

Christoph Fikenscher

## Il paesaggio e la disattivazione del territorio\*

*Le paysage est une possibilité du vivre. Comme venir "de". J'opère un déplacement par rapport à l'idée banale qu'on a du paysage : moi, face au paysage, avec un point de vue, un point de fuite. Selon moi, cette définition assèche et stérilise le rapport au paysage. Un paysage n'est pas qu'un rapport visuel, c'est tout autre chose. Il faut déplacer le paysage du monopole de la vue vers le vivre.*

François Jullien<sup>1</sup>

Alice scivolò giù nel paese delle meraviglie correndo appresso al coniglio bianco con lo sguardo rivolto verso terra, non sognando orizzonti lontani - la cornice d'ingresso è il buco della conigliera; passarla non solo porta a sviare la direzione della corsa ma a cambiarne la modalità - abbandonando la stazione eretta - e a perdere l'orientamento nel buio del cunicolo.

Se "paesaggio" vuol dire un'altra possibilità di vivere, quel mutamento dovrà attraversare la carne del mondo che ci comprende; forse conviene desistere dall'interrogare con cocciutaggine una presunta essenza del paesaggio - che permetterebbe in seguito una sua classificazione come patrimonio - e cercare d'intendere quali sono le condizioni perché si dia paesaggio come apertura su un'altra vita senza predeterminarne limiti e modalità. Spostare così la domanda - un desiderio di sorgenza - apre alla considerazione del paesaggio-finestra come una forma specifica di paesaggio e del suo legame con la cartografia; forma specifica, quindi con ingresso e uscita, che però potrà essere pensata solo facendo lavorare il suo impensato andato a fondo.

In *Edipo a Colono*, Sofocle fa arrivare Edipo, oramai cieco e sulla soglia della morte, in una contrada alle porte di Atene che Antigone descrive al padre e agli spettatori:

*Padre infelice, vedo in lontananza le torri che proteggono la città; e questo luogo, a quanto sembra, è sacro, fiorito di allori e d'olivi e di viti; e dentro ha un fitto dolce canto di usignuoli. Siedi su questa pietra ruvida: hai fatto troppa strada per un vecchio.<sup>2</sup>*

Antigone fa la presentazione di un *locus amoenus* dell'Attica antica, con alcuni elementi che non solo lo caratterizzano dal punto di vista di una *historia naturalis* ma che fanno presagire un senso nascosto a occhi ingenui, confermato subito dopo da un abitante di quelle campagne che viene interpellato da Edipo:

*È un luogo inaccessibile, intoccabile. Appartiene alle dee spaventose, figlie della terra e del buio.*

[...]

*La gente di qui le chiama Eumenidi onniveggenti. Altrove si usano altri nomi.*

[...]

\* Questo testo ricostituisce il fil rouge di un seminario tenuto dall'autore il 6 giugno 2016 su gentile invito del Prof. Ferdinando Trapani alla Scuola Politecnica dell'Università di Palermo, Dipartimento di Architettura, Laboratorio di Pianificazione I.

<sup>1</sup> François Jullien, *Le paysage nous révèle ce qui fait monde*, intervista con Jean-Marie Durand, <http://www.lesinrocks.com/2014/06/14/livres/francois-jullien-tribulations-dun-penseur-en-chine-11509722/>

<sup>2</sup> Sofocle, *Tragedie e Frammenti II*, trad. G. Paduano, Torino 1982, p. 725

*Saprai da me tutto quello che so io. È tutto sacro a Posidone e al Titano donatore di fuoco, Prometeo; quanto al posto preciso dove metti i piedi, è chiamato la soglia di bronzo, e anche il presidio di Atene. I campi vicini vantano come loro primo padrone Colono, l'eroe a cavallo, e tutti portano il suo nome. Questo è il paese, straniero, che non viene celebrato a parole, ma con tutta la nostra vita.<sup>3</sup>*

Il luogo è inaccessibile perché sacro, ma allo stesso tempo poroso, la soglia ruvida fa parte del suo corpo di cui non si conoscono i limiti dentro la terra e il buio. L'antica alleanza fra sole e logos non riesce ad aprire tutto in un paese pienamente definito, schiarito; l'esperienza tragica si mette in relazione coll'impotenza del logos in quel paese (quella contrada) che è celebrato - o onorato - non a parole - *lógois* - ma con la *synousía* : cioè *l'essere-assieme*, l'abitare degli uomini in quel luogo che non significa un'indicazione topografica ma l'essere cresciuti assieme di uomini e paese nell'attraversarsi a vicenda, ed infine la capacità di riconoscersi in questa concretudine<sup>4</sup>.

