubbini, 1994), importante è riconoscere come, nel momento in cui l'arte di ritrarre il paesaggio ha dato l'illusione che fosse possibile rappresentare la realtà, essa è stata intesa come lo strumento per conoscere la natura, il mondo, per documentarne la varietà dei suoi aspetti. Così la pittura del paesaggio è stata intesa da Von Humboldt, il primo grande studioso che ha inteso i significati profondi del ritrarre il paesaggio come forma di conoscenza. In tal senso ritrarre il paesaggio era per lui il modo giusto di fare geografia, di leggere il mondo (Humboldt, 1975; Blumenberg, 1984). Nel paesaggio egli intravedeva la manifestazione dell'interagire di forze naturali, fisiche, biologiche ed antropiche, che sta alla base della sua visione del mondo, dispiegata nelle tavole della

sua opera *Kosmos* (Farinelli, 1987). È stato detto di lui che, con il suo viaggio nelle terre tropicali americane, si era messo in tasca "il Sudamerica, traendo dal suo viaggio lo spunto per proporre la sua visione del mondo in immagini, in diorami, che dovevano essere altrettante tessere o episodi della sua inventariazione della realtà geografica, ed una prima sequenza della sua iconoteca universale". Iconoteca fatta di rappresentazioni, di paesaggi che esprimono la diversità e la peculiarità dei diversi ambienti terrestri (Blumenberg, 1984).

Dopo di lui altri rincorrono il progetto di iconoteche universali. Si può ricordare tra le altre la *Géographie Universelle* di E. Reclus, che non dà solo una descrizione della varie regioni terrestri, ma anche una rappresentazione iconografica attraverso una serie sterminata di bellissime cartine e incisioni che ormai preludono la fotografia (anzi, molte sono tratte da dagherrotipi) (Reclus, 1886-89). E non dimentichiamo *Le Tour du Monde*, che usciva a dispense nella Francia del secolo scorso, eccitata dalle avventurose esplorazioni che in quegli anni gli europei facevano nelle terre più lontane in funzione coloniale.

Simboli ed inganni

Il mondo rappresentato in disegni e fotografie è il mondo? E' la Terra nella varietà dei suoi ambienti e delle sue situazioni? No di certo, nonostante lo sforzo di sintesi a cui ci ha abituati la geografia regionale, descrivendo razionalmente il mondo attraverso la sua diversità. Ma la rappresentazione della diversità è non solo illusoria ma, si potrebbe dire, distruttiva della diversità stessa, perché le situazioni anche all'interno delle regioni sono sempre varie, complesse, ricche di originalità. Un uomo brutto della Kamchatka ritratto per illustrare la Kamchatka sta a significare che in quella terra tutti gli uomini sono brutti? Compito veramente difficile quello di costituire l'iconoteca universale.

Più di vent'anni è capitato a chi scrive di dover dirigere un'opera che voleva fornire una descrizione del mondo attraverso la rappresentazione dei vari paesi di delineazione statale: *Il Milione*, "enciclopedia di tutti i paesi". Era largamente illustrata, con selezionate foto dei maggiori fotografi in circolazione (molti della famosa agenzia Magnum) (AA.VV., 1967-1971). È stata un'esperienza illuminante per chiarire le possibilità e i limiti delle foto. Esse erano usate in funzione deittica, dimostrativa. Erano accompagnate perciò da chiare didascalie, che fornivano i codici fondamentali per la loro lettura. Poiché c'era un testo descrittivo dei singoli paesi, uno degli obiettivi perseguiti era di non tradire con le fotografie il contenuto di quel testo. Ciò risultava difficile, perché i fotografi non erano geografi e i geografi generalmente non erano fotografi. Ad una tale difficoltà si aggiungeva l'esigenza del grafico-impaginatore, che doveva badare al risultato della pagina. Vi erano quindi ben tre ordini di lettura e di comunicazione semiotica di cui bisognava preoccuparsi: del fotografo, del redattore, e infine del lettore. Con un simile percorso si può capire quante deformazioni potesse subire la realtà, come essa ci allontanasse sempre più dalla speranza di fare, della foto, un messaggio con il quale rapportarsi alle cose. Così è, del resto, per tutti i mass media, per cui noi viviamo dentro un mondo tutto ricostruito, fatto di simulacri, per riprendere l'espressione di F. Jameson (Jameson, 1989), belli o falsi non importa, purché rientrino nella logica dello spettacolo che renda, in senso capitalistico. Basti pensare a come siamo assediati dalla pubblicità turistica, dalle agenzie che preparano i viaggi agli ignari

