

Comprese

collana ideata e diretta da Francesco Trovato

Comitato Scientifico

Francesco Cacciatore

Fabrizio Foti

Paolo Giardiello

Marta Magagnini

Marella Santangelo

ISBN 978-88-6242-581-0

Prima edizione settembre 2022

© LetteraVentidue Edizioni

© Michael Jakob

Tutti i diritti riservati

Come si sa la riproduzione, anche parziale, è vietata. L'editore si augura, che avendo contenuto il costo del volume al minimo, i lettori siano stimolati ad acquistare una copia del libro piuttosto che spendere una somma quasi analoga per delle fotocopie. Anche perché il formato tascabile della collana è un invito a portare sempre con sé qualcosa da leggere, mentre ci si sposta durante la giornata. Cosa piuttosto scomoda se si pensa a un plico di fotocopie.

Progetto grafico: Francesco Trovato

Impaginazione: Alberto Scalia

Traduzione: Serena Massimo

LetteraVentidue Edizioni S.r.l.

Via Luigi Spagna 50 P

96100 Siracusa

www.letteraventidue.com

Michael Jakob

Le origini tecnologiche del paesaggio

Michael Jakob insegna a Ginevra presso la HES-SO (HEAD e *hepia*) estetica e teoria del paesaggio. È inoltre *visiting professor* di teoria e storia del paesaggio a Mendrisio (Accademia di Architettura) e a Milano (Politecnico).

Indice

- 07 **Introduzione autocritica**
- 19 **Il lavoro della mano: dalla preistoria alla storia**
- 33 **“Disegno”**
- 43 **Cornici, simil-cornici**
- 65 **L'intersettore**
- 77 **L'invenzione della finestra**
- 109 **Ritorno a Brunelleschi**
- 117 **Ben più di una metafora: la “camera oscura”**
- 125 **“Guardare attraverso” e la genesi del paesaggio**

Introduzione autocritica

Per molto tempo mi sono limitato a pensare il paesaggio come un'immagine. Lo consideravo come un fermo immagine onnipotente, una sorta di emergenza epifanica che assorbe per un istante, una volta che si impone, l'intera realtà. L'immobilità non caratterizza soltanto l'esperienza del paesaggio in quanto tale, ma anche, e in modo più pregnante, il paesaggio nella pittura, interpretato come fonte del paesaggio stesso. Nel prendere in considerazione la temporalità del paesaggio¹, avevo già cercato di indicare una via d'uscita dalla logica essenzialistica e statica del paesaggio immobile. Applicata alla pittura, l'analisi del tempo si limitava, tuttavia, a indicare una semantica sorprendente della temporalità, ovvero l'esistenza di segni (corsi d'acqua, nuvole, effetti di luce, ponti, etc.) disposti all'interno di un insieme atemporale. In breve, il tempo globale o soggiacente alla rappresentazione, restava effettivamente congelato e sospeso. Pensata come avvento ed evento, l'esperienza paesaggistica aboliva a sua volta il tempo a vantaggio di una intuizione (*Anschauung*) dalla durata indefinita. Con il paesaggio, così come lo interpretiamo

1. Cfr. JAKOB M., *Paesaggio e tempo*, Meltemi, Roma 2009.



1. Michael Jakob, *Baveno*, 2019.

in generale, c'è quindi il rischio che tutto si immobilizzi per diventare una essenza, una apparizione assoluta, una immagine potenziata.

Tuttavia, è sufficiente fissare la superficie della tela e rigirla nella propria mente, per scoprire dietro a essa degli aspetti dimenticati o volutamente occultati. C'è, al fondo della raffigurazione, un universo da scoprire, uno spessore ricoperto dall'ultimo strato, ben visibile, il solo, tuttavia, a essere in genere preso in considerazione. Senza parlare dell'esperienza del paesaggio che, pur facendo capo a un *aistheion*, a un sensibile immediatamente intuibile, implica tuttavia un "processo" di

formazione precedente². In altri termini, l'immagine, *Bild*, si basa su una *Bildung*, una formazione. Se si fa leva sul paesaggio-immagine, l'oggetto liscio e immobile, e se si presta attenzione a ciò che lo precede, si scopre tutto d'un tratto un palinsesto, un insieme dalla tettonica complessa che esige un'analisi approfondita. Il paesaggio si costituisce dunque sulla base di qualcosa di più profondo o, per dirla con Andrea Zanzotto, esiste sempre un "dietro il paesaggio"³, qualche cosa a monte del paesaggio stesso. Non appena ci si avvicina al paesaggio alla luce della sua genesi sotterranea i due sensi del concetto, il fenomeno artistico e la realtà fenomenologica, appariranno vicini, come le sfaccettature di un'evoluzione congiunta.

Il paesaggio, il quadro che supera l'antropomorfismo della figura umana facendo "entrare" la natura nella composizione, è il risultato di una traiettoria artistica, collettiva e individuale, conscia e inconscia, che contiene e che concentra in se stessa, oltre alla costruzione iconica, la formazione del pittore, delle pratiche dello sguardo e delle modalità della rappresentazione. In questo modo vi è sempre "dietro il paesaggio" un *lavoro* occultato dal risultato finale (quando l'opera raggiunge il suo splendido isolamento estetico). Non appena il nostro sguardo è colpito da un ritaglio di natura, da quello che si concretizza, qui e ora, come

2. Georg Simmel contrappone giustamente l'intuizione immediata all'azione mentale nel suo articolo fondamentale *Filosofia del paesaggio*, Armando Editore, Roma 2006.

3. ZANZOTTO A., *Dietro il paesaggio*, Mondadori, Milano 1951.

paesaggio, questo lavoro, mascherato ma tuttavia presente nel risultato, è già stato all'opera.

Il dipinto e la sua ricezione, come la ricezione-costituzione che fa emergere un paesaggio, rinviano al dominio del sensibile. A lungo relegata alla sfera inferiore delle capacità umane, la riabilitazione della percezione nel corso del secolo dei Lumi si annuncia con forza nella celebre *Aesthetica* di Alexander Gottlieb Baumgarten. Il padre dell'estetica assegna in effetti alla *scientia cognitionis sensitivae* o *facultas cognoscitiva inferior* una sua propria dignità. Nel riferirsi, tra le altre cose, alle *petites perceptions* di Leibniz, Baumgarten identifica nell'anima dell'artista (ma si può dire la stessa cosa dello spettatore richiamandosi alla sua immaginazione) una ricchezza preconscia insospettabile.

Questa intelligenza del sensibile è anche il *leitmotiv* della filosofia di Merleau-Ponty. Per il teorico francese, la percezione non si limita a un “contatto ingenuo con il mondo”⁴: è, al contrario, “apertura al mondo”, “inserimento nel mondo”, un ruolo che scompare tuttavia sotto i “sedimenti delle conoscenze successive”⁵. Da ciò deriva l'importanza di sondare la coscienza in quanto fondamento del soggetto incarnato, che resta, anche nel suo modo di vivere più rarefatto (vedi *Monsieur Teste* di Valéry, o *Funes el memorioso* di Borges), un soggetto percipiente.

4. MERLEAU-PONTY M., *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Parigi, 2005.

5. MERLEAU-PONTY M., *Parcours deux*, 1951-1961, Jacques Prunair, Parigi, 2000, p. 40.

Mi sembrava quindi indispensabile opporsi al modello di pensiero imposto dalla tradizione filosofica, segnatamente quella post-cartesiana, e prendere posizione contro una spiegazione dominante che ha fortemente influenzato il modo con cui ancora oggi consideriamo il paesaggio. Questo modello si basa sul postulato di un soggetto immobile e astratto, *il soggetto*, una figura la cui immobilità e autonomia rinviano, non a caso, a ciò che de immobile ha davanti agli occhi, *l'oggetto*, per l'appunto. In realtà non vi è *il* soggetto, ma *un* soggetto, *dei* soggetti. E questo soggetto ha una *sua* storia, una traiettoria di vita emotiva, psicologica, intellettuale e sociale. Questo soggetto, il solo che esista veramente, non è un fantasma astratto, ma un essere incarnato, che, quando incontra un ritaglio di natura o un'opera d'arte, porta con sé, o meglio, dentro di sé, il suo *essere-divenuto ciò che è*, il suo *Gewordensein*.

In uno studio precedente, *Il paesaggio*⁶, abbiamo proposto come promemoria la formula: P (paesaggio) = S (soggetto) + N (natura). Poiché si basa su dei poli unitari (P, S, N), presentati in un unico blocco, la formula può dare adito a confusione. Si tratterà di dire e precisare meglio, sempre in una visione puramente euristica $P = S_{x,y,z} + N_{x,y,z}$ dove la x indica l'individualità, la y l'ora e la z il *dove* a essa relativi, con, di fronte, una porzione di Natura ugualmente singolare in modo radicale (x), con il suo tempo (y) e il suo spazio (z) specifici. Il paesaggio è quindi

6. JAKOB M., *Il paesaggio*, Il Mulino, Bologna, 2009.

sempre unico, singolare, nel suo aspetto soggettivo e nel suo aspetto oggettivo. Oppure, per dirla con Kant, l'incontro con l'oggetto estetico identificato come paesaggio esiste solo attraverso un'esperienza specifica.

Tale singolarità radicale pone, di primo acchito, un limite a ogni teorizzazione e un problema alle nostre spiegazioni. Come sondare la genesi di un'esperienza estetica prima ancora che abbia avuto luogo? E in che modo ricostituirla, dato che una volta terminata, questa esperienza si ritira di nuovo nel dominio dell'indicibile?

È qui che la particolarità del soggetto ci indica una direzione. In quanto risultante di un percorso, tale soggetto, immerso completamente nella sua vita, condivide delle caratteristiche con altri soggetti. Non è quindi monolitico, istanza unitaria, ma la conseguenza di una formazione o costruzione "formattata". Ciò che io sono è allo stesso tempo individuale e collettivo. In me sopravvivono, da sempre, degli strati che, pur essendo caratteristici di quanto sono, mi trascendono: la mia lingua, che condivido con gli altri, la mia educazione, i miei concetti, le mie conoscenze...

Sul piano linguistico e, più precisamente, nella prospettiva della filosofia del linguaggio, questa particolarità di ogni soggetto appare evidente: il nostro accesso al mondo avviene soprattutto *attraverso* i nostri concetti. In altri termini, il linguaggio prestabilisce la nostra visione del mondo:

«Il nostro linguaggio può essere considerato come una vecchia città: un dedalo di stradine e di piazze,

di case vecchie e nuove, e di case con parti aggiunte in tempi diversi»⁷.

Il percorso che stiamo seguendo, tuttavia, va in una direzione diversa rispetto a quella indicata da Wittgenstein come forma vitale (*Lebensform*) a dominanza verbale. Nel nostro contesto invece contano gli elementi formali, non necessariamente quelli semantici, sedimentati nella memoria dei soggetti come *habitus*. Siamo alla ricerca delle modalità di percezione o dei “modi di vedere” (John Berger) che dirigono i nostri atti percettivi; delle condizioni formali, che risultano da una formazione complessa, che affinano l’attenzione, facilitano la possibilità di fissare tutto quello che ci tocca al momento dell’atto percettivo. Oppure, formulato altrimenti: *tra* il mondo e il nostro occhio esiste una terza sfera, un elemento non semantico (concetto, idea), ma formale, una struttura strutturata.

Si potrebbe cercare di identificare queste forme con Ernst Mach e la sua teoria dell’*io* in movimento in quanto mosaico di sensazioni continuamente cangianti (*Elementekomplex*), includendo le considerazioni di Bergson di *Matière et memoire*, o rinviare alla logica figurale (*figurale Eigensinn*) della teoria della *Gestalt*, o ancora al concetto di *medium*. Piuttosto che aprire un cantiere sconfinato, che si

7. «Unsere Sprache kann man ansehen als eine alte Stadt: ein Gewimmel von Gässchen und Plätzchen, alten und neuen Häusern mit Zubauten aus verschiedenen Zeiten», in WITTGENSTEIN L., *Philosophische Untersuchungen*, Suhrkamp, Francoforte sul Meno, 1956, p. 18.

estenderebbe dall'epistemologia e dalla psicologia filosofica fino alle neuroscienze contemporanee, è nella storia e nella teoria dell'arte e del paesaggio che pensiamo di trovare dei riferimenti e degli indicatori preziosi.

La teoria del paesaggio si basa, come sappiamo, su due grandi narrazioni: la prima fa appello alla storia dell'arte, la seconda alla filosofia del soggetto. Il paesaggio sarebbe, da un lato e anzitutto, come *rappresentazione*, il risultato di un percorso in seno all'arte che inizia nel Rinascimento; in seguito, sarà, come *esperienza del paesaggio* il risultato di un "contatto" tra il soggetto e il mondo (la natura, un ritaglio di natura). Vi sarebbe quindi, per cominciare, una storia esclusivamente artistica del fenomeno, seguita, più tardi, da un'altra storia, individuale o fenomenologica, e, infine, a partire dal XVIII secolo, due percorsi paralleli.

Uno dei documenti chiave della prima narrazione è il saggio di Ernst Gombrich *The Renaissance theory of art and the rise of landscape*⁸. Nel suo celebre articolo, Gombrich si riferisce a una novità radicale (*novelty*) e a una "rivoluzione". La sua ricostruzione si basa, come ha evidenziato W.J.T. Mitchell⁹, su diversi presupposti significativi. Sull'idea di emergenza, di apparizione improvvisa del fenomeno prima, sul presupposto di uno sviluppo artistico logico dopo, condotto nel contempo

8. GOMBRICH E., *Norm and Form, Studies in the Art of Renaissance*, Phaidon, Londra, 1966, pp. 99-106.

9. MITCHELL W.J.T., "Gombrich and the Rise of Landscape", a cura di Ann Bermingham, *Consumption of Culture 1600-1800: Image, Object, Text*, John Brewer, Londra, 1997, pp. 103-118.

dal “Nord” e dal “Sud”, sull’importanza della “teoria”, ovvero dalla riflessione approfondita da parte degli artisti in merito alle possibilità di un nuovo genere artistico e, infine, allo stesso tempo, sull’integrazione della figura dello spettatore. Tuttavia, come sottolinea giustamente Mitchell, tutte queste ipotesi dovrebbero essere attenuate, il che implica, di fronte alla complessità reale del fenomeno, la necessità di un approccio critico e dialettico. In altri termini, l’ascesa del paesaggio nel Rinascimento rimane da provare e precisare; questa ipotesi di fondo deve essere corretta, avvalendosi di una documentazione approfondita e tematizzando quello che il paesaggio, nel suo affermarsi, cancella o nasconde: «Il risultato concettuale più importante in merito alla decostruzione della storia del paesaggio di Gombrich consiste probabilmente nella demolizione della nozione di *paesaggio puro*, di paesaggio indipendente dalla testualità, dalla storia, dalla allegoria [...] Il paesaggio (e la pittura in generale) non è mai puro, non è mai un’*arte assoluta o intera*»¹⁰.

Invece di riferirsi all’arte “pura” o al “paesaggio puro”, è quindi importante decostruire la storia fin troppo lineare e ideologicamente carica di un fenomeno presentato come del tutto europeo e imposto al mondo intero come un modello superiore¹¹. Una tale lettura critica può far

10. «Perhaps the most important conceptual result of decentering Gombrich’s history of landscape is the demolition of the notion of ‘pure landscape’, devoid of textuality, history, allegory [...] Landscape (and painting more generally) is never pure, never an ‘absolute or entire art’ [...]», in *ivi*, p. 115.

11. «In its radical form, this permits the claim that not merely landscape painting, but

fronte, come Mitchell dimostra in modo convincente, all'ideologia del paesaggio, che porta alla tesi del "paesaggio imperiale"¹², oppure può tentare – ed è questa la nostra intenzione – un'analisi più dettagliata e plurale del fenomeno. Quello che vorremmo contrapporre al "paesaggio puro" non è una superstruttura ideologica ma la costruzione del paesaggio nel senso concreto del termine, la sua elaborazione attiva in quanto risultato di svariate tecnologie.