Quel paese non celebrato a parole accoglierà finalmente Edipo, lo straniero, al di là della soglia del bronzo, al di là di ciò che a Antigone era sembrata una semplice "pietra ruvida". Nell'incrocio di cecità fra Antigone e Edipo quella del padre si rivela veggente; questo è il fondamento della certezza del vecchio esiliato: "io non lascerò più questo luogo, né questa terra".

Il mondo dell'antichità greco-romana non ha sviluppato termini corrispondenti direttamente a ciò che l'Occidente ha chiamato "paesaggio, *paysage, landschap, Landschaft*" a partire dal rinascimento; ma forse proprio per questa ragione possiamo cercarvi un'origine/*arché*- come nucleo generativo di un pensiero, non punto iniziale di una linea - per intendere che nel paesaggio come modalità del nostro rapporto col mondo sono in gioco vita e morte. Venire così incontro alla richiesta di François Jullien - *Il faut déplacer le paysage du monopole de la vue vers le vivre* - , lavorare per una *dérive* del paesaggio, vorrà dire anche intraprendere un'archeologia di quella *dérive symptomatique* che è il monopolio del visivo.

Il paesaggio in Occidente nasce durante il rinascimento contemporaneamente alla descrizione sistematica del mondo attraverso le mappe, ne elabora una visione di scarto - a differenza del paesaggio in oriente che non ha un piano comune con la cartografia, una *téchne* della misurazione visiva che l'accomuni alla pittura; questa nascita congiunta lega e differenzia la rappresentazione di territorio e paesaggio, e le sue ragioni continueranno a lavorare fra i vari approcci al paesaggio, determinandone la relazione con la costituzione del territorio moderno.

L'affresco di Ambrogio Lorenzetti *Effetti del Buon Governo in campagna* (1337-40) nel Palazzo Pubblico di Siena annuncia la possibilità della nascita del paesaggio ma si propone una rappresentazione pittorica del contado di Siena in quanto territorio, in quanto estensione di terra governata dell'uomo, politicamente e agronomicamente. Il *Corpus iuris civili* di Giustiniano, tornato ad essere il riferimento dello *ius comune* dopo la sua ricomposizione ad opera della scuola di Bologna, possiede un "dizionario" col titolo *De significatione verborum* nel quale la voce *territorium* viene così definita:

<sup>3</sup> ibid.

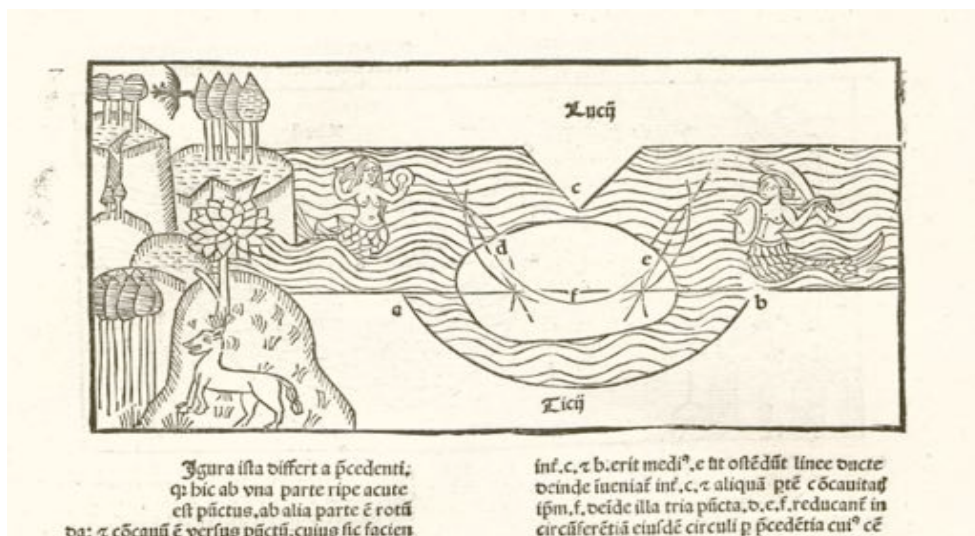
<sup>4</sup> usando il termine seguendo Augustine Berque in *Écoumène, introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, 2000, p. 150 (*concrétude*); la preferenza per "concretudine" invece di "concretezza" è motivata dal significato già consolidato di quest'ultimo che ostruisce l'accesso all'etimologia *con-crescer*