clienti delle nostre città, che promettono paradisi tropicali e altre cose del genere. Il viaggio che dovrebbe servire ad avvicinare mondi diversi disvela tutte le perversioni a cui il gioco dei messaggi è stato soggetto. "Mentire con la foto", per riprendere la formula di U. Eco è diventata un'operazione corrente oggi e perseguita in modi diversi e sottili, attraverso l'impaginazione, il risalto dato alla foto stessa, al suo modo di inserirsi nel contesto.

Tuttavia, se è vero che la foto si presta alla manipolazione profonda della realtà, è anche vero che può prestarsi efficacemente a fungere da rappresentazione-messaggio della realtà. Per questo occorre mettere in campo dei codici che servano sia al fotografo che al lettore. Se usiamo le foto per far conoscere un paese, ad esempio, sostituendole ad un testo o accompagnandole a un testo, diventa importante il ruolo del fotografo, la sua capacità di viaggiare, di capire quel paese, di scegliere tra le mille immagini attraverso le quali esso gli si presenta. Un bravo fotografo deve essere in questo caso un bravo viaggiatore. Non è una banalità se si pensa a quante mistificazioni si presta il fotografare o, nel caso specifico della cosiddetta foto geografica, alla pigrizia dei fotografi di fornire ogni volta dati precisi sul luogo fotografato. Una pigrizia che molti di essi giustificano con il fatto che una foto parla da sola, è autosufficiente. Ma se essa deve servire a far conoscere un paese è giusto che si sappia dove è stata ripresa, chi ha ripreso (se si tratta di persone: in tal senso va apprezzata la consuetudine del *Geographic Magazine* di dare sempre il nome delle persone fotografate) e direi perfino che sarebbe necessario conoscere l'ora e il giorno in cui è stata scattata, considerando la variabilità nel tempo delle luci e delle cose. Senza dimenticare che l'esserci, che Barthes pone come condizione del fotografare, sottintende non soltanto la mobilità del fotografo ma anche tutta una serie di comportamenti ad esso legati che condizionano la ripresa.

L'approccio ad un paese può essere comunque il più diverso. Dipende dalle curiosità e dalle propensioni del fotografo-viaggiatore. Si può cercare l'Africa, per fare un esempio, non allontanandosi molto dall'albergo o immergendosi avventurosamente negli spazi più disabitati. Lo si può fare fotografando i villaggi o gli animali selvaggi o i tramonti d'oro nelle savane od anche i volti della gente. Oppure i paesaggi, i quali possono presentare volti diversi di un paese o di una città quali di questi volti ci interessa far vedere, quelli delle brutture, gli angoli lerci, degradati, o quelli sfavillanti di luci che esprimono ordine, modernità o quelli monumentali del passato? La fotografia dunque può fornire immagini importanti a chi voglia conoscere un paese o una città, benché mai sufficienti.

Se tuttavia accettiamo che nel paesaggio si esplica l'insieme di relazioni su cui si regge la vita di un territorio, da quelle politiche e sociali a quelle ecologiche e culturali, si comprende come anche il racconto di un *griot* serva a capire come una società vive e abita il proprio territorio. E giustamente è il paesaggio, in quanto risultato ultimo, visibile, di quelle relazioni, che per il fotografo rappresenta veramente l'essenza del territorio o, come dicono i geografi, la forma manifesta, semiotica, della geografia, anche se non tutta la geografia (Zerbi, 1994). Ma quali sono i paesaggi significativi che può cogliere il fotografo?