Per quanto riguarda la pittura, una simile affermazione sembra, nell'immediato, palese: lo sviluppo storico della pittura (non soltanto della pittura del paesaggio) si basa su una serie di rivoluzioni riguardanti la tecnica. Tra queste vi sono le tecniche del disegno, la padronanza della prospettiva, l'inserimento della linea di intersezione, ma anche gli strumenti più indiretti, come la finestra moderna, gli strumenti di rilevamento topografico o le pratiche della cartografia. L'effetto delle tecnologie non si limita tuttavia alla pittura. Oltre all'influenza di certi oggetti o strumenti – la finestra, il reticolato, il *Claude Glass* [30], etc. – sull'oggetto pittorico "paesaggio", dobbiamo seguire allo stesso tempo la loro presenza (così come altri fattori) nello sguardo umano in generale. La possibilità di esercitare uno sguardo, che Alexander von Humboldt caratterizza come sguardo di

the visual perception of landscape, is a revolutionary historical discovery of the European Renaissance that marks, in Ruskin's words, 'the simple fact that we are, in some strange way, different from all the great races that existed before us', in ibi, p. 104.

12. MITCHELL W.J.T., *Landscape and Power*, Chicago University Press, Chicago, 2002.

una totalità estetica (*Totalbetrachtung*), non è il risultato di una fantasia filosofica. Si basa piuttosto su una trasformazione dello sguardo che risale al Rinascimento, ovvero a un “modo di vedere” stratificato, strutturato e costruito di sana pianta.

Di conseguenza, la nostra indagine seguirà un percorso che porta dalle tecnologie di rappresentazione a quelle correlate al punto di vista. L’analisi di queste tecnologie – o *media*, se si preferisce – e le loro ripercussioni sulla sfera del paesaggio non mira a fornirne una ricostruzione deterministica. Piuttosto, intendiamo aprire delle finestre concettuali, al fine di sondare meglio il fenomeno principale. Il nostro progetto prenderà la traiettoria non lineare di un’esplorazione plurale. Poiché l’indicazione di una sola prospettiva tecnologica e delle sue conseguenze è sufficiente ad aprire immediatamente altre prospettive, il che comporta una crescente complessità di “in scatolamento” di tali prospettive all’interno della nostra costruzione. In altre parole, la produzione del paesaggio ci espone a un gioco di scatole cinesi, dove ciascun piano – rappresentato da una tecnica particolare, concreta – è incastrato nel successivo. Ne deriva l’impossibilità di fondo di identificare un’ultima scatola, quella che alla fine dovrebbe contenere tutte le altre.

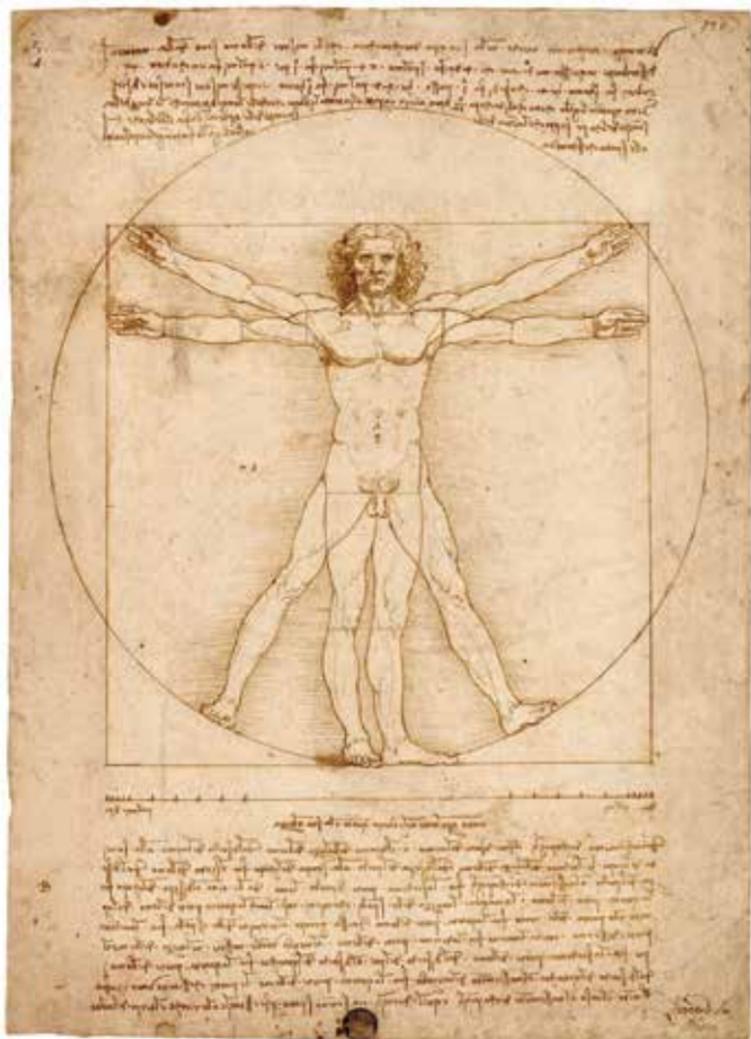
Il lavoro della mano: dalla preistoria alla storia

L'etimologia del paesaggio rinvia, attraverso il sostantivo "paese", al latino *pango*. Il suo significato – *io pianto, fisso, stabilisco* – evoca il fatto di conficcare e fissare un palo (*palus*) nel terreno. Questo atto significativo ha diverse implicazioni: nel conficcare un pezzo di legno nel terreno viene compiuto un atto primordiale, si crea un centro, un punto assoluto, che corrisponde alla posizione che il soggetto occupa al momento dell'azione. Lo strumento-palo prolunga lo strumento-mano, mentre si emancipa da quest'ultimo per diventare – una volta piantato – la traccia e il marchio simbolico dell'"autore".

Una volta che la terra è segnata dalla presenza di questo segno verticale il caos indifferenziato si trasforma in un luogo definito e riconoscibile, che si iscrive, a sua volta, in un ordine (*kosmos*) o paese (il *pagos* greco, la regione o il quartiere). Dal momento che si tratta di un palo (*palus, stake, stick, Pfahl*), questo marchio non si limita a un punto. Si tratta, in effetti, di una linea verticale che unisce la terra e il cielo e, più precisamente, di una linea invisibile (la parte fissata nel terreno) che si prolunga in superficie in quanto linea visibile.

Una tale occupazione del suolo esige una «biologia della tecnica» (Leroi-Gourhan) sofisticata. Occorre scegliere la posizione precisa, scavare e consolidare il lavoro compiuto. Occorre saper scegliere il legno adeguato, prepararlo alla “missione”. Occorre, inoltre, che questo oggetto – segno, supporto, elemento portante – possa resistere alla prova del tempo, durare. Il gesto apparentemente semplice di fissare un paletto nella terra stabilisce dunque sia una spazialità (quella che si apre a partire da questo *qui*-stesso) sia una temporalità (quella di un oggetto votato alla durata). A questo stadio, il paletto sarà, inoltre, necessariamente “antropomorfo”: nel fissarsi al suolo esprime l’azione del suo inserimento, la verticalità vittoriosa rivendicata dall’*homo erectus*.

L’uomo vitruviano [2], considerato nel Rinascimento come il vero ombelico del mondo, ripeteva ancora una volta questo gesto primordiale, ovvero il trionfo della verticale. Non era stato necessario attendere Leonardo da Vinci per vedere all’opera questo pattern: lo si trova già sviluppato, anche se nascosto dalla nebbia della preistoria, all’interno della cultura megalitica. Che cos’è, infatti, un *menhir*, se non l’espressione del desiderio di lasciare una traccia grazie a un potente segno verticale che sa come attirare l’attenzione su di sé? Il tratto essenziale di tale elemento verticale che si perde da qualche parte nell’immensità della superficie terrestre consiste nel fatto di *fare segno*, cioè di significare. Naturalmente, l’orizzonte ermeneutico di questo segno solitario rimane perso per sempre; ma, una volta stabilito, l’elemento verticale che spicca dal terreno non sarà



2. Leonardo da Vinci, *Schema delle proporzioni*, 1490 ca.



3. Georges Seurat, *Paesaggio*, 1881/1882.

più soltanto l'autoreferenzialità allo stato puro (*sono un palo*), ma sarà anche testimone del suo inserimento da parte di *qualcuno*.

In una straordinaria fotografia scattata nel marzo 1925, alle sette del mattino, nel parco di *Sceaux*, Eugène Atget ha avuto il coraggio di porre al centro della sua composizione un tronco d'albero **[4]**. Naturalmente, questo oggetto vivente non è un palo. Ma nel porre al centro dell'immagine un elemento che

ostruisce la vista, il tronco diventa un segno sul piano grafico e compositivo; è come se l'occhio dell'artista l'avesse piantato in questo punto esatto. Come il piccolo palo de *La radura*, il tronco di *Sceaux* attira l'attenzione con questo preciso intento. Posto davanti, e pericolosamente vicino all'apparecchio fotografico, rinvia alla figura invisibile del fotografo. Il palo funge – l'abbiamo già sottolineato – da strumento di una potente centratura. Tuttavia, sia in Seurat che in Atget sembra indicare piuttosto un decentramento, un leggero cedimento, o ancora l'impossibilità di catturare la totalità¹.

Se si prosegue la riflessione sul palo (al singolare), occorre sottolineare la prossimità tra palo, paletto, pietra miliare, tronco d'albero e colonna. La relazione tra gli ultimi due elementi, ovvero la colonna e il tronco d'albero², è un luogo comune della teoria dell'architettura. Lo si trova senza dubbio in Marc-Antoine Laugier, che ne fa, per così dire, la "colonna portante" della sua teoria, ma anche nel *Dictionnaire d'architecture* di Quatremère de Quincy, da Carlo Lodoli o Francesco Milizia:

«Se è vero, che i Fusti delle colonne rappresentino tronchi di alberi, ecco le conseguenze, che necessariamente ne provengono [...]. Pure uno de' primi

1. Non soltanto il palo (al singolare) ma anche i pali (al plurale) sono molto interessanti. Si pensi alla varietà dei pezzi di legno sepolti nel terreno (soprattutto nelle spiagge) in Caspar David Friedrich, elementi che andrebbero pensati in relazione alle sue croci, torri gotiche o menhir.

2. Si veda soprattutto RYKWERT J., *La casa di Adamo in paradiso*, Adelphi, Milano 1972. Si veda anche *The Dancing Column: On Order in Architecture*, MIT Press, Cambridge Mass, 1996.

ornamenti usato ai fusti, è stato quello delle *Scanalature*. Questa è una imitazione della Natura, dedotta [...] dagli screpoli della corteccia degli alberi»³.

Se estendiamo di poco il perimetro del palo aumentandone l'altezza, possiamo arrivare facilmente a una forma originale di abitazione. I Greci hanno associato questo modello a Estia, la dea del focolare. Secondo Diodoro Siculo, Estia «ha inventato la costruzione delle case»⁴. In quanto dea e in quanto focolare (“fuoco”) di tutte le abitazioni, Estia rappresenta il centro assoluto, «l'ombelico che radica la casa nella terra»⁵. È anche la prima figlia di Crono, le fondamenta del tempo.

Dalla capanna al tempio vi è solo un passo, a condizione che interpretiamo tutte queste forme come naturali: la capanna è un insieme di tronchi assemblati; il tempio con le sue colonne è una foresta di tronchi; la *polis* stessa ha l'aspetto di una vasta foresta. Se estendiamo il nostro edificio-palo verso il cielo, otteniamo delle torri o degli *ziggurat*, delle architetture solidamente centrate che si slanciano sempre più in alto. Da Babilonia, lo spettacolo dell'architettura verticale antica, a Babele, la torre della dismisura, è, ancora una volta, un passo. E che dire delle cattedrali che crescono sul suolo europeo per diversi secoli come monumenti di “illuminazione anagogica”?

3. MILIZIA F., *Principii di architettura civile*, Bassano, 1823, vol. I, p. 43.

4. DIODORO DI SICILIA, *Biblioteca storica*, V, 68, 1.

5. VERNANT J., “Hestia-Hermès”, in *Mythe et pensée chez les Grecs. Étude de psychologie historique*, Maspero, Parigi, 1965, vol. II, pp. 155-201, qui p. 126.



4. Eugène Atget, *Parco di Sceaux*, 1927.

Una volta fissato, qualsiasi punto è potenzialmente parte di un sistema che può contenere n punti. Tuttavia, anche in un sistema di grande complessità, alcuni punti possono apparire come assoluti, ovvero come il centro del sistema. Così, il famoso *miliarium aureum*, la colonna in marmo ricoperta di bronzo, fatta erigere nel 20 a.C. da Augusto nel cuore del Foro romano, funzionava in linea di principio allo stesso modo degli altri indicatori verticali fissati nel terreno: essendo *li*, era onnipotente, la misura di tutte le cose; posto al centro dell'Impero, al crocevia di tutte le vie di comunicazione, questo punto permetteva (rispetto alle sue dimensioni) l'organizzazione e il controllo spaziale di una totalità enorme, inimmaginabile.

La tecnica della marcatura da parte di un oggetto come il palo crea dunque una spazialità fondante che traspare, molto più tardi, nell'esperienza del paesaggio. In altri termini, il palo fa subito sistema. Esso fonda e rivendica una visibilità che può essere ripetuta altrove. Il palo costituisce, qui, il punto centrale ma, più avanti, vi saranno altri centri. Jean Pierre Vernant ha sviluppato i punti di forza di questa spazialità nella Grecia antica sulla base dell'opposizione tra Estia ed Ermes. Mentre Estia, ancorata al terreno, è una "segno di fissità, immutabilità, permanenza", per Ermes vale il contrario: «Non c'è niente di fisso, stabile, permanente, circoscritto o chiuso. Rappresenta, nello spazio e nel mondo umano, il movimento, il passaggio, il cambiamento di stato,

le transizioni»⁶. Tuttavia, anche Ermes, “il signore delle strade”, ha dei “punti” tutti suoi, come le soglie delle case o gli ingressi delle città, ma anche l’agorà o le tombe. L’antico culto di Ermes ruota attorno a due oggetti: un mucchio di pietre e un fallo sacro: «Il nome Ermes deriva probabilmente dalla parola greca “mucchio di pietre”, *εἶμα*»⁷. Il mucchio di pietre, interpretato anche come la forma primitiva delle divinità (Pausania VII, 22, 4), indica il miglio (pietra miliare), la stele e l’*erma*, il simbolo di Ermes: un oggetto verticale sormontato dalla testa del dio, ornato da un fallo, come dio dei giochi di prestigio. Ermes è anche il dio della tecnica, del “saper fare”: «Ermes l’ingannatore è identico a Ermes “il donatore di cose buone”, l’eroe della cultura»⁸.

Ermes incarna così l’“impilaggio” (e la sua forma più avanzata, la pietra fallica, la pietra miliare), e l’impilaggio rappresenta simbolicamente il dio stesso. I punti che contano nel contesto di Ermes sono i confini di qualsiasi tipo. È questo dio astuto per eccellenza che assicura il passaggio delle merci, ma anche delle persone. La pietra funeraria, la stele, non è che una variante di queste transizioni assicurate dal dio dal bastone d’oro (un altro palo!): il passaggio dalla vita alla morte. La stele, il monumento verticale che attira l’attenzione,

6. VERNANT J., op. cit., p. 126.

7. «The name Hermes is probably derived from the Greek word for ‘stone-heap’, *εἶμα*, and signifies ‘he of the stone ‘heaps’», in BROWN N.O., *Hermes the Thief: the Evolution of a Myth*, Vintage Books, New York, 1967, p. 33.

8. «Hermes the Trickster is identical with Hermes ‘the giver of good things’, the culture hero», in *ivi*, p. 24.

funziona, tuttavia, al contrario; non segna il passaggio dalla vita alla morte, ma la “rinascita” del defunto. La voce del lettore (che legge l’iscrizione sulla stele) è, come dimostra Jesper Svenbro in *Phrasikleia*, «il referente eternamente rinnovabile attraverso il quale l’iscrizione si realizza in pienezza»⁹.