*"territorium" est universitas agrorum intra fines cuiusque civitatis: quod ab eo dictum quidam aiunt, quod magistratus eius loci intra eos fines terrendi, id est summovendi ius habent.<sup>5</sup>*

*Territorium* quindi non deriva da *terra* ma da *terrer*, atterrire, designando un insieme di campi - terra antropizzata - nei cui confini si costituisce una *civitas* che difende l'integrità dei confini attraverso il diritto di atterrire - *ius terrendi* - attribuito al potere politico (*magistratus*). Lo *ius terrendi* equivale allo *ius summovendi*, cioè al diritto di scacciare l'intruso, di banirlo. La definizione del territorio - tracciare i suoi limiti - è quindi la base per legittimare l'uso della violenza, produrre mappe è una tecnica politica (di guerra). Se nell'affresco di Ambrogio Lorenzetti è evidente il piacere dell'immagine, l'intenzione del pittore di estendere quel piacere al di là dei limiti di ciò che la tradizione gli poteva suggerire, la parentesi nella quale quel piacere è inscritta comunque resta la definizione di un territorio.

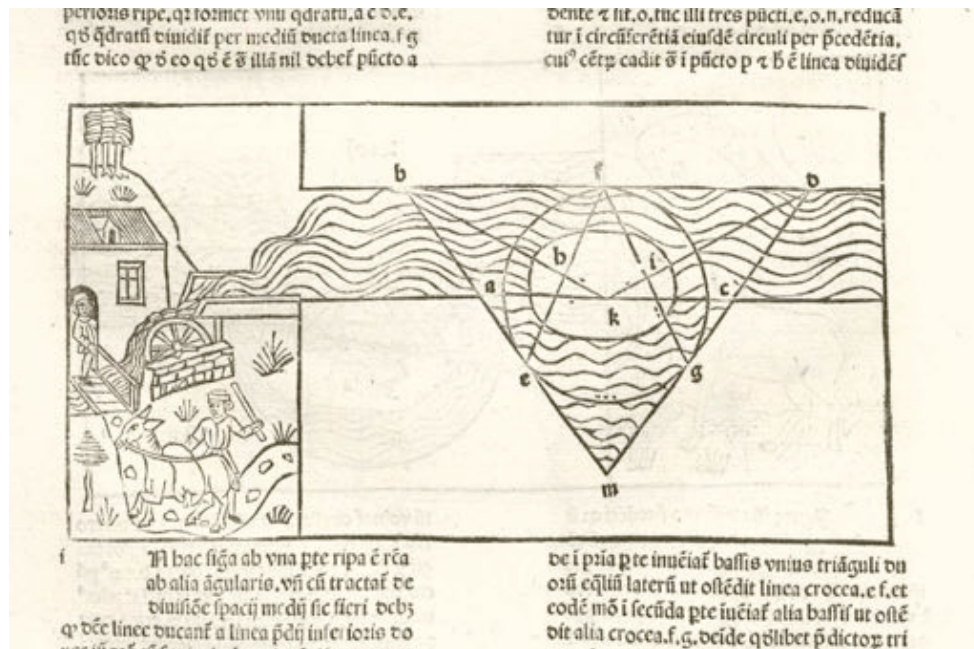
Negli stessi anni il giurista Bartolo da Sassaferrato, in cammino da Pisa verso Perugia dove insegnava, si fermò su una collina da dove gli si aprì un vasto panorama con al centro il corso del Tevere, trovandosi quindi in una posizione che corrisponde esattamente al punto di vista classico che in Occidente marca il paesaggio come una determinata estensione di terra che l'occhio riesce a osservare da un'elevazione. Ma per Bartolo da Sassaferrato la collina sul Tevere non si trasforma in belvedere, le anse del fiume cominciano a porgli delle domande di natura giuridica: a chi appartengono dei terreni sottoposti all'azione di un fiume, ad alluvioni che depositano materiale sulla riva, allargano il letto o creano delle nuove isole?