La fotografia, si sa, agisce per *frame*, per incorniciamento e selezione: la famosa "finestra" di cui parlavano i pittori e disegnatori del passato. Nel *frame* possiamo farci stare una infinità di contenuti. È vero d'altro canto che un fotografo che si ponga di fronte agli scenari di un paese, supponendo che egli lo abbia girato in lungo e in largo, trascoglierà quello che per i suoi contenuti gli sembrerà come il più rappresentativo. Per questa immagine rappresentativa – sorta di *simbolon* della realtà geografico-territoriale

– si può utilizzare, come si è detto in altra sede, il termine di “iconema” (Turri 1989). Iconema sarebbe perciò l'immagine elementare, il tassello di base della nostra visione del paesaggio: percezione particolare che sta dentro la percezione generale e che fornisce a questa i suoi contenuti essenziali. Si può fare un esempio: quando si punta l'obiettivo, si cerca solitamente di individuare un elemento centrale (Arnheim, 1984). La centralità può essere rappresentata da una figura in movimento, da un volto, ma può anche essere rappresentata – se l'obiettivo è puntato su un paesaggio – da un elemento portante della visione paesistico-territoriale. Ad esempio: un villaggio lungo un fiume, un conoide di deiezione in un territorio vallivo, una caratteristica tessitura dei campi in una pianura alluvionale, ecc. Se l'elemento centrale è, come negli scenari disegnati da Hokusai, illustratore sommo dell'arte giapponese tra Settecento e Ottocento, il monte Fuji, perno simbolico della geografia giapponese, *haut-lieu* (Debarbieux, 1993), simbolo alto della sua naturalità, gli iconemi si moltiplicano intorno al divino cono: paesaggi di campi, contadini al lavoro, gente che vive le diverse ore del giorno e i diversi siti intorno (AA.VV., Hokusai, 1999) al vulcano: un esempio stupendo di unità geografica, di visione paesistica organica, imperniata sulla montagna che spande sentimento della natura e ordine territoriale. Visioni simili, unitarie e funzionali, sono anche dei fotografi che ambiscono dare una rappresentazione verace di un paese e della sua gente, coglierne l'anima, le peculiarità, il *Genius Loci*: ciò che fanno ricercandone gli iconemi forti, che nella realtà geografica corrispondono agli elementi fondamentali e più significativi dell'ordine territoriale.

La ricerca degli iconemi significativi corrisponde, nella lettura di un racconto, ai momenti chiave della vicenda narrata o ai comportamenti dei personaggi per capirne la psicologia: qualcosa che sanno fare i fotografi quando entrano in un rapporto di empatia con il paese e la sua gente, esprimendolo attraverso il paesaggio. Le foto di paesaggio del *Geographic Magazine*, la cui importanza nella storia della fotografia e nel fornire un'immagine “geografica” del mondo è stata fondamentale, esprimono bene questa ricerca degli iconemi forti, che spesso è persino enfatizzata oltremisura attraverso l'uso di una strumentazione adeguata, la quale finisce con l'imporre un gusto, uno stile. Un esempio di ciò è l'uso del teleobiettivo, impostosi negli anni Settanta, che ha poi finito con lo svuotare le foto delle loro centralità, a vantaggio di una estetizzazione figurativa in senso spettacolare, animando la scena attraverso la soppressione dei piani e una maggior resa dei contrasti formali. Tuttavia la ricerca dell'iconema vi è sempre, fa parte della stessa psicologia del riappropriarsi delle cose e indispensabile per non perire nella noia delle visioni stantie od avulse.

Bisogna anche dire che noi oggi alla distruzione degli iconemi sappiamo reagire con una capacità di contestualizzare che non avevano i nostri progenitori: che sappiamo dare significati, in altre parole, a qualsiasi elemento rappresentato, abituati come siamo alla decentralizzazione della nostra cultura post-moderna, televisiva, iconografica, mediale, mass-mediale, dal nostro prorompente voyeurismo.