Il palo, la pietra miliare, il bastone, la pietra fallica, la stele, la torre – l’insieme di questi oggetti eretti dalla mano dell’uomo è all’origine di una spazialità all’insegna della verticalità dell’*homo erectus*: «La posizione in piedi è assertiva, solenne e distaccata»¹⁰. Nel proiettare lo schema corporeo su questi artefatti, l’uomo crea un sistema di segni che testimonia la sua padronanza dello spazio. Il piccolo gesto eseguito dalla mano, lo strumento tecnologico del braccio – conficcare un pezzo di legno nella terra, impilare delle pietre e formare un cumulo, realizzare una struttura architettonica semplice – contengono le basi della cultura: il palo designa un terreno atto a essere abitato (origine dei primi luoghi d’abitazione) e lavorato (origine dell’agricoltura); il fatto di recare i segni del suo autore/artefice, identifica questo terreno come proprietà (origine delle relazioni organizzate con gli altri: la sfera politica e il diritto); il fatto di riferirsi a qualcuno implica l’idea di comunicazione; la possibilità di fare “parlare” i defunti,

9. SVENBRO J. *Phrasikleia, anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, La Découverte, Parigi, 1988, p. 72.

10. «*The standing position is assertive, solemn, and aloof*», in TUAN Y., *Space and Place. The Perspective of Experience*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1977, p. 37.

ovvero la relazione tra il dominio sotterraneo e invisibile dei morti e la sfera visibile dell'oggetto significante, rinvia al culto dei morti, senza dimenticare, infine, la dimensione mitico-religiosa dell'incontro tra cielo e terra simbolizzato dal segno verticale¹¹.

L'opera che, ai giorni nostri, meglio rappresenta le implicazioni spaziali simbolizzate dal palo è il celebre *The Lightning Field* di Walter De Maria [5]. Si tratta di un oggetto insolito e immenso, costruito nel deserto del New Mexico e completato nel 1977. Nel suo insieme, l'installazione è formata da 400 parafulmini in acciaio, di lunghezze differenti (il terreno non è completamente piatto), ciascuno ben ancorato, con la sua base in cemento, il tutto disposto in modo perfettamente regolare all'interno di un rettangolo lungo un chilometro e largo un miglio americano a significare l'incontro tra le due culture. Posta in un angolo remoto della vastità del deserto e di difficile accesso, la struttura geometrica dei pali è inseparabile dal piccolo capanno di legno¹² che ospita i fortunati (sei persone al massimo) che possono, giorno dopo giorno, accedere all'opera.

Qui, dove non c'è quasi nulla da vedere, tranne, appunto, l'insieme di elementi metallici che si stagliano contro la distesa del deserto e del cielo, i visitatori possono concentrarsi e partecipare a una sorta di rituale

11. La pietra fallica (onnipresente nel culto di Ermete) potrebbe indicare il fatto che tutte le costruzioni sono, in verità, un'erezione (nel senso del *logos spermatikos*).

12. Si veda NISBET J., *Le Lightning Field: un land art énergétique?*, Éditions B2, Parigi 2013, e MACY C., BONNEMAISON S., *Architecture and Nature. Creating the American Landscape*, Routledge, New York/ Londra, 2003.

profano. Questo consiste nella possibilità di sperimentare dei dati antropologici fondamentali: in *The Lightning Field*, si riapprende il significato di ogni fondazione (ogni palo costituisce un centro e il rettangolo, nel suo complesso, è un campo centrale; senza dimenticare il dio fondatore e de-limitante per eccellenza, questo Zeus-Giove che le verticali richiamano come un fulmine), si riscopre la verticale fondatrice (cielo-terra) oppure ci si prefigura nella propria immaginazione un campo a partire dall'osservazione frontale diretta. In questo caso, ci si ritrova, per così dire, di fronte alla scena originale di qualsiasi demarcazione territoriale (il piccolo *temenos* artistico si distacca dall'immensità caotica del deserto); vi si può rivivere la costruzione del paesaggio, che si distacca da ciò che lo circonda per imprimersi con forza nella coscienza, senza dimenticare la comprensione somatica delle nozioni di campo e di architettura (nel senso di luogo abitabile).

Tutto questo non è imposto da un programma, ma, una volta arrivati sul posto, avviene spontaneamente, guidati dall'esperienza fisica immediata. In particolare, il piccolo capanno, che ricorda sia la capanna di Laugier che la casetta in legno di Thoreau¹³, invita o, meglio ancora, obbliga ad abitare un luogo a partire dal quale il campo artistico acquisisce il suo pieno significato. *The Lightning Field* appare quindi come un dispositivo arcaico e postmoderno a un tempo, che, moltiplicando

13. Cfr. JAKOB M., *La capanna di Unabomber o della violenza*, LetteraVentidue, Siracusa, 2020.



5. Walter de Maria, *The Lightning Field*, 1977.

l'immagine del palo conficcato nel terreno, ci immerge in un'atmosfera originaria altrimenti inaccessibile. Il rettangolo extra-territoriale dell'artista americano è la manifestazione fisica del "l'industria dell'intelletto" (Doni), della suprema capacità progettuale dell'uomo. Nell'espore il suo gigantesco artefatto sullo sfondo della tabula rasa del deserto, questo campo luminoso mette anche in luce le condizioni di possibilità dell'avvento ("nascita") del paesaggio.

“Disegno”

La nostra ipotesi è la seguente: nel corso del Quattrocento, delle innovazioni importanti hanno trasformato il quadro tecnologico e concettuale dell'arte in generale grazie ad alcuni oggetti specifici. Questi vanno dagli strumenti semplici, legati alle tecniche del disegno e utilizzati nel dominio della pittura, della scultura e dell'architettura, agli artefatti più sofisticati come il celebre velo (o “reticolato”) albertiano.

Uno di questi aggeggi è lo strumento inventato da Brunelleschi e presentato come un vero e proprio “happening” probabilmente nel febbraio 1425, un dispositivo la cui forma e il cui funzionamento preciso continuano a occupare l'immaginazione degli storici della prospettiva e dello spazio.

All'epoca, era impossibile separare il dominio artistico dalle pratiche parallele della cartografia e della topografia. L'elemento comune a tutte queste discipline è la geometria sperimentale, elaborata in parte *in situ*. Lo sviluppo, l'aspetto e l'uso sempre più diffuso di questi strumenti, incorporati alla rappresentazione, modificò non soltanto il sistema della rappresentazione artistica, ma anche il modo di affrontare il mondo in generale.

Nel Quattrocento, il lavoro dell'artista è principalmente un'attività manuale. Cennino Cennini lo afferma nel *Libro dell'arte*, scritto intorno al 1390:

«Disegnare e colorare sono i fondamenti e il principio dell'arte e di tutte le opere realizzate a mano. Queste due azioni esigono questo: saper tritare, o meglio, macinare, coprire con un panno, intonacare, appiattare l'intonaco e pulirlo [...], dorare, brunire, temperare, spolverare, raschiare [...] tagliare, colorare, abbellire e verniciare il pannello»¹.

Il disegno è sia la base materiale² sia il concetto unificatore dell'organizzazione dell'opera. In quanto “scienza delle linee” (Vasari), tuttavia, il “disegno”, che si basa su una pratica ben collaudata, va al di là del quadro puramente pragmatico e assume la forma di una vera e propria scuola dello sguardo [6]. La qualità artistica di un dipinto dipende pertanto, secondo Leon Battista Alberti, anzitutto da quella del suo disegno, della sua “circostrizione”:

«laddove la circostrizione non sarà ben fatta, non si loderà né la composizione, né la distribuzione

1. «El fondamento dell'arte, [e] di tutti questi lavorii di mano il principio, è il disegno e 'l colorire. Queste due parti vogliono questo, cioè : sapere tritare, o ver macinare, impannare, ingessare, radere i gessi e pulirli, [...] mettere d'oro, brunire, temperare, spolverare, grattare [...], ritagliare, colorire, adornare e 'nvernicare in tavola [...]», in CENNINI C., *Libro dell'Arte*, p. 4.

2. Ivi, p. 5.



6. Pietro Francesco Alberti, *Accademia dei pittori*, 1620 ca.

delle luci. Se, invece, la circoscrizione sarà ben fatta, anche la sola circoscrizione potrà essere molto gradevole da guardare»³.

Nel padroneggiare l'arte del disegno, il pittore si appropria allo stesso tempo di un modo di considerare la percezione nella sua totalità, percezione che ora si basa su una piramide visiva chiara:

3. «Niuna composizione e niuno ricevere di lumi si può lodare ove non sia buona circonscrizione aggiunta; e non raro pur si vede solo una buona circonscrizione, cioè uno buono disegno per sé essere gratissimo», in ALBERTI L.B., *De Pictura ; De la statue et de la peinture*, Parigi, 1869, p. 31.

«Adunque mi pare da dire che cosa sia pirramide, e a che modo sia da questi razzi costrutta. Noi la descriveremo a nostro modo. La pirramide sarà figura d'uno corpo dalla cui base tutte le linee diritte tirate su terminano ad uno solo punto. La base di questa pirramide sarà una superficie che si vede. I lati della pirramide sono quelli razzi i quali io chiamai estrinseci. La cuspidè, cioè la punta della pirramide, sta drento all'occhio quivi dov'è l'angulo delle quantità. Sino a qui dicemmo dei razzi estrinseci dai quali sia conceputa la pirramide, e parmi provato quanto differenzi una più che un'altra distanza tra l'occhio e quello che si vegga»⁴.

Di fronte alla rappresentazione pittorica, lo spettatore agirà, senza saperlo, secondo questa stessa legge: «chi mira una pittura vede certa interseguazione d'una pirramide. Sarà adunque pittura non altro che interseguazione della pirramide visiva [...]»⁵: La nota figura a quattro lati, il “quadrangolo” albertiano, rappresenta, per così dire, la forma primordiale e il simbolo di uno schema mentale consolidato:

«Principio, dove io debbo dipingere scrivo uno quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, el quale reputo essere una finestra aperta per donde io miri quello che quivi sarà dipinto ; e quivi ditermino

4. Ivi, p. 7.

5. Ivi, p. 12.

quanto mi piaccino nella mia pittura uomini grandi; e divido la lunghezza di questo uomo in tre parti, quali a me ciascuna sia proporzionale a quella misura si chiama braccio, però che commisurando uno comune uomo si vede essere quasi braccia tre; e con queste braccia segno la linea di sotto qual giace nel quadrangolo in tante parti quanto ne riceva; ed èmmi questa linea medesima proporzionale a quella ultima quantità quale prima mi si traversò inanzi. Poi dentro a questo quadrangolo, dove a me paia, fermo uno punto il quale occupi quello luogo dove il razzo centrico ferisce, e per questo il chiamo punto centrico»⁶.

Il “quadrangolo” rinvia inoltre ad altre forme o oggetti: il quadro, la finestra, gli strumenti di messa in prospettiva, così come il velo (“velo reticolato”), che viene illustrato da Alberti all’interno dello stesso trattato:

«Egli è uno velo sottilissimo, tessuto raro, tinto di quale a te piace colore, distinto con fili più grossi in quanti a te piace paraleli, qual velo pongo tra l’occhio e la cosa veduta, tale che la pirramide viva penetra per la rarità del velo. Porgeti questo velo certo non picciola commodità : primo, che sempre ti ripresenta medesima non mossa superficie, dove tu, posti certi termini, subito ritruovi la vera cuspide

6. Ivi, p. 19.

della piramide, qual cosa certo senza intercisione sarebbe difficile»⁷.

Rappresentare il mondo sulla base della scienza del disegno corrisponde a un salto di qualità che differenzia l'artista, che lavora sulla base di principi, dall'artigiano e, ancor di più, come sottolineerà Filarete (che non fa che lodare Alberti), l'uomo istruito dall'animale ignorante. Per immaginare l'impatto di questo nuovo sguardo, ci si può richiamare alla prima opera di Leonardo da Vinci di cui si ha notizia. Il piccolo disegno a matita e a inchiostro, datato 5 agosto 1473 (Santa Maria della Neve), è stato definito il primo paesaggio libero dell'arte occidentale [7].

Notiamo anzitutto il punto di vista elevato che abbraccia generosamente la "porzione di paese" della Val d'Arno. Il mondo, catturato da quel punto di vista privilegiato, è reso tanto nel dettaglio quanto nella sua totalità. La luce e l'ombra, il movimento dell'acqua, così come l'effetto del vento sono quasi tangibili, malgrado la rapidità del tratto. A ben guardare, questo effetto sorprendente è ottenuto precisamente attraverso la virtù del "disegno". Da un lato, la finezza dei tratti sottili suggerisce il vento tra gli alberi, mentre i tratti più spessi suggeriscono l'acqua, d'altro canto, la sapiente composizione garantisce l'impressione paesaggistica globale. La condizione di possibilità di una tale posizione è la giusta distanza: è l'occupazione di un punto di vista

7. Ivi, p. 31.



7. Leonardo da Vinci, *Paesaggio*, 1473.

specifico a permettere l'apertura di una forbice particolarmente estesa e a far sì che lo sguardo svolga il suo lavoro di conquista scopica. Leonardo realizza così una sintesi tra il disegno come grafica e il disegno come messa in prospettiva, che è particolarmente presente nella parte lontana del foglio, dove le linee orizzontali e perpendicolari suggeriscono la spazialità della pianura. Mentre la prima forma sembra essere padroneggiata in modo quasi istintivo, la seconda si riferisce alla misurazione, in ogni caso, a una visione geometrica del mondo.

L'assenza di presenza umana – dell'*historia* come garante del senso abituale della composizione – rafforza ulteriormente la visione dell'autore. Perché, in assenza di elemento narrativo, Leonardo esibisce le proprie capacità tecniche e intellettuali: è lui, e lui soltanto, all'origine di un tale potere scopico e della possibilità di tradurre il visibile su un semplice foglio di carta. La possibilità di risolvere il problema con l'aiuto del disegno espone in maniera programmatica i progressi compiuti nel corso di un intero secolo e prepara il terreno al trionfo del "disegno" nella teoria del secolo successivo (Doni, Vasari).

I tratti di spessore variegato, che costituiscono l'ossatura dell'opera, non mostrano altro *che* il paesaggio, obbedendo a un modo di rappresentazione (nei due sensi del termine, interna ed esterna) particolare. Nell'utilizzare il punto di vista elevato, Leonardo occupa la posizione pratica e trascendentale che gli consente di organizzare correttamente la sua immagine del mondo. Quanto scopriamo qui ha un punto d'appoggio

estriore, topografico e geografico, ma ha soprattutto una base interna e antropica. È lo sguardo di un artista colto e capace di proiezione geometrica che crea concretamente il risultato finale, cioè un paesaggio. Così l'*incipit* leonardesco si dà anche come il trionfo di un modo di rappresentazione costruita *ex novo*, e non di un'attenzione immediata o rivolta ingenuamente alla natura. Questo piccolo rettangolo di carta che suggerisce magistralmente la profondità dello spazio è, in altri termini, la conseguenza di una separazione tra soggetto osservante e natura osservata, di una distanza fondativa garantita dalla geometria moderna. È quest'ultima, ovvero il meccanismo già rodato della messa in prospettiva (nella nostra composizione si può distinguere facilmente la linea dell'orizzonte, il punto di fuga etc.) che permette l'integrazione apparentemente "naturale" delle parti nell'insieme e la suggestione esemplare della continuità spaziale. Il disegno di Leonardo è un "ritratto" del territorio, ma è anche, e soprattutto, la radiografia dello spirito dell'autore e della sua epoca.

Cornici, simil-cornici

Più di tutti gli altri generi pittorici, il paesaggio deve la sua forza alla possibilità di staccarsi da ciò che lo circonda. Dato che rappresenta un “pezzo di natura”¹⁾, occorre evidenziare la sua unità particolare e autosufficiente. Nella sua insularità, il paesaggio compie un distacco materializzato e segnalato dalla cornice della composizione. Non è un caso il fatto che la pittura murale antica, per quello che sappiamo, abbia privilegiato, in particolare all’epoca del quarto stile pompeiano, il paesaggio (in assenza di un termine latino corrispondente²⁾). Prima ancora che vi si trasponessero immagini di scene a tema epico o idillico-sacro, le grandi pareti delle ville romane erano strutturate secondo una topologia decorativa, resa possibile da ciò che si potrebbe chiamare oggi un “design d’interni”. La geometrizzazione dei muri ha creato, in questo modo, un sistema di “quadrangoli” di ogni tipo, dotati di margini, cornici e divisioni particolarmente ricchi [8].