Queste riflessioni lo portano a pubblicare il *Tractatus de fluminibus seu Tiberiades*<sup>6</sup> in cui propone un metodo che riduce in figure geometriche l'intricata confusione prodotta dalle forze naturali, una specie di *ius more geometrico* (tav. I e II). Nel proemio racconta l'episodio del viaggio fino alla valle del Tevere, con un proseguimento notturno: nella notte dopo gli appare nel sogno una figura - più tardi capirà che si tratta del Signore - con in mano riga e compasso, ordinandogli di non tirarsi indietro e di comporre un'opera che risolva i dubbi sui diritti di proprietà con delle figure geometriche.



<sup>5</sup> Digesto 50,16,239,8

<sup>6</sup> Bartolo da Sassaferrato, *Tractatus de fluminibus seu Tiberiades*, esemplare conservato presso la Bayerische Staatsbibliothek München, accessibile on-line



La posta in gioco è oramai la capacità di un sapere apposito di fissare attraverso un linguaggio universale le mutevolezze della natura. Già Erodoto lega il compito dell'agrimensura nell'antico Egitto al ripristino dello status quo dopo le frequenti inondazioni dei campi:

*Raccontavano che questo re [Sesostri] aveva distribuito la terra fra tutti gli egiziani, dando a ciascuno un lotto uguale di forma quadrata; e che in base a questa suddivisione si procurava le entrate, avendo imposto il pagamento di un tributo annuo.*

*Se il fiume asportava una qualche parte della porzione assegnata, il proprietario, recatosi presso il re, gli segnalava l'accaduto; egli allora mandava funzionari che osservavano e misuravano di quanto il terreno era divenuto più piccolo, affinché per l'avvenire il proprietario pagasse in proporzione il tributo.*

*Di qui, secondo me, ha avuto origine la scoperta della geometria che in seguito fu introdotta in Grecia.<sup>7</sup>*

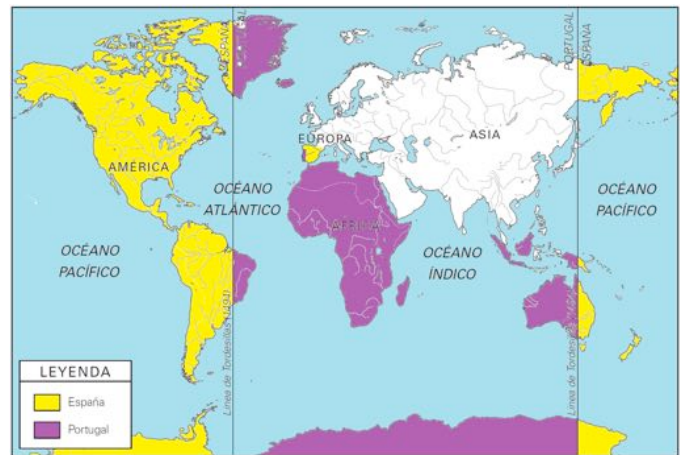
Pare poco probabile che Bartolo conoscesse questo passo di Erodoto, ma a distanza di migliaia di anni è la stessa difficoltà di addomesticare l'imponderabile che esige una risposta; nel caso del giurista però i dubbi che sorgono sono da risolvere a titolo individuale. Dichiarando di agire su mandato divino previene un eventuale dubbio sull'adeguatezza per il compito non solo della propria persona ma soprattutto del nuovo metodo di produrre conoscenza.

Da commentatore del *Corpus iuris civilis* aveva dovuto misurarsi da sempre con la questione dell'intricato rapporto fra diritto romano e statuti locali (*ius civilis* e *iura propria*); il titolo del *Tractatus de fluminibus seu Tiberiades* invoca l'autorità imperiale, l'unica fonte di diritto universale: "così come ogni diritto è scaturito dalla città di Roma, allo stesso modo quel che si dice del fiume romano Tevere venga applicato all'insieme dei fiumi". Nel corso del trattato però sviluppa un procedimento di dare *rationes* nel quadro di una *scientia nuova* che possiede un'autorità immanente, esponendo dei principi generali che sottostanno al *corpus iuris* e trascendono qualsiasi condizione locale. Nei disegni del trattato due visioni, due piani, ben distinti s'intersecano ricamando un racconto forse anche al di là delle intenzioni dell'autore. Sul lato sinistro troviamo dei piccoli