A chiusura di queste considerazioni si può capire quanto la conoscenza territoriale sia importante nel fornire i mezzi per decodificare le sterminate immagini-messaggio che ci assediano, per contestualizzarle coerentemente dentro una visione dello spazio organizzato. Tuttavia la ricerca dell'iconema, dell'elemento particolare vi è sempre, fa parte della stessa psicologia del fotografo se non del voyeurismo naturale (quello dell'aquila che cerca la preda) quando ci si pone di fronte al paesaggio. Ciò deriva semplicemente dal fatto che la nostra percezione è sempre razionalizzante, e quindi inscindibile dagli apprendimenti e dalle logiche con le quali ci spieghiamo il mondo,

come ci dicono le teorizzazioni di Merleau-Ponty (Merleau-Ponty, 1967), Ch. Morris (Morris, 1954), R. Arnheim (Arnheim, 1974) ed altri. Apprendimenti e logiche ci servono anche per selezionare fra le infinite immagini possibili. Viaggiando attraverso un paese infatti non si può fare quello che avrebbe desiderato fare il già ricordato principe di J. L. Borges, che voleva, con una impossibile carta alla scala 1:1, vedere rappresentato tutto del suo paese. Secondo quel principe si sarebbe dovuto fotografare ogni cosa, ogni albero, ogni abitante, ogni strada, ogni casa, ogni paesaggio. Non si può materialmente fare questa operazione, anche se le foto zenitali oggi sanno ritrarre i singoli elementi del paesaggio con una capacità di risoluzione impressionante. Si possono però cogliere solo iconemi, immagini rappresentative che serviranno per costruire un contesto, cioè quelle relazioni spaziali su cui si basa la tegumentazione del territorio. Un'operazione da geografi. La geografia, proprio in questo senso, si rivela per quello che è, d'accordo con F. Farinelli: accumulazione di saperi, secondo ordini paradigmatici, che fornisce gli strumenti per interpretare la realtà territoriale (Farinelli, 1987) e che, di conseguenza, arricchisce la nostra capacità di vedere (e di fotografare). Non occorrono lunghi apprendistati per fare i fotografi di paesaggio. Ben più importante è saper fornire gli adatti codici da applicare alla lettura delle fotografie. Una lettura che ci immerge nel silenzio del passato, l'attimo fuggevole in cui è stata scattata la foto, che si guarderà sempre dopo quell'attimo ormai sommerso dal tempo intercorso successivamente. Certo, se si bada ai libri di geografia per le scuole, con i loro massicci corredi fotografici, sembrerebbe che i codici geografici per leggere e conoscere il mondo attraverso le immagini siano abbondanti e sicuri. Ci si accorge invece che le foto sono spesso malintese e servono ancora oggi come corredi, riempitivi.

Non sono usate funzionalmente. Occorre anche riconoscere che i fotografi soggiacciono alle mode, ai modelli trainanti di chi usa la fotografia per fare arte, per proporre un proprio modo di leggere la realtà o per rinnovare il linguaggio fotografico più che per documentare. Così oggi, ad esempio, vi è la tendenza tra i fotografi di punta a rompere gli iconemi, e attenersi allo spirito proprio della post-modernità, che ha rifiutato i modelli di rappresentazione ottocentesca del paesaggio, con le sue centralità, il suo discorso dispiegato, semplice, elementare (poniamo la chiesetta al centro del paese di montagna o il palazzo al centro di una strada urbana come si può riscontrare nei vecchi volumi della collana "Attraverso l'Italia" del Touring Club Italiano). La mostra del 1993 alla Biennale di Venezia ha fatto vedere quale è la ricerca d'oggi dei fotografi: un decentralizzare (come faceva a suo tempo Corot nella pittura), un fangere l'immagine (Quintavalle, 1993), schiacciata e deformata da quel sovraccarico di messaggi (Harvey, 1993) proprio della nostra epoca, che ha complessificato e distrutto la visione tradizionale e ormai introvabile del paesaggio (distruzione intesa anche come perdita di leggibilità).