1. “ein Stück Natur”, in Georg Simmel, *Philosophie der Landschaft*, in *Die Gùldenammer* 3, 1913, p. 635-644.

2. Si veda Jean-François Thomas, “Sur l’expression de la notion de paysage en latin”, *Revue de philologie, de littérature et d’histoire ancienne*, 2006/1, LXXX, p. 105-125.



8. *Scene dell'Odissea*, Roma, Domus di Via Graziosa, 46 a.C.

Per quanto riguarda il paesaggio antico, si è soliti rifarsi alla celebre affermazione di Plinio il Vecchio secondo cui egli identificava un certo *Studius* o *Ludius* come

«il primo a immaginare un modo del tutto affascinante di dipingere le pareti, raffigurandovi a piacere delle case di campagna e dei porti, così come dei temi a carattere paesaggistico, boschetti sacri, boschi, colline, stagni con pesci, euripi, fiumi, rive, e introducendo diverse effigi di personaggi che



camminano o vanno in barca per recarsi, sulla terra ferma, alla loro casa di campagna a dorso d'asino o su un carro, oppure intenti a pescare, catturare uccelli, cacciare o addirittura vendemmiare»³.

Ciò che deve attirare la nostra attenzione del racconto modellato sul *De Architectura* di Vitruvio (VII, 5, 2) è, più ancora della varietà dei *topia* citati, il contesto generale. Le mura delle ville romane erano il risultato

3. PLINIO IL VECCHIO, *Nat. Hist.* XXXV, pp. 116-117.

di una profonda artificializzazione: l'architettura (il muro) era ricoperta di pittura, che a sua volta presentava elementi architettonici (colonne, margini). L'effetto di *mise en abîme* che ne risulta, illustra l'artificio e l'estrema sofisticatezza di questo nuovo strumento.

Le mura ricoperte dai "paesaggi" dell'antichità si trasformavano in una sorta di enormi schermi che attiravano lo sguardo mentre lo soggiogavano. Ciò che dirigeva l'occhio e gli permetteva di mettere a fuoco era il vincolo esercitato dalla limitazione indotta dai margini: qualcosa si stacca dal rettangolo e riempie a poco a poco l'interno, nella superficie svelata dall'immagine. Queste pareti-spettacolo con i loro motivi paesaggistici alla moda costringevano lo sguardo, inizialmente sopraffatto, a posarsi. Non si limitavano a raccontare scene epiche o a suggerire ambienti bucolici, ma facevano sognare, privilegiavano lo svago. Uno spettacolo impressionante, che catturava l'immaginazione e si svolgeva all'interno di una costruzione artistica dominata da cornici, a cominciare da quella formata dagli interni stessi, dalle pareti, per finire con la superficie adornata delle sue colonne e da altre separazioni. Il paesaggio antico appariva dunque sullo sfondo di una parete-spettacolo, che all'inizio sconvolgeva per l'abbondanza di dati visivi. Allo stupore, al fatto di essere colpiti dalla rappresentazione, dall'irrealtà dell'arte, seguiva la presa di distanza, che sola permetteva di immergersi, strada facendo, nelle scene dipinte, e di fissarle. Una volta (ri) posato l'occhio, la scena si staccava dalla simil-cornice. Queste rappresentazioni vivevano dunque, per dirla

con Ortega y Gasset, «*alojados en los marcos*», ed era, giustamente, la simil-cornice a far emergere le opere:

«L'opera d'arte è un'isola immaginaria che fluttua circondata da ogni lato dalla realtà. Al fine di produrre ciò, è necessario, tuttavia, che il corpo estetico sia isolato da ciò che lo circonda. Non è possibile passare dalla terra calpestata dai nostri piedi alla terra rappresentata in pittura facendo semplicemente qualche passo. Ma soprattutto, la mancanza di separazione netta tra l'arte e la vita disturba il nostro gusto estetico. Questa è la ragione per cui il quadro senza cornice perde in eleganza e in fascino, confondendosi con gli oggetti inutili e non artistici che lo circondano. È tuttavia indispensabile che la parete reale termini bruscamente, radicalmente, ed ecco che in un attimo, senza alcun indugio, noi ci ritroviamo nel territorio irreal dell'arte. È indispensabile un elemento isolante e la cornice è esattamente questo elemento»⁴.

4. «*Es la obra de arte una isla imaginaria que flota rodeada de realidad por todas partes. Para que se produzca es, pues, necesario que el cuerpo estético quede aislado del contorno vital. De la tierra que pisamos a la tierra pintada no podemos transitar paso a paso. Es más : la indecisión de confines entre lo artístico y lo vital perturba nuestro goce estético. De aquí que el cuadro sin marco, al confundir sus límites con los objetos inútiles, extraartísticos que le rodean, pierda garbo y sugestión. Hace falta que la pared real concluya de pronto, radicalmente, y que súbitamente, sin titubeo, nos encontremos en el territorio irreal del cuadro. Hace falta un aislador. Esto es el marco*», in ORTEGA Y GASSET J., «Meditaciones sobre el marco», in *Obras completas*, Madrid, Revista Occidente, 1957, t. II, pp. 388-394.

La cornice funziona come un segno: «Attenzione, rappresentazione!». Richiama l'attenzione e identifica simultaneamente l'interno come un'alterità (è più di una decorazione) e una singolarità estetica. La cornice è come un punto esclamativo che indica l'ingresso nello spazio semiotizzato dell'arte. Funziona altresì come elemento stabilizzatore: invita a ricercare la giusta distanza⁵ a partire dalla quale ci si potrà proiettare nella composizione. Se questa è, in generale, la cornice "che stabilisce l'identità della finzione", nel caso delle pareti romane con le loro cornici dipinte siamo di fronte a una "finzione al quadrato"⁶, vale a dire a una potenza superiore. Destabilizzato in questo modo, il supporto piatto del muro si muove in una finestra il cui contenuto tridimensionale assorbe momentaneamente tutta l'attenzione dello spettatore.

Ora, nel corso del XV secolo, all'epoca della comparsa del paesaggio (riconosciuto in quanto tale e identificato come *landschap*, *paysage*, paese-paesaggio), questo processo sottile garantito dalla falsa-cornice iperbolica si ripeterà su un supporto di altro tipo. Sarà la pagina preziosa della miniatura che fungerà da sfondo per l'emergere di un tipo di inquadratura che ne esalta la spazialità. In seguito agli studi di Otto Pächt, si attribuisce al maestro di Maria di Borgogna la riorganizzazione

5. «Er schließt alle Umgebung und also auch den Betrachter vom Kunstwerk aus und hilft dadurch, es in die Distanz zu stellen, in der allein es ästhetisch genießbar wird», in SIMMEL G., *Der Bilderrahmen. Ein ästhetischer Versuch*, in *Aufsätze und Abhandlungen*, GA 7, Suhrkamp, Francoforte sul Meno, 1995, pp. 101-108.

6. STOICHITA V., *L'instauration du tableau*, Klincksieck, Parigi, 1993, p. 89.

in profondità del sistema bordatura-miniatura nei libri illuminati dell'epoca⁷. Nel *Libro delle ore* di Maria di Borgogna (talvolta denominato anche *Libro delle ore di Carlo il Temerario*, attualmente a Vienna) [9], spesso il bordo, ovvero la solita cornice vegetale, viene sostituito con un espediente architettonico. Funge dunque da luogo di "mediazione"⁸ tra l'esterno e l'interno: ciò che, normalmente, non era che un riquadro, un segno vuoto (ramoscelli, rami, foglie), assume ora l'aspetto di un quadro tridimensionale. Si assiste così, sulla pagina illustrata, all'illusione di due realtà distinte: quella del quadro, che diventa tangibile per lo spettatore come piano immediato, e quella della scena centrale, che si apre in profondità. In questo genere di miniature, i codici della rappresentazione (contrassegnati dalla stabilità dei margini) si confondono: l'interno sacro, con le sue colonne imponenti, è stato aggiunto per valorizzare il paesaggio o è, piuttosto, il paesaggio che si stacca da questo interno come una pittura nella pittura?

Un'ambiguità simile si ritrova, nella stessa epoca, nella famosa *Vergine del Cancelliere Rolin* di Jan van Eyck [10]. Questo quadro mette a fuoco con la stessa precisione ottica due realtà diverse: quella dello spazio interno della chiesa, occupata dal cancelliere e l'oggetto della sua "visione", resa con un'accuratezza microscopica e, allo stesso tempo, quella di un'esteriorità che penetra lo

7. PÄCHT O., *Buchmalerei des Mittelalters*, Prestel, Monaco di Baviera, 1984.

8. GRUPPO μ, *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Seuil, Parigi, 1992, p. 378.



9. La crocefissione, *Libro d'ore di Maria di Borgogna*, f 43 v°, 1477.

spazio architettonico attraverso un'arcata trilobata ampia, che offre uno sguardo quasi telescopico. Anche in questo caso, il paesaggio viene colto tramite una cornice architettonica che si focalizza, come un potente obiettivo "fotografico", sulla parte di mondo esemplare esposto. Il paesaggio, un quadro nel quadro, è offerto dalla mediazione dello sguardo di due piccole figure collocate sulla piattaforma esterna dell'edificio. Poiché il personaggio dal turbante rosso è molto probabilmente il pittore stesso, il quadro identifica due volte il paesaggio-mondo come una composizione dell'autore: una volta come il risultato di un'inquadratura costruita seguendo le regole della prospettiva centrale, e un'altra volta come il risultato di un'inquadratura colta da un uomo che osa affrontare la realtà visiva su un parapetto vertiginoso.

La tela di van Eyck è considerata, per di più, come una delle prime "tavole quadrate" della storia della pittura, ovvero come un'opera portatile. Con essa, a delimitare la rappresentazione non è più una simil-cornice, ma un confine fisico che appartiene all'opera divenuta autonoma. Nel XIV secolo, a Siena, o a Roma, il paesaggio era ancora "incollato", faceva parte, per così dire, del muro. Con i libri d'ore o i quadri portatili del secolo successivo, è possibile portare con sé le immagini e quindi anche il paesaggio. Nicolas Rolin, che forse si faceva ogni tanto accompagnare da questo quadro nei suoi viaggi, portava in questo modo con sé anche e soprattutto l'autore del dipinto. Questi è l'omino al centro, vicino al punto di fuga che dà il senso all'insieme. Il pittore si confonde qui con la cornice formata dal

porticato: si trova al centro dell'arco centrale, essendone al contempo l'autore, colui che lo ha orientato in questo modo, per meglio inquadrare il paesaggio. Quindi, dipingere e vedere – nel senso lato di *aisthesis* – il mondo, corrisponde a un'operazione di inquadramento riuscito.

In quell'epoca pioniera, per farsi strada, il paesaggio necessita ogni volta di un'inquadratura significativa, come se si trattasse, al momento della sua comparsa, di controllarlo e assegnargli un posto all'interno del sistema di rappresentazione. Nel *Battesimo di Cristo*, una minuscola immagine del *Libro d'ore di Torino* attribuita a Van Eyck, il ruolo svolto dalla cornice è altrettanto suggestivo. La piccola scena illustrativa è isolata da tre lati da una cornice elegante. Gli elementi decorativi laterali – sorta di arabeschi – si avvicinano alla scrittura che domina la parte superiore della scena. Soltanto a questo punto, dove l'immagine tocca la parola, l'inquadramento scompare, come se la visibilità della parte inferiore emanasse direttamente dalla Scrittura. L'inserimento del battesimo in un paesaggio si dà dunque allo stesso tempo come traduzione legittima della parola che lo supporta e come operazione che richiede il controllo della Scrittura.

Un terzo esempio può illustrare ancora meglio il ruolo fondamentale dell'inquadratura. Nell'*Incoronamento della Vergine (Pala di Pesaro)* [11] di Giovanni Bellini (verso il 1475), il quadrato centrale è incorniciato a sua volta da una grande cornice centrale. Dietro alle sei figure e al trono-panca-parete in marmo del primo piano si apre uno spazio strutturato da una parte della parete stessa, una cornice nella cornice. Al suo interno si



10. Jan van Eyck, *La vergine del Cancelliere Rolin*, 1435.



11. Giovanni Bellini, *La pala di Pesaro*, 1471-1483.

scopre un paesaggio luminoso dominato da una fortezza. Il gioco delle cornici nelle cornici spinge lo sguardo irrimediabilmente verso il paesaggio. A ben guardare – e la composizione di Bellini è una meditazione sullo sguardo, compreso quello dello spettatore – una volta scoperto, lo statuto di questo paesaggio appare problematico, ambiguo. Si tratta di un “vero” paesaggio che si apre dietro alla scena principale oppure dell’immagine di un paesaggio? Vediamo un paesaggio attraverso una finestra o un paesaggio dipinto sul muro? È una “porzione di paese” del Veneto o si tratta piuttosto di una composizione all’insegna della *finestra coeli*? Il fatto che il paesaggio sembri proseguire all’interno della cornice centrale non aiuta, visto il carattere quasi decorativo del cielo e l’assenza di continuità delle nuvole, lo statuto di questo esercizio di *mise en abîme* resta aperto: qual è la relazione dell’interno sacro con il mondo esterno? E, come spiegare che la medesima prospettiva possa esporre, anche in questo caso, allo stesso tempo i dettagli di uno spazio architettonico sacro e quelli di un paesaggio che possiamo quasi “toccare”, pur sapendo che si tratta di un dipinto dentro un dipinto?

L’insieme di queste opere, nelle quali il paesaggio emerge ogni volta circondato da simil-cornici sofisticate, lo fa apparire all’interno di un campo pittorico caratterizzato da un’instabilità di fondo. Il medium della pittura genera il paesaggio all’interno di un sistema di

9. Si veda GOTTLIEB C., *The Window in Art. From the Window of God to the Vanity of Man*, Abaris Books, New York, 1981.

rappresentazione facendo appello all'artificio dell'inquadratura. È come se, apparendo d'un tratto, la presenza del paesaggio non fosse automatica ma necessitasse, per essere colta, per essere contemplata e stabilizzata (ancora più degli altri tipi di rappresentazione) dell'aiuto del quadro e del suo effetto di chiusura. Il quadro-cornice funziona così, come afferma Louis Marin, come «condizione di possibilità della contemplazione del dipinto»¹⁰ e, a fortiori, come condizione di possibilità del paesaggio.

Non è un caso che ogni modifica dell'inquadratura, compresi gli ornamenti fittizi all'interno del quadro stesso, abbia delle conseguenze significative sulla ricezione del paesaggio dipinto. Esempio è il caso del noto *Monaco in riva al mare* di Friedrich [12]. Questa opera inaugurale dell'artista romantico tedesco venne esposta nell'autunno del 1810 a Berlino. La reazione del pubblico fu lungi dall'essere moderata, al punto che lo shock e l'irritazione prevalsero sull'interesse per il giovane promettente pittore. Due tra i più grandi scrittori dell'epoca, il poeta Clemens Brentano e il drammaturgo Heinrich von Kleist, firmarono una breve relazione della loro visita, pubblicata sul *Berliner Abendblätter* del 13 ottobre dello stesso anno. Nell'analizzare le "sensazioni" provocate al cospetto del *Monaco in riva al mare*, gli autori sottolineavano l'estrema malinconia provata: «Non c'è niente di più triste e doloroso di una tale situazione nel mondo: essere la sola scintilla di vita nell'immenso impero

10. MARIN L., "Du cadre au décor ou la question de l'ornement dans la peinture", in *Hors Cadre*, 2, 1984, pp. 177-201.



12. Caspar David Friedrich, *Monaco in riva al mare*, 1808-1810.

della morte, il centro solitario di una cerchia solitaria»¹¹. L'osservazione essenziale si trova nella parte centrale del testo ed è tagliente come la lama di un coltello:

«Il quadro è là, con i suoi due o tre oggetti pieni di mistero, come l'Apocalisse; lo si direbbe preso dai pensieri notturni di Jung; e poiché nella sua monotonia e nella sua sconfinatazza non c'è un altro primo piano del quadro, si ha l'impressione, nel contemplarlo, di avere le palpebre tagliate»¹².