<sup>7</sup> Erodoto, *Storie*, libro I, 68-69

episodi paesaggistici, delle abbreviazioni grafiche di un luogo, secondo i canoni rappresentativi medievali; queste scene trovano la loro continuazione nelle onde del fiume, contenute però dentro dei bacini talmente geometrici da far presagire i corsi d'acqua canalizzati di epoche ancora lontane a venire. Solo le "terre nuove" da spartire fra i proprietari dei terreni adiacenti - isole o materiale di riporto su una riva - presentano piccole irregolarità, in mezzo al moto delle acque popolate persino da sirene d'acqua dolce. L'apparente "ingenuità" medioevale dell'immagine permette comunque una seconda lettura: la natura non regolata è una forza "altra" di cui le sirene sono una cifra, il programma è addomesticarla come mostra un disegno in cui l'acqua del fiume si riversa dai bacini sulla ruota d'acqua di un mulino. Così troviamo qui l'annuncio dello spartiacque fra mappa e pittura: il disincanto moderno nella cartografia - che da descrizione sarebbe mutata in progetto<sup>8</sup> - e la sopravvivenza delle ninfe a carico dei pittori sempre più lontani dalla cultura scientifica.

Nella scala molto ridotta di qualche isolotto nel Tevere Bartolo da Sassaferrato inaugura anche il progetto cartografico coloniale, la geometria a servizio della conquista di nuove terre, dal trattato di Tordesillas del 1494 (tav. III) che spartisce il pianeta extraeuropeo fra Spagna e Portogallo, alla suddivisione dei "nuovi



continenti come si osserva nel sistema delle *capitanias hereditárias* del Brasile (tav. IV), terre assegnate dal re a dei notabili del regno. La mappa precede il paese, diventa una tecnica dell'appropriazione, lo sconosciuto viene appiattito e consegnato al territorio.

Questa particolare scrittura pretende validità *erga omnes* - anche nei confronti di chi non la sa leggere, nei confronti di chi sta nei suoi confini senza essere nominato - ciò che presuppone l'accettazione dei principi di continuità, omogeneità e isotropismo a qualsiasi scala. A quale distanza da questi principi opera

<sup>8</sup> il *Trattato del modo di ridurre il fiume Arno in canale* di Sigismondo Coccapani (1583 - 1643), pittore e architetto fiorentino, che riprende il proemio di Bartolo adottandolo in una traduzione al volgare come proemio del proprio trattato, opera due rovesciamenti: il ruolo dell'autore ora è l'architetto, il progettista di un'opera idraulica, e "se per Bartolo l'opera è il testo, per Coccapani il testo è solo la rappresentazione dell'opera" (Osvaldo Cavallar, *Il Tevere sfocia nell'Arno*, in: [http://data.rg.mpg.de/rechtsgeschichte/rg03\\_marginalien\\_cavallar.pdf](http://data.rg.mpg.de/rechtsgeschichte/rg03_marginalien_cavallar.pdf))

però la pittura del paesaggio, dove colloca lo scarto per salvare le sopravvivenze da inventare?

Nella tavola *Madonna del prato* (1505, National Gallery, Londra, tav. V) Giovanni Bellini intreccia l'universale col particolare, ogni dettaglio sta nel suo luogo storico - la campagna di Feltre che forniva al committente, un'istituzione ecclesiastica, il sostentamento economico - e allo stesso tempo entra in un processo di significazione aperto su orizzonti lontani.