Oggi la fotografia sembra assumere una duplice funzione: ci aiuta a racimolare quanto rimane del paesaggio del passato, salvarlo dal diluvio, ma ci fa anche vedere i paesaggi da rifare, da ricostruire, considerato che essi invecchiano non solo oggettivamente ma anche soggettivamente, in un modo che deve essere continuamente rinnovato, stravolto, come condizione per sottrarre la nostra lettura del mondo alle rappresentazioni ingannevoli, finalizzate, decentrate e perdute dentro il grande marasma del mondo virtuale d'oggi, che induce ad una continua usura delle immagini proposte.

La fotografia, il tempo e la storia

A questa visione orizzontale, spaziale, geografica, della fotografia, si può aggiungere quella che non presupponga il viaggiare, il muoversi per cercare le immagini. Il riferimento va alla foto che si fa e si può ripetere infinite volte nello stesso luogo. La foto che valorizza proprio quello che rappresenta insieme il limite e la grandezza al tempo stesso della fotografia. La fotografia come imbalsamazione dell'attimo, come congelamento di un istante, che fa dell'apparecchio fotografico una *freezing machine* (Sontag, 1978). Per la fotografia tecnica, come quella del satellite che ripassa e ripassa sullo stesso paesaggio cogliendone i mutamenti si parla di "monitoraggio".

Ogni istante che l'apparecchio fissa, in certo modo eternando il soggetto ripreso, in realtà lo fa morire, e si giustifica la definizione che R. Barthes ha dato dei fotografi come "messaggeri di morte" (Barthes, 1964). Ogni immagine fa morire la cosa, perché ogni cosa vive di istanti, dopo i quali si rinnova. Ma questo rinnovarsi continuo delle cose consente alla fotografia di rinascere, di ricrearsi: la possibilità di essere rifatta, ripetuta, riproponendo lo stesso soggetto dopo periodi di tempo più o meno lunghi. Mostrando cioè, alla fine, il farsi e rinnovarsi della cosa. Non è da confondere, tale possibilità, con quella del cinema. Il cinema dà il movimento, che è pur sempre, è vero, una successione di fotogrammi; ma ognuno di essi vive nell'attesa del successivo e lo preannuncia. Quindi la fotografia è troppo congelante, troppo mortuaria per essere analogica al cinema. A meno di pensare ad un film rallentato oltre ogni misura temporale.

Il ricrearsi della fotografia può darci il senso e la misura del mutare delle cose, che hanno ritmi lenti di mutamento, come il paesaggio. Ciò può accadere fotografando per tutta la vita lo stesso paesaggio. È un modo di controllare il mutamento, di tenersi legati insieme da abitanti e da studiosi a quel paesaggio (per lo studioso diventa un territorio-laboratorio, per l'abitante il racconto e il riferimento della propria vita), di documentare ciò che vi accade di anno in anno, in senso sia trasgressivo sia di uso corretto o positivo. Di questa possibilità di monitoraggio fotografico dovrebbero valersi le amministrazioni e chiunque è preposto al governo delle trasformazioni.

Queste foto ripetute danno la misura anzitutto di come cambiano i paesaggi, cioè con modificazioni minime che solo sommandosi rinnovano, dopo un certo periodo, il paesaggio, sia pure con variazioni più rapide in certi periodi, più rallentate in altri, in rapporto a fasi diverse della vita economica, sociale, politica, ecc. E poi danno la misura di come avvengono i mutamenti oggi, cioè al di fuori delle regole di base deterministica, che in passato davano sostanza scientifica alle ricerche geografico-territoriali. I mutamenti nel nostro mondo avvengono su iniziative le più varie, in senso positivo o devastante, e l'occhio della macchina fotografica ce lo indicherà. Essa, ad esempio, ci porta a valutare, attraverso un'operazione di *blow-up*, il senso dei mutamenti. Ciò induce a criticare, a scrutare, a fissare, a individuare gli iconemi, a vederne la vita, la morte, la obliterazione dentro il contesto in cui sono inseriti, cioè il paesaggio.

Forse la ripetizione fotografica induce anche, in noi, quella sorta di scoramento per usura del tempo e delle cose che sicuramente è uno dei motivi di fondo del nostro difficile rapporto con il mondo. Quel momento magico dello scatto che credevamo dovesse darci una verità duratura ci accorgiamo alla fine che ci dà solo una verità di

brevissima durata. Con il tempo muore la fotografia, e la forza del rinnovamento fa accatastare nei nostri archivi migliaia di fotografie che ingialliscono.