11. «Nichts kann trauriger und unbehaglicher sein, als diese Stellung in der Welt: der einzige Lebensfunke im weiten Reiche des Todes, der einsame Mittelpunkt im einsamen Kreis».

12. «Das Bild liegt, mit seinen zwei oder drei geheimnißvollen Gegenständen, wie die Apokalypse da, als ob es Joungs Nachtgedanken hätte, und da es, in seiner Einformigkeit und Uferlosigkeit, nichts, als den Rahm, zum Vordergrund hat, so ist es, wenn man es betrachtet, als ob Einem die Augenlieder weggeschnitten wären», in

L'idea dell'effetto principale del quadro, la sua sconfinatezza, può essere tradotta immaginando la composizione come un'entità illimitata. Senza bordi, senza confini e senza limiti, senza punti di riferimento, senza margini e dunque senza appigli. Quello che la pittura, a partire dal Rinascimento, ha posto come sistema di orientamento (i piani differenti, la disposizione razionale, ecc.) viene cancellato in quest'opera davanti alla quale ci sentiamo persi, così come il monaco solitario di fronte al banco di nebbia. Il dipinto che mette in scena il limite – il *finis terrae*, l'estremo sublime della linea costiera, ma anche la finitudine dell'esistenza umana – colpisce dunque, paradossalmente, per la sua assenza di limiti. La sconfinatezza radicale avvertita dagli spettatori del 1810 anticipa anche la crisi del genere paesaggio, vale a dire l'avvento di una forma di rappresentazione artistica astratta che non permetterà più di orientarsi *nel* dipinto.

Dietro all'irritazione provocata dalla visione di Friedrich si nasconde un altro problema: quello dei fondamenti della percezione in generale. La pittura europea ha contribuito – stiamo per indicare alcuni elementi di questo percorso – a imporre una prospettiva, un modo di vedere il mondo basato sulla geometria. Nel decostruire la cornice, la tela di Friedrich si attacca ad un tempo alla percezione. E se il mondo non fosse “dato” come un “quadrangolo” perfetto, pronto a essere attraversato, memorizzato e utilizzato? E se tutto

Berliner Abendblätter, éd. Heinrich von Kleist, Helmut Sembdner, 47 sg.

questo non poggiasse su una “costruzione legittima”? Non bisogna invece immaginare la percezione come farà Ernst Mach nel suo famoso “autoritratto” catturato dall’occhio sinistro e pubblicato nei *Beiträge zur Analyse der Empfindungen* (1886)?

La presenza del quadro nel corso della storia del genere paesaggio (e fino all’epoca della sua crisi) è rilevante soprattutto per il contributo dialettico. La pittura europea, così come l’architettura e la filosofia, è stata segnata da un prospettivismo di tipo albertiano o cartesiano. Questo orientamento oculo-centrico poggia su una costruzione che implica uno spazio unificato, isotropo e rettilineo, una realtà spaziale generata da una *camera obscura* al servizio della vista, occupata da un occhio solitario. La finzione di questo occhio astratto e assoluto, quello del “punto di vista”, ha permesso di fissare in maniera perfetta la pluralità del mondo, la sua sottomissione a un ordine geometrico. È questo fermo-immagine, dominato dall’aspetto statico o eterno, che dà nascita al paesaggio. Ora, questa fissità ossessiva della visione moderna, simbolizzata dalla freddezza dell’occhio disincarnato e superpotente, non è affatto priva di falle. Nei margini e nelle zone di incertezza della pittura, si fa strada un’altra dimensione che valorizza la superficie e il punto di vista reale (bifocale, mobile, mutevole) dello sguardo umano. La visione geometrica appare così allo stesso tempo come la fonte del paesaggio – che si è costituito perché tale visione implica la fissazione, l’isolamento della porzione di paese – e come lo schema a cui il paesaggio, emerso

a malapena, si oppone in quanto alterità impossibile da geometrizzare (diversamente dagli oggetti, dominati dallo sguardo che compone l'insieme)¹³.

La crisi del genere paesaggio¹⁴ che si annuncia verso la fine del Settecento è, da questo punto di vista, significativa, nel senso che la pittura si trova ora messa in secondo piano da parte di altri media che offrono delle esperienze paesaggistiche (o meta-, post- paesaggistiche) più ricche. Una delle prime forme artistiche a fare concorrenza alla pittura di paesaggio è il giardino all'inglese e la nuova disciplina dell'architettura del paesaggio (che si confondono nella prassi di Humphry Repton). Ciò che caratterizza il giardino anglo-cinese o pittoresco è un effetto che si potrebbe definire pre-cinematografico. Nei *circuit-walk gardens* dell'epoca, il passeggiatore-spettatore, che non era in grado di contenere visivamente il sito durante il suo percorso, creava, nel suo peregrinare, un paesaggio dinamico fatto di sequenze sapientemente preparate *in loco*. Invece dei soliti paesaggi riposanti e stabili, era un film di paesaggio che egli scopriva, una serie di immagini di cui era il co-autore.

Ne *Le terre di Arnheim* di Edgar Allen Poe tale senso di sconfinatezza è rinforzato, all'interno di un'opera di architettura del paesaggio che, come una gigantesca spirale, si estende all'infinito:

13. Si veda il capitolo *De l'ensemble* (II) di DE GIRARDIN R., *De la composition des paysages*, Delaguette, Ginevra, 1777.

14. Si veda BÄTSCHMANN O., *Entfernung der Natur: Landschaftsmalerei 1750-1920*, DuMont, Colonia, 1989.

«Di solito, ci si recava ad Arnheim via fiume. Il visitatore lasciava la città al mattino presto. Durante il pomeriggio passava accanto a rive di una bellezza tranquilla e domestica, su cui pascolavano innumerevoli pecore, i cui velli tingevano di bianco l'erba brillante dei prati ondulati [...] Con l'avvicinarsi della sera, il canale si restringeva; le sponde diventavano sempre più ripide e si rivestivano di un fogliame più ricco, più abbondante, più sobrio. La trasparenza dell'acqua aumentava. Il ruscello faceva mille deviazioni, così che si poteva percepire solo la superficie brillante alla distanza di un ottavo di miglio. In ogni momento la nave sembrava imprigionata in un cerchio incantato, formato da muri di fogliame, impraticabili e impenetrabili, con un soffitto di raso oltremare, e senza piano inferiore [...] Il canale diventava allora una gola; uso questo termine anche se non è esattamente applicabile qui, perché la lingua non mi fornisce una parola che rappresenti meglio la caratteristica più sorprendente e distintiva del paesaggio [...] I gorghi diventavano sempre più frequenti e complicati e sembravano ripiegarsi spesso su se stessi, così che il viaggiatore aveva perso da tempo il senso dell'orientamento»¹⁵.

L'effetto di totale mancanza di barriere, presente nei giardini paesaggistici (e amplificato da Poe), ovvero la destabilizzazione calcolata indotta lungo la passeggiata

15. POE E.A., "The Domain of Arnheim", in *Columbian Magazine*, marzo 1847.



13. Claude Monet, *Le ninfee*, 1917.

irregolare, si manifesta nello stesso modo in un'altra novità della medesima epoca. Il panorama (di cui si tratterà nel prossimo capitolo), la formidabile macchina ottica inventata da Robert Barker, rende possibile in uno spazio chiuso, spesso decorato da una rappresentazione paesaggistica, un'esperienza che andava al di là delle inquadrature tradizionali sempre ben (de)limitate. Ciò che dava le vertigini ai visitatori entusiasti dei panorami era, giustamente, l'impossibilità di fermarsi, e al contempo l'impressione onirica di girare in tondo e scoprire una scena sconfinata che affascinava.

Fu, infine, Claude Monet che compì nel XX secolo la fusione paradossale tra il desiderio dello sconfinato,

al di là di ogni inquadratura. e la composizione di un paesaggio, nonostante tutto. Ci si riferisce, beninteso, alle *Ninfee* dell'Orangerie, che non possono più essere viste in un solo colpo d'occhio [13]. La cornice è, in questo caso, puramente formale o aleatoria: il visitatore può fermarsi a suo piacimento a sezionare/ comporre la sua porzione di quadro, può riprendere, costituire un altro ritaglio, e così di seguito. O meglio, egli prosegue il movimento da un segmento di quadro all'altro (e viceversa), e costituisce un oggetto che obbedisce tanto all'energia cinetica del suo corpo che alla pittura stessa. In tal modo il museo celebra una forma di paesaggio che ha raggiunto i limiti della rappresentazione.

L'intersettore

Il XV secolo è stata la grande epoca dell'artigianato virtuoso, dell'intelligenza della mano capace di fare quasi tutto. Persino le più grandi menti dell'epoca, Alberti e Leonardo, operano a partire dalla prospettiva empirica dell'atelier e della strada, dove tutti i mestieri si incrociano. Alberti, che apparteneva a una famiglia illustre di Genova, non disdegnava l'insegnamento diretto, il contatto immediato con gli artigiani e con la materia: «E da chiunque apprendeva volentieri ciò che pria non sapesse. Perfino a' fabbri, agli architetti, a barcaroli, a calzolai medesimi, e a' sarti chiedeva se avessero qualche util segreto per renderlo poi di pubblica utilità»¹. L'invenzione dell'"intersettore", del mitico "velo" (o *velum* in latino, *reticolo*, *reticolato*, *graticola*) da parte di Alberti si iscrive nel contesto di una società dominata da «artieri, artisti, artigiani, capomastri, dipintori, scultori, intagliatori, stuccatori, orafi, maestri di tutte le arti, inventori, idraulici, "inziagnarii", architettori, legnaiuoli [...]»².

1. CAMPORESI P., *Le belle contrade. Nascita del paesaggio italiano*, Garzanti, Milano, 1992, p. 21.

2. Ivi, p. 20.

Ora, questo dispositivo fondamentale (non soltanto per la pratica e la storia della pittura) e autentico emblema della nuova scienza della prospettiva è in primo luogo un aggeggio, un oggetto costruito con le mani. Di seguito la descrizione fornita da Alberti stesso nel suo trattato del 1436:

«Egli è uno velo sottilissimo, tessuto raro, tinto di quale a te piace colore, distinto con fili più grossi in quanti a te piace paraleli, qual velo pongo tra l'occhio e la cosa veduta, tale che la piramide visiva penetra per la rarità del velo. Porgeti questo velo certo non picciola commodità: primo, che sempre ti ripresenta medesima non mossa superficie, dove tu, posti certi termini, subito ritruovi la vera cuspide della piramide, qual cosa certo senza intercisione sarebbe difficile; e sai quanto sia impossibile bene contraffare cosa quale non continuo servi una medesima presenza. Di qui pertanto sono più facili a ritrarre le cose dipinte che le scolpite. E conosci quanto, mutato la distanza e mutato la posizione del centro, paia quello che tu vedi molto alterato. Adunque il velo ti darà, quanto dissi, non poca utilità ove sempre a vederla sarà una medesima cosa»³.

Il modello descritto e di cui Alberti finge di essere l'inventore⁴ prevede diversi elementi distinti tra loro:

3. ALBERTI L.B., op. cit., p. 31.

4. Si veda MOFFITT J.F., *Painterly Perspective and Piety: Religious Uses of the*

a) la “cosa veduta”, l’oggetto fissato grazie alla macchina prospettica; b) l’occhio, al singolare; c) il “tra”, ovvero il telaio su cui viene fissato un velo di fili, diviso in quadrati uguali; d) il foglio di carta o la tela su cui il risultato di questa operazione potrà essere “tradotto” senza grande difficoltà.

Questo strumento relativamente semplice è all’origine di molte qualità o funzioni. Esso garantisce, anzitutto, grazie alla sua immobilità, una fissazione perfetta. L’oggetto fisso e l’occhio, “non moss[i]”, momentaneamente fermi, assicurano la distanza giusta, ideale; quella, che permette di catturare l’oggetto, dominato dal controllo scopico del soggetto-spettatore. L’aspetto statico o eterno (“sempre”) serve anche, lo si capisce leggendo questo passaggio del trattato albertiano, alla formazione dello sguardo. Nel porsi vicino al velo e puntando con o attraverso di esso, l’occhio si abitua a una nuova forma di attenzione. L’immobilità è, in altri termini, una scuola dello sguardo che – una volta incorporato nella macchina ottica – regola l’intero campo visivo.

Lo strumento presentato da Alberti permette in seguito la trasposizione di quanto è stato correttamente fissato su un supporto. Che si tratti di un *velo*, è estremamente significativo. La tela, intessuta con estrema finezza è, letteralmente, una trama. Con questo strumento, limitato a prima vista all’ottica e alla pratica

Vanishing Point, from the 15th to the 18th Century, McFarland, Jefferson, 2008, p. 33.

artistica, l'occhio opera, in realtà, un'azione che assomiglia a quella della retorica: l'occhio si organizza, dispone, costituisce il campo visivo, esattamente come il retore che organizza, grazie a una buona *dispositio*, gli elementi del suo discorso nel quadro oratorio. Si tratta, inoltre, di una prassi semplice ed economica. Essa permette – e ne fornisce allo stesso tempo la dimostrazione – la trasposizione razionale, “legittima”, di quello che è stato correttamente intravisto attraverso le maglie della cornice su un supporto mutato. Ne derivano una serie di applicazioni pratiche in ambito militare e, in generale, in quello del progetto.

L'ultimo aspetto, ugualmente degno d'attenzione, consiste nella qualità di “far vedere”. L'intersettore dell'Alberti, o di uno dei suoi successori immediati come Filarete, Piero della Francesca, Leonardo ecc., completa – occorre sottolinearlo – la formazione del fruitore. L'intersettore, è, a ben guardare, un velo nel doppio senso del termine; benché sia molto fine, dà, grazie alla sua materialità e alla sua trasparenza, la possibilità di guardare “attraverso” (Dürer parla a buon diritto di *Durchsehung*). Il “velo” è dunque un luogo di passaggio: in quanto trasparenza o taglio attraverso il cono della visione, permette di fissare i contorni – il “disegno” – di tutto quello che succederà davanti al telaio su di un supporto incorporato nel telaio stesso o posto al suo fianco (ciò è evidente nel trattato di Dürer del 1525, il famoso *Manuale di misurazione*).

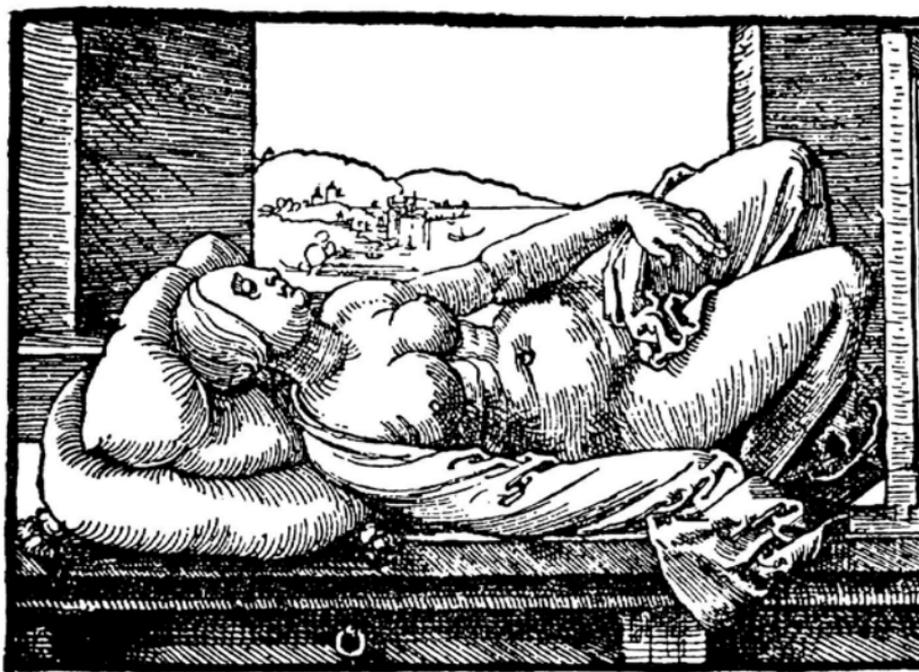
Nella pratica pittorica, e questo è lo scopo del dispositivo, il fatto di essere passato attraverso tale traduzione

meccanica, sparirà quasi sempre senza lasciare traccia: l'opera dipinta cancella la propria origine, nascondendo così ciò che la precede, ovvero la memoria circa l'utilizzo di un simile artificio. Ora, quello che accade "tra", la mediazione tra l'occhio e l'oggetto, malgrado la verosimiglianza e l'evidenza matematica del risultato, non corrisponde alla realtà. Si tratta, piuttosto, di una costruzione. Quello che viene tradotto dall'intersettore albertiano non è il reale, ma un'immagine colta attraverso il velo, la realtà "legittimamente" svelata, resta anch'essa un'immagine velata.