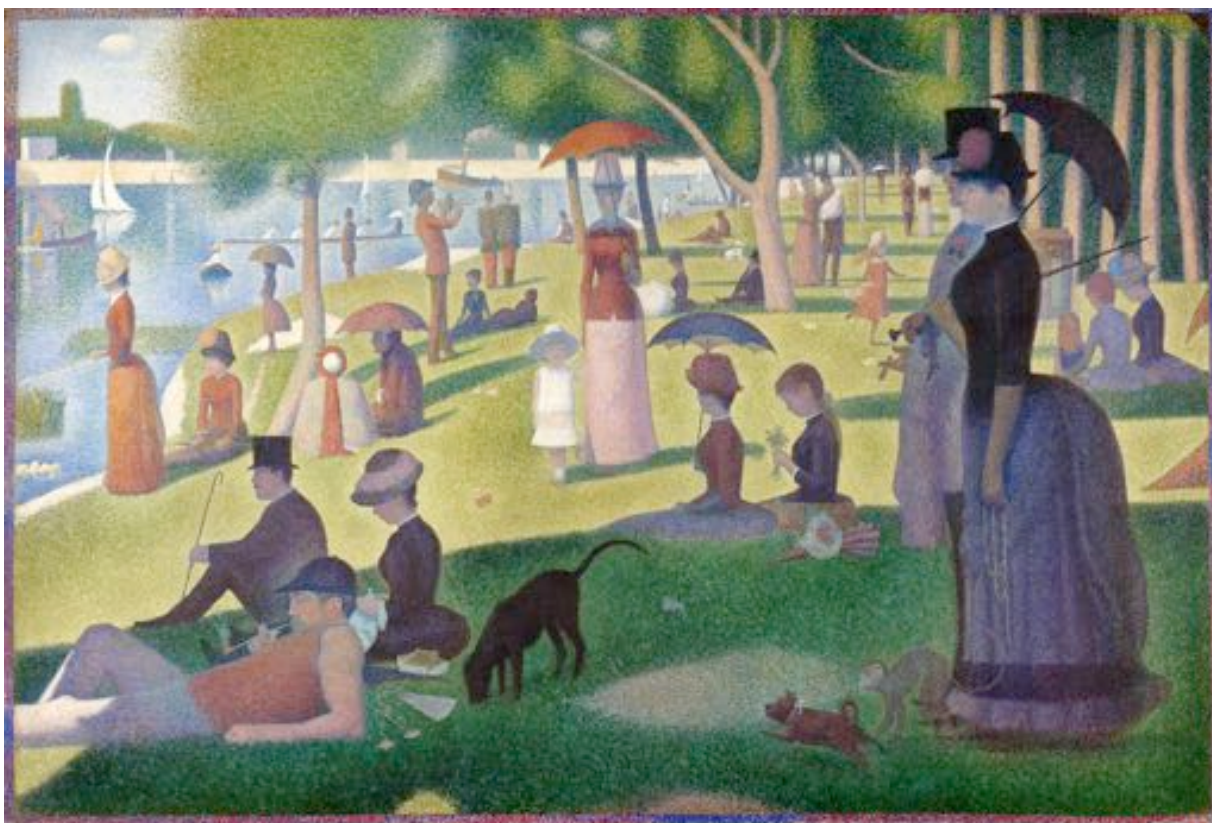
Ogni elemento riposa nella scala che gli è propria e si collega con gli altri attraverso dei richiami specifici: la linea della collina sembra quasi proseguire nella spalla della Madonna coperta dal mantello che a sua volta risponde all'azzurro del cielo, le pieghe bianche attorno al volto trovano corrispondenza cromatica nelle nuvole. I richiami compositivi non annullano però le qualità della voce particolare di ciascun elemento che appare nello scenario sempre con la dignità di un personaggio delle "sacre conversazioni" che si rivolge agli altri in silenzio.

Le voci dei singoli elementi si perdono invece nel flusso pittorico di un dipinto come *Paesaggio con Filemone e Bauci* di Peter Paul Rubens (1625, Kunsthistorisches Museum, Vienna, tav. VI).



Non c'è differenziazione in densità e modalità del tratto del pennello d'accordo con le caratteristiche proprie del riferimento extra-artistico né con la distanza rappresentata, il preponderante accordo cromatico fra grigi e oca attraversa indistintamente materia e spazio, inglobando persino l'incarnato. È la personalizzazione della pennellata che finisce per veicolare continuità, omogeneità e isotropismo, non perché s'imponga al differenziato originario, ma perché se ne tiene a sempre uguale distanza, creando una vibrazione per intero immanente all'immagine.

Se in questo senso anche l'impressionismo non costituisce una sostanziale novità; nella *Grande Jatte* di Georges Seurat (1884, Art Institut of Chicago, tav. VII) la pennellata invece si raffredda e si sistematizza fino a trasformarsi in pixel, l'appiattimento programmatico dei volumi contribuisce a creare una tessitura pittorica omogenea.