Bisogna dare il giusto significato alla fotografia. Certo essa può aiutarci e mitizzare i luoghi, le cose. La loro celebrazione attraverso l'immagine è necessaria per salvarci dal deperimento continuo, dal consumo inesausto di messaggi proprio del nostro tempo. Ma non dovremo attribuirle quell'importanza che la smania voyeristica d'oggi, complice la televisione e la totale abdicazione della nostra cultura ai messaggi visivi, ci ha portato a darle, costruendo una sorta di paravento tra noi e la realtà, come se vivessimo ormai in un mondo virtuale o in un mondo falsificato (Jameson, 1989) dall'esigenza sempre più spinta di fare spettacolo, sino a trascinarci nel gorgo del consumo di immagini: la grande melma iconica che ci sommerge, il blob che ci invade. Dal quale possiamo salvarci solo cercando dei significati per le immagini, dei riferimenti entro i quali inquadrarle e dare loro un ordine. Ma non è facile e, almeno sino ad un certo punto, si può condividere il pessimismo di Christopher Lasch, che in un suo saggio famoso scrive: "La nostra conoscenza del passato diventa impossibile proprio quando la possibilità tecnica di rievocarlo ha raggiunto un grado di perfezione senza precedenti. La fotografia, il cinema, i dischi, le nuove tecniche di ricerca storica, la capacità di richiamo totale del computer, ci aggrediscono con una quantità di informazioni sulla storia e su tutto il resto: una quantità di gran lunga superiore a quella che siamo in grado di assimilare. Ma questa documentazione inutile non ha più il potere di illuminare il presente, nemmeno di fungere da pietra di paragone. L'unica sensazione che proviamo di fronte a queste immagini mummificate del passato è che le cose cui si riferiscono devono essere state interessanti o utili, una volta, ma noi non capiamo più il motivo della loro importanza" (Lasch, 1992).

Bibliografia

- AA.VV., *Il Milione*, 12 voll., Istituto Geografico De Agostini, Novara, 1967-1971.
AA.VV., *Paysage et analyse sémiologique*, in "L'espace géographique", 1974.
AA.VV., *Paysage et crise de la lisibilité*, Università di Losanna, Losanna, 1979.
AA.VV., *Paesaggio, immagine e realtà*, a cura di Maldonado T., Electa, Milano, 1981.
Appleton J., *The Experience of Landscape*, J.Wiley and Sons, Londra, 1975.
Alpers S., *Arte del descrivere. Scienza e pittura del Seicento olandese*, Boringhieri, Torino, 1984.
Anile A., *Bellezza e verità delle cose*, Vallecchi, Firenze, 1942.
Assunto R., *Il paesaggio e l'estetica*, Giannini, Napoli, 1973.
Arnheim R., *Il pensiero visivo*, Einaudi, Torino, 1974.
Arnheim R., *Il potere del centro*, Einaudi, Torino, 1981.
Benjamin W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1966.
Bergami G. e Bettanini T., *Fotografia geografica, geografia della fotografia*, La Nuova Italia, Firenze, 1975.
Bettagno A. (a cura di), *Natura e arte nel paesaggio veneto*, SEAT, Torino, 1995.
Blumenberg H., *La leggibilità del mondo*, Il Mulino, Bologna, 1989.
Bollati G., *Note su fotografia e storia*, in *Storia d'Italia, Annali*, 2, Einaudi, Torino, 1979.