Il *velo* albertiano ha origini lontane. Altri strumenti erano infatti in circolazione molto prima della presentazione del velo da parte del grande umanista del Quattrocento, anche se Alberti amava definirsi, come si è visto, suo inventore. L'uso, ovvero l'impiego di un sistema di griglia o quadrettatura, risale molto probabilmente all'antico Egitto⁵, in seguito sarà sfruttato dai Greci e dai Romani. Alberti, che ebbe accesso ai manoscritti della *Geografia* di Tolomeo, così come ad altre fonti legate alla topografia, senza dimenticare la sua immensa cultura matematica, sviluppò il suo strumento facendo tuttavia appello più ai trucchi dei carpentieri e degli scalpellini, e utilizzò un «modello, ovvero una tavola fine tagliata da una parte in modo che corrispondesse ai contorni posizionando su di essa delle cordicelle (o linee di visione) nel punto desiderato»⁶.

5. Ivi, p. 36.

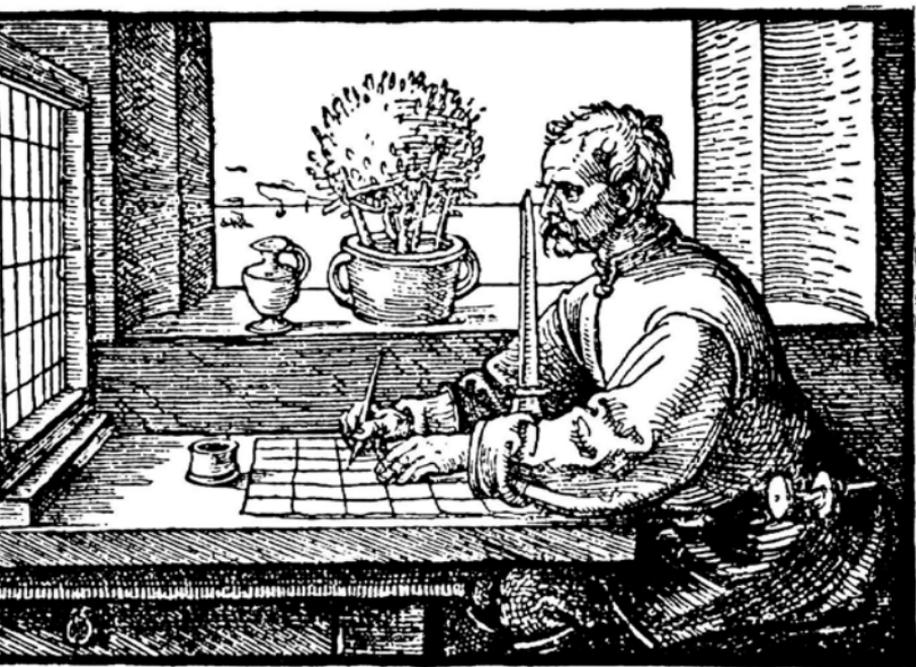
6. «*template, i.e., a thin piece of board cut at one end or side until it just fits a*



14. Albrecht Dürer, Intersettore, *Underweysung der Messung*, 1525.

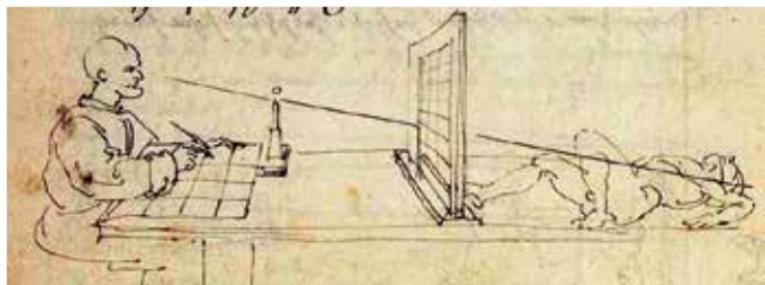
A queste fonti si può aggiungere anche la diottra – il predecessore del teodolite –, utilizzata dagli astronomi e dagli agrimensori antichi, menzionata da Euclide, Polibio e teorizzata da Erone di Alessandria. In parallelo alla descrizione dell'intersettore, Alberti elaborava o adattava un altro strumento prezioso sviluppato nel contesto del rilievo topografico dell'antica Roma. A lui si deve, infine, l'utilizzo del definitore, un aggeggio

contour... He could place this over the strings (or lines of vision) at any position he wished...», in ivi., p. 37.



composto da una serie di cerchi e di fili di piombo, che consentiva agli scultori di misurare il contorno delle forme umane. L'interesse per gli strumenti ottici, topografici o di disegno, unitamente alla teoria matematica soggiacente, sarà un *leitmotiv* del XV secolo. Pertanto, si ritroverà la macchina prospettica da Leonardo, Piero della Francesca, Filarete, o Luca Pacioli, per menzionare le figure più rappresentative.

L'artista che presta più attenzione al velo albertiano è, tuttavia, Dürer, che illustra questo strumento-chiave dell'artista, accompagnandolo nelle due edizioni del



15. Albrecht Dürer, schizzo per *Underweysuna der Messuna*, 1525.

suo *Manuale di misurazione con riga e compasso* (1525 e 1538) con delle immagini molto eloquenti. La versione più celebre, pubblicata nell'edizione postuma del 1538, mostra un artista di fronte al suo “modello” [14]. Nel trasporre sulla tela una donna in carne e ossa grazie al suo prezioso strumento, l'uomo, padrone della focalizzazione, ha il controllo completo dell'oggetto, peraltro designato chiaramente come oggetto del desiderio. Se si osserva la piccola stampa, si comprende che il medesimo strumento (la finestra quadrettata) poteva servire anche a trascrivere alla perfezione i due paesaggi inquadrati dalle finestre. In breve, l'intersettore di Dürer sarà precisamente il tipo di strumento che si diffonderà nei secoli successivi. La prima edizione del *Manuale* non mostra il noto motivo erotico, ma il corpo di un uomo [15]. Questa differenza sottile che concerne l'oggetto (la “preda”) scelto dall'artista fornisce la dimostrazione esemplare dello sconvolgente potere scopico della nuova modalità tecnologica che permette di conoscere il mondo. Espone, in altri termini,

e molto prima della scoperta del microscopio o del telescopio, lo shock provocato da una modalità percettiva forse troppo intimista, forse troppo vicina al suo oggetto e, in ogni caso, da maneggiare con cura. Nell'illustrare l'intersettore e i suoi utilizzi in maniera iperbolica, il trattato di Dürer pone la questione della manipolazione e del cambiamento di prospettiva (nel senso lato del termine) indotti dal potere scopico che l'ha reso possibile.

È opportuno aggiungere dei dettagli significativi riguardanti la costruzione e gli usi dell'intersettore tra il XV e il XIX secolo. Martin Kemp, per esempio, ha illustrato in modo magistrale, in *The Science of Art*, i differenti aspetti del nostro strumento, e altri lo hanno seguito su questa via⁷. Ciò che è rilevante nella prospettiva di una teoria e di una storia del paesaggio all'insegna della tecnologia, non è tale o tal'altra specificità, ma le implicazioni profonde legate all'uso di questo oggetto. Consideriamo dunque la possibilità di applicare l'intersettore a tutta la realtà, dall'oggetto immediato a portata di mano fino alla città da assediare, senza dimenticare la porzione di natura colta nella griglia, il paesaggio. La trasparenza, la qualità condivisa dal "velo" e dal quadro, appare quindi come l'espressione di un vedere disciplinato e organizzato, pronto a conquistare il mondo. L'uso degli strumenti nella pratica degli artisti e degli architetti, la diffusione e circolazione

7. KEMP M., *The Science of Art: Optical Themes in Western Art*, Yale University Press, New Haven, 1990.

Ik gae beginnen met kleine dingen - maar
 Wel hoop ik nog dezen zomer eenige
 my te oefenen met houtskool voor
 grotere schetsen met het oog om later
 te schilderen in wat ruimer format -
 en 't is daarom dat ik weer een meubel en
 hoop ik beter perspectief raam laat maken
 dat in ongelijken duimgrond b. v. wel vast
 staat met twee stijlen



b. v. op deze manier
 Dat wat we samen op Behevening zagen.
 Zand - Zee - lucht - is iets dat
 ik zeer zeker van mijn leven wel eens hoop
 uit te drukken.
 Natuurlijk heb ik niet alles wat jij mij
 gegeven hebt in eens uitgezegen - of toch
 dat moet ik wel zeggen de prijzen van een aantal
 my weer gedrukt tegenwilt - en er als men nagaat
 meer dingen nu dat 't in den oogenblikke wel schijnt.

effettiva o attraverso le rappresentazioni che esso rese possibili – tutto questo contribuì allo sviluppo di nuove modalità non naturali ma apprese, “fabbricate”, di esperire il reale.

A partire dal XVI secolo, l'interettore acquisì un'enorme popolarità. Mentre i trattati e i manuali spiegavano il modo in cui maneggiarlo, la sua fabbricazione si fece sempre più facile e standardizzata. L'interettore è anche un oggetto mitico nella storia dell'arte. Numerosi sono gli studi che tentano di provare che questo o quell'altro capolavoro siano, in realtà, il risultato dell'applicazione di un interettore o di uno strumento simile.

Quello che ci sembra tuttavia rilevante è il fatto che l'influenza del “velo” non è per nulla lineare; il nostro oggetto fu, in altri termini, reinventato più volte e il suo utilizzo funse da filtro e quadro concettuale in epoche diverse. Ne è prova la costruzione, a prima vista sorprendente, da parte di Van Gogh, di un interettore pesante, ma allo stesso tempo portatile. Una lettera al fratello Teo, nell'agosto del 1882 [16], spiega dettagliatamente l'importanza che questo artefatto aveva per l'artista. Van Gogh lo voleva pesante e solido, per poterlo utilizzare ovunque e a lungo. Questo telaio, che è il secondo da lui costruito con le proprie mani, e il cui utilizzo lo affascinava, gli permetteva di disegnare e di dipingere rapidamente. Ma lo strumento ottico piuttosto ingombrante aveva soprattutto un'altra funzione: era una finestra attraverso cui osservare e fissare il mondo.

L'invenzione della finestra

Un'altra grande innovazione risalente al Quattrocento italiano ha avuto un impatto significativo sulla fortuna del paesaggio: l'invenzione della finestra moderna. Ancora una volta il testimone chiave di questo progresso è Leon Battista Alberti. Non solo l'autore del *De pictura* con la famosa menzione della “finestra aperta”, ma pure il teorico dell'architettura.

Nel suo *De re aedificatoria*, Alberti ha potuto integrare in effetti una serie di elementi antichi, da cui consegue la valorizzazione del *prospectus* romano¹. Basandosi, tra gli altri, su Plinio il Giovane e sull'opera recentemente scoperta di Stazio, egli ha sostenuto sia il ricorso a punti di vista elevati, sia l'utilizzo di porte e finestre come aperture prospettiche. È soprattutto nei luoghi in cui si deve stabilire la *dignitas* di un edificio, ovvero nella costruzione di palazzi e *villae* per i principi, che l'impiego di finestre con vista pare appropriato².

1. Si veda BLUM G., “Fenestra prospectiva – Das Fenster als symbolische Form bei Leon Battista Alberti und im Herzogspalast von Urbino”, in *Leon Battista Alberti. Humanist – Architekt – Kunsttheoretiker*, a cura di Joachim Poeschke, Candida Syndikus, Rhema, Münster, 2008, pp. 77-122.

2. ALBERTI L.B., *De re aedif.* V, 2, V, 17.

Nell'Italia del XVI secolo vi era un luogo preciso dove la lezione albertiana fu ben presto seguita e dove la presenza della finestra, reinterpretata con brio e valorizzata, aveva ripercussioni immediate sul paesaggio. Il Palazzo Ducale di Urbino è il paradigma di una nuova architettura all'insegna del controllo da parte del potere scopico. Voluto da Federico di Montefeltro e realizzato dagli architetti Luciano Laurana e Francesco di Giorgio Martino, il Palazzo Ducale è una costruzione dominata dalla logica degli sguardi. Sguardi anzitutto dall'esterno, che dovevano riconoscere e piegarsi alla grandezza e all'aggressività di questo centro di potere assoluto, a cominciare dall'entrata (in realtà un'entrata-simulacro) caratterizzata dalla semantica della fortificazione. Sguardi che dovevano ammirare il simbolo onnipotente che rappresentava perfettamente il potere ducale. Anche all'interno, guidati da una *promenade architecturale* (Le Corbusier) degna di nota, i visitatori, selezionati in base al loro rango, seguivano un percorso visivo preciso. Questa passeggiata si basava, tra l'altro, sulle vedute degli intarsi del celeberrimo studiolo, e probabilmente anche sulle immagini delle città ideali (oggi a Urbino, Berlino e Baltimora) così come sul celebre ritratto doppio di Piero della Francesca, che esprimeva il controllo territoriale esercitato dalla coppia aristocratica. Vi si possono aggiungere le due torri (più simboliche che utili) e, soprattutto, la loggia del piano nobile e il "giardino pensile"³.

3. Per quanto riguarda la loggia in generale, si veda ALLEKOTTE J., *Orte der*

L'innovazione vera e propria si trova, più ancora che nella grande loggia, a volte indicata come “gli occhi del principe”, proprio nel giardino pensile del Palazzo [17]. Qui, cinque vaste aperture rettangolari, dotate ciascuna di una panchina, invitavano attivamente a inquadrare il paesaggio. Sappiamo, in particolare grazie ai lavori di Patrick Boucheron⁴, che l'ubicazione e la concezione architettonica dettagliata del Palazzo Ducale di Urbino segnano un mutamento decisivo nella presenza e nell'organizzazione dell'architettura del potere all'interno di una città. Allontanandosi dal centro civico e diventandone il nuovo centro assoluto, il Palazzo fa violenza alla città che esso pretende nondimeno controllare, o addirittura inglobare. Il brutalismo del Palazzo richiedeva tuttavia, in quest'epoca umanistica, una attenuazione. Il programma ideologico messo in atto dal Duca mira quindi a un compromesso tra, da un lato, l'espressione aggressiva ed estremamente potente, che corrisponde alla prospettiva del condottiero divenuto principe e che controlla tutto quanto è sotto il suo sguardo, e, d'altra parte, delle soluzioni al momento dell'*inurbamento*, del processo di civilizzazione che egli impone, per meglio esercitare il potere.

È la politica attuata con i mezzi dell'architettura che spiega perché la loggia serva ora da dispositivo di un controllo visivo che va dalla sorveglianza dei pressi

Muße und Repräsentation. Zu Ausstattung und Funktion römischer Loggien (1470-1527), tesi di dottorato, Bonn, 2011.

4. BOUCHERON P., *De l'éloquence architecturale. Milan, Mantoue, Urbino (1450-1520)*, éditions B2, Parigi, 2014.



17. Loggia, Palazzo Ducale di Urbino. Foto di Giovanni Macchia.

(la nuova piazza del mercato) alla città tutta, e che riguarda, al di là del perimetro urbano, la totalità del territorio. Ed è sempre la politica a dirigere le operazioni nel “giardino pensile”. Le cinque grandi finestre del giardino-terrazza con i loro cornicioni all’antica (lo stile corinzio utilizzato è consigliato da Alberti) sono probabilmente il primo esempio della finestra rettangolare continua⁵. Queste aperture moderne rinviano inoltre, grazie alla loro proporzione matematica, alla razionalità della geometria che si impone durante l’intero secolo. È dunque uno sguardo reso possibile da inquadrature insolite che mettono in risalto la natura all’esterno del Palazzo. Creando le condizioni di possibilità di nuove viste su paesaggi specifici, le finestre-cornici funzionano come certi quadri dell’epoca. L’inquadramento, sempre più presente all’interno e all’esterno delle opere dipinte, diventa nel giardino del Palazzo Ducale un dispositivo particolarmente efficace [17].