Questi brevi cenni debbono bastare per indicare che alcuni dei principi per cui si realizza l'affermazione dell'autonomia della superficie pittorica sono compatibili con i principi che reggono la cartografia; territorio e paesaggio camminano segretamente su linee parallele, anche se a debita distanza. Così per un certo tempo nella pittura di paesaggio lo sfumato agiva come forza distanziatrice rispetto al piano cartografico: la chiarezza vaporosa, così cara a Goethe, s'intensifica verso l'orizzonte, attraversando gradualmente i piani fino alla loro crescente indifferenziazione in una particolare luminosità. Nel progredire verso lo sfumato la vista fa esperienza della sua impotenza, celebrandola; il limite della risoluzione di una mappa è invece data dai limiti tecnici del dispositivo che la crea e dallo scopo specifico, solo nella pluralità di un atlante può sorgere un effetto di eccedenza provocato da forze d'attrito contingenti (ricercato a sua volta nell'arte contemporanea in un progetto come *Atlas* di Gerhard Richter che vi riprende anche il tema del paesaggio). Quando lo sfumato però si svincola dal lento degradare dei piani, diventando autonomo e coprendo tutta la superficie, la tendenza all'omogeneizzazione e all'isotropismo prende di nuovo il sopravvento.

La mappa è sorda quando disegna e iscrive l'inclusione escludente senza vedere, il suo visibile è già morto; l'immagine omogeneizzante dà a vedere ciò che mai ha toccato, ciò che mai è stato vivo. Solo nel tocco reciproco può crescere *lasynousia*, nella vivenza del singolare, incalcolabile e discontinuo; nessun Altro può avvenire, può guardare e toccare, essere guardato e



toccato, laddove sono in attesa le maglie di dispositivi universalizzanti. In questa prospettiva parlare di paesaggio vuole dire imparare che ogni vivente si muove nella sua scala propria, intraducibile in quella di un altro vivente ma in continua relazione con gli altri viventi, vuol dire disattivare i meccanismi generatori di territorio - di appropriazione - senza lasciarsi catturare da quelle immagini che ugualmente contribuiscono a uccidere terra e cielo fingendo di mostrarli.

Michel Courajoud comincia il suo breve saggio *Le paysage c'est l'endroit où le ciel et la terre se touchent* esprimendo il desiderio di spingere il paesaggio al di là del piano della visibilità verso una diversa forma di costituire una costellazione fra uomo, terra e cielo:

*Je vois le ciel accoster la terre sur le ligne d'horizon. Au-delà de ce découpage élémentaire, je voudrais discerner la part du ciel que entre en terre.<sup>9</sup>*

La scelta del nostro passato ci colloca fra i contemporanei; se teniamo presente *Edipo a Colono* (ri-)pensare il paesaggio sorge come un'esigenza etica, esigenza di dire altrimenti un'altra vita. Questo implica mantenere e rinnovare il sapere di un altro paesaggio, intimo e estraneo allo stesso tempo. In chiusura due testimoni, Giorgio Morandi con uno dei suoi ultimi paesaggi (tav. VIII) e João Cabral de Melo Neto con alcuni versi da *Il Cane senza Piume - (Paesaggio del Capibaribe)*; l'intensità singolare del vivente vi incontra se stessa, nel tracciato della pittura e del linguaggio poetico. La libertà di questa articolazione si chiama paesaggio.



<sup>9</sup> Michel Courajoud, *Le paysage c'est l'endroit où le ciel et la terre se touchent*, ed. Champ Vallon, 1981

IL CANE SENZA PIUME

(O Cão sem Plumas)

(Paesaggio del Capibaribe)

[...]

*Fra il paesaggio*

*il fiume correva*

*come una spada di spesso liquido.*

*come un cane*

*umile e spesso.*

*Fra il paesaggio*

*(correva)*

*di uomini piantati nel lodo;*

*di case di lodo*

*piantate su isole*

*coagulate nel lodo;*

*paesaggio di anfibi*

*di lodo e lodo.*

[...]

*Ciò che vive*

*intralcia di vita*

*il silenzio, il sonno, il corpo*

*che sognò tagliarsi*

*vestiti di nuvole.*

*Ciò che vive urta,*

*ha denti, spigoli, è spesso.*

*Ciò che vive è spesso*

*come un cane, un uomo,*

*come quel fiume.<sup>10</sup>*

---

<sup>10</sup> João Cabral de Melo Neto, *O Cão sem Plumas*, in *Poesias Completas* (1940-1965), José Olympio, 3a. ed., 1979, traduzione dell'autore