- Burchkardt J., *La civiltà del rinascimento in Italia*, Newton Compton, Roma, 1974.
- Camporesi P., *Le belle contrade*, Garzanti, Milano, 1992.
- Carli E., *Il paesaggio. L'ambiente naturale nella rappresentazione artistica*, Mondadori, Milano, 1981.
- Clark K., *Il paesaggio nell'arte*, Garzanti, Milano, 1962.
- Cornaro A., *Trattato della vita sobria*, Padova, 1558.
- Cosgrove D.E., *Realtà sociale e paesaggio simbolico*, Unicopli, Milano, 1989.
- Debarbieux B., *Du haut lieu en général et du Mont Blanc en particulier*, in *L'Espace géographique*, 1, 1993.
- De Ligne C.Y., *I giardini di Belloil*, Sellerio, Palermo, 1985.
- Dubbini R., *Geografie dello sguardo*, Einaudi, Torino, 1994.
- Eco U., *Mentire con la foto*, in *Lector in fabula*, Bompiani, Milano, 1979.
- Eco U., *Segno*, ISEDI, Milano, 1974.
- Eberle O., *Cenalora*, Feltrinelli, Milano.
- Farinelli F., *Epistemologia e geografia*, in AA.VV., *Aspetti e problemi della geografia*, Marzorati, Milano, 1987.
- Fel A., *Paysages, géographie, sémiologie*, in *L'Espace géographique* 2, 1974.
- Fusco M.P., *Il luogo comune paesaggistico nelle immagini di massa*, in 5, *Storia d'Italia*, Einaudi, Torino, 1982. *Il paesaggio, Psiche e techne* a cura di De Seta C., Annali.
- Galassi P., *Prima della fotografia. La pittura e l'invenzione della fotografia*, Bollati-Boringhieri, Torino, 1985.
- Galimberti U., *L'uomo nell'età della tecnica*, Feltrinelli, Milano, 1999.
- Goffmann E., *La vita quotidiana come rappresentazione*, il Mulino, Bologna, 1969.
- Harvey D., *La crisi della modernità*, il Saggiatore, Milano, 1993.
- Huter M., *Fragmente zum Landschaftsbegriff*, in AA.VV., *Die Eroberung der Landschaft*, Falter Verlag, Vienna, 1992.
- Humboldt A., *Kosmos*, Berlino, 1885. *Viaggi alle regioni equinoziali del Nuovo Continente*, 3 vol., Palombi, Roma, 1986.
- Jameson F., *Il post-moderno e la logica culturale del tardo capitalismo*, Garzanti, Milano, 1989.
- Lasch Ch., *Il paradiso in terra*, Feltrinelli, Milano, 1992.
- Latouche S., *La megamacchina*, Bollati-Boringhieri, Torino, 1995.
- Lévi-Strauss C., *Antropologia strutturale*, il Saggiatore, Milano, 1977; *Mytologica*, I, II, III, IV, il Saggiatore, 1964-1968.
- Lévi-Strauss, *Lo sguardo da lontano*, Einaudi, Torino, 1983.
- Lowenthal D., *The Past is a Foreign Country*, Cambridge U.P., Cambridge, 1985.
- Lynch K., *L'immagine della città*, Marsilio, Padova, 1969; *Il tempo dello spazio*, il Saggiatore, Milano, 1977.
- Merleau-Ponty M., *Fenomenologia della percezione*, il Saggiatore, Milano, 1967.
- Morin E., *La vita della vita*, Feltrinelli, Milano.
- Quintavalle C., *Muri di carta*, Electa, Milano, 1993.
- Reclus E. (a cura di), *Nouvelle géographie universelle*, 22 voll., Hachette, Parigi, 1986-89.
- Romano G., *Studi sul paesaggio*, Einaudi, Torino, 1978.
- Santini P.C., *Il paesaggio nella pittura contemporanea*, Electa, Milano, 1971.
- Snell B., *La cultura greca*, Einaudi, Torino, 1963.
- Sontag S., *Sulla fotografia*, Einaudi, Torino, 1978.

Stendhal, *Roma, Napoli, Firenze, Laterza, Bari*, 1974.

Turri E., *Fotografia e illustrazione geografica*, in L'Universo, 1, 1972.

Turri E., *L'Italia ieri e oggi. Una rivisitazione fotografica*, De Agostini, Novara, 1981.

Turri E., *Il paesaggio come teatro*, Marsilio, Venezia, 1998.

Zerbi M.C., *Paesaggi della geografia*, Giappichelli, Torino, 1993.