Il carattere plurale, il fatto che la finestra-cornice sia qui seriale, è inoltre ugualmente rivelatore, perché identifica il nuovo strumento come uno schema, una forma di relazione tra interno ed esterno, soggetto e oggetto. All’interno dell’insieme architettonico che scruta – simbolicamente – la città e che è, a sua volta, l’oggetto degli sguardi di chi si trova in basso, le nuove finestre funzionano come delle entità polivalenti. Le finestre incarnano lo sguardo del principe (che, anche in questo caso, esercita il suo controllo visivo) e dei

5. BLUM G., op. cit., p. 77.

suoi illustri invitati; rappresentano l'idea di dominio e di potere, espressa dal Palazzo in generale, ma allo stesso modo le possibilità che risultano dalla ragione umana e, più specificamente, quelle matematiche. A questa dimostrazione di dominio assoluto da parte dell'uomo si aggiunge infine la qualità estetica, la possibilità di soddisfare il desiderio di inquadrare ritagli di natura.

Lo strumento costruito nel "giardino pensile" è dunque al tempo stesso politico e ludico, interessato e disinteressato. Il fatto che a quell'epoca e in quel luogo preciso le finestre obbediscano a un potere plurale (il principe, il sovrano, il soggetto moderno) genera dei paesaggi, sottolinea il carattere profondamente politico del paesaggio in generale. Reso possibile da un dispositivo complesso, e non semplicemente *dato*, il paesaggio si rivela essere strettamente connesso agli strumenti di misura, di controllo e di rappresentazione, in breve, agli strumenti utilizzati da un soggetto che aspira a sottomettere il mondo. W.J.T. Mitchell ha pienamente ragione nel sottolineare che *landscape and power* formano in realtà un binomio originario, e ha altrettanto ragione a insistere sul carattere "imperiale" del paesaggio, se si intende la volontà di rivendicare un punto di vista elevato e totalizzante in quanto prospettiva obbligatoria, benché accessibile soltanto a certe condizioni. L'ambiguità territoriale del paesaggio, discussa in un brano di Mitchell spesso citato⁶, si applica peraltro pie-

6. «Landscape might be seen more profitably as something like the 'Dreamwork' of imperialism, unfolding its one movement in time and space from a central point of origin and folding back on itself to disclose both utopian fantasies of the perfected

namente all'esperienza di Urbino. La si può interpretare come espressione pura dell'occhio del potere (dal lato degli strumenti di guerra, del controllo, dall'accesso riservato), la si può leggere come il trionfo di un sovrano dalle potenzialità scopiche illimitate («io ti vedo sempre e dappertutto!»), ma vi si possono identificare anche gli aspetti intersoggettivi e iterativi. Esiste dunque chiaramente un dictat esercitato da un sistema (la Ragione fredda e implacabile, che sa porre tutto alla giusta distanza), dall'unico occhio imposto come "legittimo", e, nello stesso tempo, dove il paesaggio si concretizza realmente, per esempio davanti a una finestra magnifica del giardino sospeso di Urbino, sempre un corpo particolare che si (dis)pone per far scoprire una parte di mondo altrettanto particolare.

Il terreno dove si gioca questa simultaneità dell'identità (il paesaggio imposto, il vincolo dato dal sistema, ecc.) e della differenza (il paesaggio sempre nuovo, impossibile da fissare; lo scarto imposto dalla vita) è quello del soggetto moderno "in costruzione". Se si definisce il paesaggio (P) come una relazione tra un soggetto (S) e un ritaglio di natura (N), $P = S + N$, quello che conta veramente è il legame, il segno "+", ciò che induce la relazione. In quanto *medium* paradigmatico comparso nel Rinascimento, la finestra-cornice mette in relazione, ma è il soggetto che sceglie la cornice, dunque il soggetto è pure all'origine della messa in relazione.

imperial prospect and fractured images of unresolved ambivalence and unsuppressed resistance», in MITCHELL W.J.T., op. cit., p. 10.

In questo contesto occorre richiamare la prossimità significativa, che rientrava all'epoca nell'iconografia della finestra e dell'occhio. Al di là dell'evidente analogia (le finestre in quanto occhi dell'edificio/ gli occhi come finestre del viso), l'aspetto pertinente è, in questo caso, quello della riflessività. In tal modo, il riflesso di una finestra nell'occhio dell'umanista illustrato da Dürer rinvia all'autoriflessione come principale caratteristica dell'uomo rinascimentale.

Le finestre concepite come strumenti di mediazione, di presa di contatto privilegiato con il mondo, per esempio quelle del palazzo ducale urbinato rinviano così non soltanto all'esteriorità "mirata" ma all'autonomia del soggetto (il palazzo nel suo insieme è un elogio architettonico dell'autonomia). Utilizzare una cornice per appropriarsi del mondo è un modo di mostrare la propria libertà da parte di un determinato soggetto che disponga di una posizione elevata, sia sul piano sociopolitico (la prospettiva del Principe) che su quello strutturale (la prospettiva dell'artista, per esempio quella di Leonardo da Vinci rispetto alla Val d'Arno, di cui riunisce la totalità particolare nel *suo* paesaggio).

Le particolarità dell'espedito scopico introdotto a metà del XV secolo nelle Marche sono ancora operanti in un progetto chiave del XX secolo, la *Villa Savoye* di Le Corbusier. La celebre scatola sospesa nell'aria e posta su un prato in riva alla Senna è la versione moderna dell'architettura del potere concepita come centro assoluto. Paragonata, sin dai tempi della sua costruzione (1933), con il Partenone,

la dimora borghese di Poissy appare al contempo come il monumento di un re borghese dell'epoca, che occupa ostentatamente un luogo privilegiato, e l'espressione del suo potere (cioè di significare e di "fare evento"). Come a Urbino, con la *Villa Savoye* a trionfare è ancora la tecnologia del momento. Con questo edificio purista, che testimonia la padronanza profonda dei materiali e delle tecniche di costruzione contemporanee, è la razionalità della scatola prospettica, amplificata ed aggirata in modo virtuoso, che si impone. L'incastro dell'insieme degli elementi, che servono a garantirne l'autonomia (vi si può arrivare ed accedervi in auto; tutte le funzioni, dalla stanza della cameriera a quella degli amici, sono garantite) segue la logica di una razionalità che si organizza e dirige ogni aspetto, ivi compresa la relazione con il mondo esterno. Certo, questa "villa" è uno spettacolo senza uno spettatore vero e proprio. Al posto dello sguardo altrui, ecco la costruzione stessa che si mette a guardarsi intorno con fare curioso. Più che di una "macchina per abitare" si tratta di una "macchina per guardare" o "per fare paesaggio".

Il paesaggio continuo tra le finestre a nastro all'interno e le aperture del "giardino pensile" à la *Le Corbusier* crea una serie ininterrotta che connette e nobilita la vegetazione circostante. L'organizzazione senza soluzione di continuità delle aperture serve, certamente, anche alla diffusione della luce nello spazio interno, e dà luogo, sulla terrazza-tetto, a un gioco ulteriore di possibilità scopiche. Arrivati in alto, ci si può fare



18. Villa Noailles, Hyères, 1930 ca.

sommergere dalla libertà totale della prospettiva panoramica, con il cielo come limite, proiettandosi in uno spazio vertiginoso che risulta dalla costruzione, ma che può anche essere scelto come unico e potente rettangolo per fissare quanto resta del mondo esterno.

L'espedito in atto a Poissy invita, come quello messo di Urbino, a una duplice lettura. Il Palazzo Ducale e la *Villa Savoye* sono i manifesti di un soggetto che desidera controllare il mondo e, pertanto, di una razionalità che permette di farlo, ma entrambi funzionano pure come delle sfere ludico-estetiche, luoghi di svago. La moltiplicazione esponenziale delle prospettive di ogni genere orchestrate nella, o meglio dalla, "scatola ottica" di Le Corbusier, dà luogo a sorprese senza fine. Attraversare la parte elevata del palazzo equivale a un'esperienza cinetica che affatica gli occhi. Verso il 1930 non è più il tempo – e l'architetto ne è ben consapevole – della pittura che sapeva creare paesaggi: ormai è l'architettura moderna (si pensi in questo contesto anche alla *Petite Maison* di Le Corbusier o alla *Villa Noailles* di Hyères con le sue finestre-aperture) **[18]** ad aprire nuove vie. Allo stesso tempo è per questa ragione che tra i due giardini pensili vi è una vicinanza così stretta. L'uno anticipa, negli anni in cui la novità del paesaggio dipinto comincia a imporsi, lo sguardo "paesaggistico", mentre l'altro reagirà alla lunga crisi del genere paesaggio iniziata alla fine del XVIII secolo.

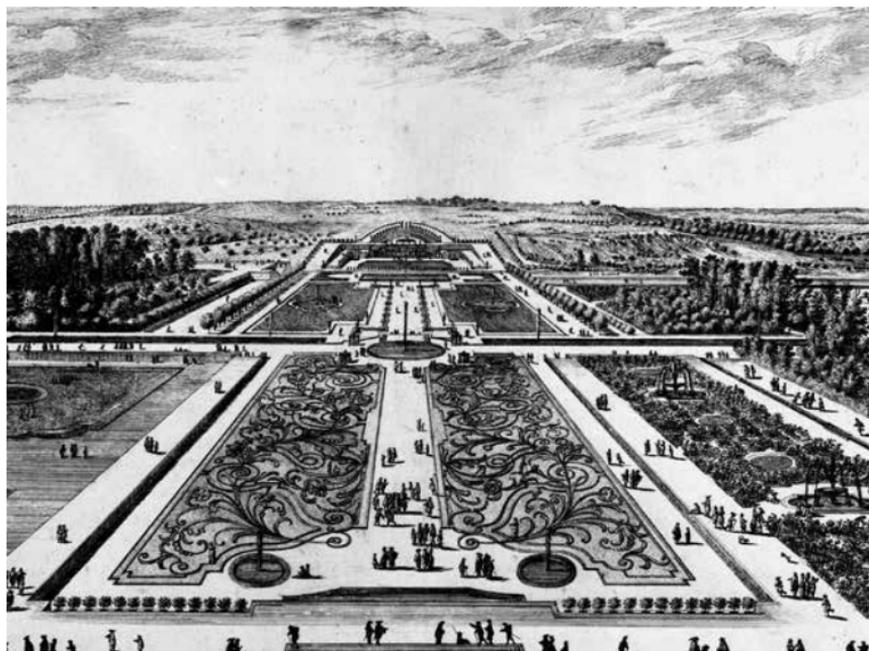
Ci sono tuttavia dei periodi storici in cui la differenza tra la pittura, il *medium* fondamentale e per molto tempo dominante del paesaggio, e gli altri

media, come ad esempio l'architettura, si riduce sensibilmente. Le differenti forme di paesaggio si trovano dunque a convergere, come accadde nel Seicento. Quest'ultima fu, peraltro, l'epoca che preparò l'esperienza del paesaggio *in situ*. Prima dell'irruzione del turismo "di paesaggio" del secolo successivo, con i suoi tour pittoreschi e sublimi, il paesaggio si concentrava nella pratica artistica del genere pienamente riconosciuto, ed era il paesaggio dipinto che simulava il fermo-immagine che caratterizzava le discipline sorelle, in particolare l'arte dei giardini.

Pensiamo in questo contesto al ruolo essenziale delle finestre centrali del Castello di Vaux-le-Vicomte e, allo stesso tempo, alla trasparenza che domina al piano terra. In alto, nell'*avancorpo*, vi sono le finestre del proprietario, Nicolas Fouquet, che danno un senso all'insieme sapientemente costruito da André Le Nôtre. Tali finestre non garantiscono soltanto la ricezione corretta della totalità di Vaux; esse – che possono essere considerate come gli "occhi" di Fouquet – dettano, come dimostrato efficacemente da Allen Weiss, l'assetto di dominio in generale⁷. Sono finestre possenti – il centro del centro – e fissano, ovvero cristallizzano tutto in un'immagine perfetta [19]. Tutto deve sottomettersi al paesaggio ideale, seppur costruito *ex novo* sul posto e non soltanto immaginato⁸. Il controllo simbolizzato da

7. WEISS A., *Miroirs de l'infini. Le jardin à la française et la métaphysique au XVII^e siècle*, Seuil, Parigi, 1992.

8. Si veda anche: «*Yet the space, as with 17th-century theatre, was first completely controlled and understood from a static viewing point, where the kaleidoscopic*



19. Israël Silvestre, *Vaux-le-Vicomte*, 1660.

questo punto di vista dominante per eccellenza segna anche il trionfo della prospettiva centrale, monoculare. La sua relazione con i grandi quadri dell'epoca, che osavano, finalmente, privilegiare il paesaggio a scapito dei personaggi, e con gli sforzi della filosofia di reclamare e stabilire la centralità di un soggetto minacciato dalla crisi delle sue strategie percettive abituali, è evidente. Nel momento stesso in cui la pluralità di mondi tormentava la ragione e l'effetto di decentramento, indotto in parte dai nuovi strumenti ottici (telescopio, microscopio), rischiava di contaminare la sfera del potere, l'arte invece, e innanzitutto il genere paesaggio, cercava di imporre *in extremis* la fissità e la perennità delle vecchie posizioni ormai vacillanti.

Sia nel caso del paesaggio del Nord, all'insegna della descrizione⁹, sia di quello del Sud, dominato dalla retorica, sia in Jacob van Ruisdael che in Claude Lorrain, il paesaggio funzionava allora come fattore di stabilità. Nei paesaggi dipinti e ricercati da un vasto pubblico nei Paesi Bassi non sono quasi mai rappresentate le straordinarie dinamiche territoriali del tempo (la creazione *ex novo* grazie ai *polder* di un territorio immenso), ma i paesaggi pacifici ed arcaici del buon tempo andato. Paesaggi specchio del passato che riposano l'occhio nostalgico, e che nemmeno gli effetti violenti della Natura

experiences blended into one perfect optical illusion. This is the majestic viewpoint in front of the mirrors of the Grand Salon», in STEENBERGEN C., REH W., Architecture and Landscape. The Design Experiment of the Great European Gardens and Landscapes, Birkhauser, Basilea, 2003, p. 155.

9. ALPERS S., *The Art of Describing*, Chicago University Press, Chicago, 1983.

sublime turberanno. In quasi perfetta sincronia, nella Roma di Lorrain e di Poussin, sarà un paesaggio ideale, bucolico, neoclassico ad imporsi, suggerendo un'atemporalità felice che prescinde dalle vicissitudini umane¹⁰. Il fermo-immagine assorbe la micro- e la macrostoria e conferisce un senso alle cose mutabili di questo mondo.

È questa qualità allo stesso tempo statica e anestetizzante, la capacità di assorbire il mondo intero per un momento all'interno della sfera estetica, a guidare altresì la macchina scenografica di Vaux-le-Vicomte. Il sontuoso castello dalle finestre-occhi penetranti, l'enorme scatola posta al centro del dominio è una gigantesca macchina ottica, una *camera obscura* con, all'interno, un allestimento preparato fin nei minimi dettagli per il soggetto che intende godere dell'insieme come fosse uno spettacolo. Al posto del foro che fa entrare il mondo esterno nella camera ottica, ecco il foro-finestra-occhio attivo, ovvero lo spazio del *dominus*, come fonte assoluta dell'immagine generata. È esattamente qui, in questo luogo preciso, dove tutte le strategie scopiche convergono, che si concentra e si rivela la temibile volontà di potere di Nicolas Fouquet.

L'ironia della storia ha voluto che dove un espediente incomparabile aveva previsto il "congelamento" dello spazio – servirsi di Vaux come luogo di rappresentazione in tutti i sensi del termine, il che significa mantenere la proprietà come tale, nel suo splendore – ha prevalso,

10. Su Claude Lorrain e il modo in cui egli reagisce già a tale fissità vedi NAU C., *Scaenographiae solis*, Éditions 1:1, Parigi 2009.

invece, la tragica pietrificazione. Anziché permettere l'iscrizione nel tempo della scenografia paesaggistica generata dal castello e dal suo ambiente, la sfortunata festa del 17 agosto 1661 congelò l'intero progetto, per non parlare del suo autore, che fu imprigionato a vita il giorno successivo. Vaux-le-Vicomte, che da quella svolta fatale non cesserà di dissolversi, avrà vissuto per una sera soltanto come glorioso paesaggio.

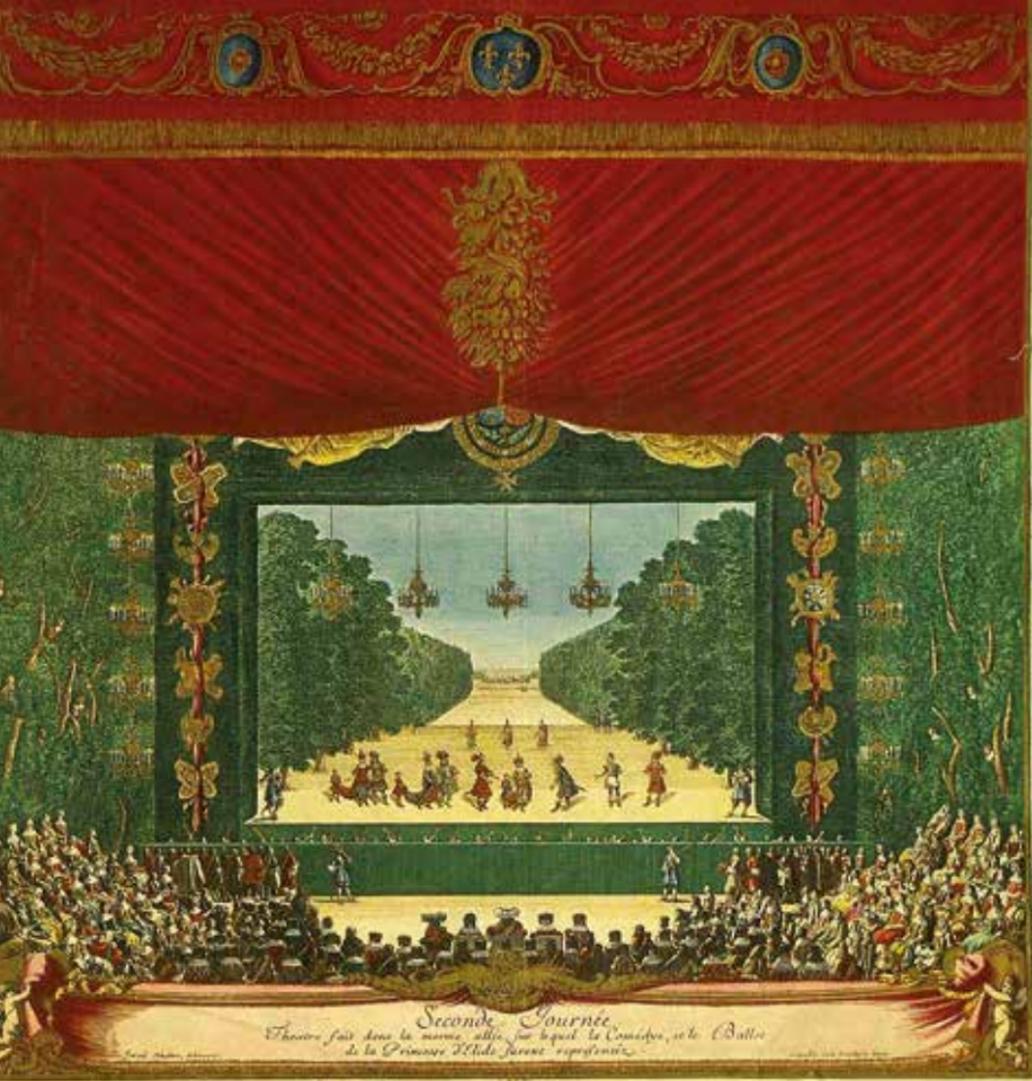
L'idea chiave sottesa, la creazione di una rappresentazione perfetta e potentissima, fu ripresa in seguito altrove. Perché Vaux, il luogo traumatico della gelosia del futuro Re Sole, è anche il punto di partenza della strategia scopica operata a Versailles. La celebre tenuta reale, lo spazio che permetterà di rinchiudere e di controllare la nobiltà francese, l'occhio onnipresente che risucchia e sottomette tutto, è la traduzione del paesaggio creato da Vaux-le-Vicomte nella superficie del nuovo regno assolutista per eccellenza. Laddove al castello del Sovrintendente c'era ancora, a fianco delle finestre dominatrici, una sfera bassa e più libera, ovvero il terreno occupato dai visitatori e attraversato dal giardino stesso, con mille piccole cose da scoprire¹¹, Versailles rappresenta, al contrario, il controllo assoluto esercitato sul terreno e sulla Nazione tutta (occorre rammentare la *Manière de montrer les jardins de Versailles*, il percorso scritto in parte dal Re stesso¹²).

11. «When walking in the garden the integral image you had from the Grand Salon disintegrates into separate autonomous structures, both ambiguous as well as unexpected», in STEENBERGEN C., REH W., op. cit., p. 154.

12. Si veda Louis XIV, *Manière de montrer les jardins de Versailles*, éditions B2, Parigi, 2013.

La distinzione sviluppata da Michel de Certeau, ne *L'invenzione del quotidiano*, tra la prospettiva alta, sinonimo di controllo e di dominazione, e quella bassa, luogo della vita vera, si applica pienamente a questi due progetti. Vaux, votato al «piacere di “vedere l'insieme”, di sovrastare, di totalizzare»¹³, esprime il potere di un “occhio solare”, di uno sguardo quasi divino. Fouquet e i suoi amici (architetti, artisti, giardinieri) non si dimenticano tuttavia il piacere della vita vicina alla terra, cioè quella sfera pragmatica che sfugge alla totalizzazione. Versailles, d'altro canto, iscrive ogni attività, ovvero la totalità dei movimenti (o atti) in un sistema dominato senza soluzione di continuità dal punto di vista più elevato, unico, quello del Re [20]. Laddove, a Vaux, in seguito all'illusione del paesaggio perfetto di un solo giorno, la realtà sul terreno lascerà posto alla decadenza, a Versailles sarà il paesaggio teatrale permanente, fittizio ma efficace, a prevalere. La seconda giornata della grande festa inaugurale di Versailles, *I piaceri dell'isola incantata*, del 1664, illustra questo stato di cose. Qui tutti sono iscritti nel “quadro” di un rituale che funziona solo *attraverso* e *per* il Re. La finestra-cornice scenica, smisurata, attira l'attenzione così come faranno i futuri schermi del cinema all'aperto. Ciò che conta veramente non è più il contenuto (vi si

13. DE CERTEAU M., *L'invention du quotidien* Gallimard, Parigi, 1990, p. 140. Si veda anche: «The landowner saw not only 'infinite' space but also kept it under control. In the château he found himself at the eyepiece of a telescope, as it were, which was made in the landscape and with which he could bring infinite space within the reach of his eye», in STEENBERGEN C., REH W., op. cit., p. 161.



20. Israël Silvestre, *Les plaisirs de l'Isle enchantée*, 1664.

possono recitare le commedie-balletti popolari ma anche altro) bensì la forma: la cornice. La finestra teatrale è l'estensione dell'occhio del re che vede tutto e che, soprattutto, vede i *suoi* sudditi dappertutto.

Il cosiddetto giardino “alla francese”, di cui Versailles rappresenta l'apogeo (malgrado i difetti dovuti al carattere eccessivo e alla trasformazione permanente in venticinque anni di costruzione¹⁴), è il giardino assolutista per antonomasia. Qui, è il percorso (la cornice verbale) o la mappa (la cornice astratta) che permettono di suggerire l'idea di un insieme. Perché l'ordine conta infinitamente più di ogni inquadratura. Versailles appare quindi come un giardino senza paesaggi(o). Questo luogo ritualizzato non era fatto per essere visto (lo si conosceva fin troppo bene); sono, piuttosto, i sudditi del Re che devono essere visti e sorvegliati, e che si guardano senza sosta anche tra di loro. A Versailles, il paesaggio manca, perché tutto è previsto (non vi è alcuna sorpresa, tutto è iscritto, in modo ordinato, nel grande testo prodotto *in loco*) e perché è sempre il dettaglio che *deve* essere osservato.

A Vaux-le-Vicomte, invece, contava l'idea di fissare la totalità attraverso l'immobilità di un paesaggio perfetto, una composizione che viene corretta e arricchita ulteriormente dalla passeggiata successiva. Le due prospettive complementari, quella dall'alto – dall'occhio del Principe –, e quella dal basso – da chi attraversa la proprietà –, potevano essere condivise dagli invitati:

14. Vedi JEANNERET M., *Versailles, ordre et chaos*, Gallimard, Parigi, 2012, p. 19.

il visitatore poteva accedere al modello immutabile, ma anche ai piccoli paesaggi composti strada facendo. A Versailles, il monumento supremo dell'architettura totalizzante non concede più il punto di vista totalitario: tutto è troppo grande, troppo complicato e troppo eterogeneo. L'assialità ripresa da Vaux, che annuncia a Versailles l'uso telescopico del *Grand Ensemble*, mira a un'immagine paradossale: «Qui la prospettiva geometrica si dissolve in una bruma atmosferica»¹⁵. Nel giardino del Re gli spettatori non sono più davanti a un paesaggio; fanno parte piuttosto di uno spazio non-paesaggistico che li ingloba e dove conta soltanto la loro posizione. Lo spettacolo qui, com'è noto, è il corpo del Re Sole, la cui vita privata – esposta come mai prima d'ora – eclissa le prospettive abituali¹⁶.

L'antitesi, in termini scopici, delle grandi realizzazioni barocche, a Vaux e a Versailles, prende forma in due opere che sono sorte simultaneamente poco prima della Rivoluzione. La prima è la celebre *Colonna spezzata* del Deserto di Retz [21]. Questa *folly*, che funge da residenza principale nel giardino pittoresco del Signore di Monville, rappresenta l'esatto contrario del castello: è verticale (e non orizzontale), cilindrica (e non più un grande parallelepipedo), è volontariamente

15. «Here the geometric perspective dissolves into an atmospheric haze», in STEENBERGEN C., REH W., op. cit., p. 198.

16. Si veda GOLDSTEIN C., *Vaux and Versailles: the Appropriations, Erasures, and Accidents that made Modern France*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia 2007; *Sites Unseen: Landscape and Vision*, HARRIS D.S., RUGGLES F. (a cura di), Pittsburgh 2011; LECLERC G., *Le regard et le pouvoir*, PUF, Parigi, 2006.



21. Georges-Louis Le Rouge, *Il deserto di Retz*, 1785.

incompiuta e invasa dalla vegetazione, è una scultura idiosincratica difficile da identificare, ecc. È tuttavia sul piano delle strategie connesse alla visione che sussiste la differenza più marcata. Perché, a partire dalle numerose sale disposte sui quattro livelli del percorso spirale, lo stravagante proprietario disponeva di una moltitudine di punti di vista. La colonna pseudo-distrutta offre con le sue finestre irregolari un gran numero di vedute. Gli specchi posti presso i caminetti riflettevano inoltre i paesaggi filtrati dalle aperture (una strizzata d'occhio ironica all'architettura-specchio di Vaux e, soprattutto, di Versailles), che in tal modo moltiplicavano ulteriormente la varietà dello spettacolo messo in scena ad arte.

Il sorprendente strumento scopico voluto e realizzato da Monsieur de Monville, obbedisce, inoltre, simultaneamente a una logica di centratura e di decentramento. Luogo strategico nel giardino, la *Colonna* permetteva di focalizzarsi sulle strutture architettoniche principali (la Piramide ghiacciata, il Tempio del riposo, il piccolo altare, la Grotta rocciosa, il Teatro di verzura) e sulla foresta di Marly. La Colonna dai molteplici occhi esibiva in questo modo, a ogni passo, la “collezione” del padrone dei luoghi; il percorso che portava di sala in sala e che alternava delle inquadrature sempre nuove ma incomplete suggeriva l'impossibilità di un'inquadratura esauriente. Attraversare l'edificio, costituendo via via scene sempre diverse, equivaleva a fruirne alla maniera di un *Claude Glass* [30], uno strumento per inquadrare e comporre paesaggi. La sequenza aperta, sperimentale, composta da svariati fermo

immagini corrisponde così all'idea di un soggetto non più detentore di un punto di vista stabile e assoluto ma, al contrario, di un "io" piegato al prospettivismo. È quindi soltanto su un piano più elevato, trascendentale, che la somma fornita dagli occhi-finestra del Désert de Retz assume, in quanto unione di "ritagli" distinti e successivi, il ruolo di centro.

L'automatizzazione della vista, esposta a cambiamenti di piano e di punto di vista, dettati da quadrati e angoli ogni volta differenti, esprime perfettamente l'estetica della varietà e dell'irregolarità che caratterizza il soggetto definito dalla filosofia empirista, nello specifico da John Locke. Laddove la finestra onnipotente cristallizzava tutto in un paesaggio perfetto e illusorio, nella *Colonna* del Désert de Retz il percorso libero attraverso un edificio dalle possibilità visive multiple generava una serie di paesaggi radicalmente singolari.

Negli stessi anni in cui la tenuta di Monsieur de Monville iniziava a essere abitabile (al termine dei lavori di costruzione), e più precisamente nel 1782, l'artista gallese Thomas Jones prendeva ad osservare il paesaggio urbano di Napoli, dove soggiornò per quattro anni. I suoi insoliti acquarelli, di piccolo formato, con un punto di vista elevato, sono delle annotazioni pittoriche personali più che delle opere destinate al pubblico. Nello smarcarsi dagli schemi di rappresentazione del suo tempo, Jones, con i suoi dipinti, non era interessato alla città abitata o vissuta ma, al contrario, al suo aspetto minerale e quasi mortifero [22]. Il piano superiore, peraltro propizio all'inquadratura totalizzante, lo porta



22. Thomas Jones, *Un muro a Napoli*, 1782.

Davanti alla terrazza dell'artista c'è, in positivo, esposto alla luce del sud, un muro-schermo e, in negativo, un gran numero di finestre, o meglio, di squarci scuri. Le finestre che “guardano” il pittore intento a guardarle sono cieche, buchi aperti, assenze.

La piccola serie di Thomas Jones è stata realizzata in un'epoca che anticipa già la crisi del paesaggio. Nel dominio letterario, sia Goethe sia i romantici tedeschi parleranno del fenomeno del paesaggio venuto a noia, ovvero del fatto che la maggior parte dei paesaggi accessibili corrispondono a luoghi comuni e pertanto non possono più sorprendere¹⁷. Dopo un secolo alla ricerca appassionata della natura, davanti alla «impossibilità di abbandonarci alle attività e ai

17. JAKOB M., *Paesaggio e letteratura*, Olschki, Firenze, 2005.

all'elaborazione di composizioni difficili da definire. La prospettiva scelta si concentra in effetti quasi sempre su pareti o su un insieme di edifici che fungono da muro. La massa costruita attira e blocca ad un tempo la vista, eliminando l'accesso all'orizzonte. Napoli, la città che attira le *élites* europee del *Grand Tour* e che offre di sé un continuo spettacolo, appare come uno spazio privo di orizzonte, e dunque anche come una realtà che non si conforma più al quadro concettuale di ciò che è normalmente identificato come paesaggio. Manca in queste immagini estremamente originali la presenza umana diretta. Anziché seguire la via della narrazione, Jones illustra il lavorio del tempo sulle cose: i muri, decrepiti, raccontano l'impatto del sole e del vento, mostrano la muffa e la decomposizione.

La decostruzione del punto di vista alto, sinonimo di controllo e di onnipresenza scopica, assume in Jones una forma più sottile rispetto a quella presente nelle grandi composizioni pittoresche dell'epoca che impedivano la totalizzazione costringendo i visitatori a seguire un percorso sinuoso dalle prospettive multiple. Benché si tratti di una piattaforma ideale per osservare e rappresentare la città, lo studio dell'artista funge ora da base non per la (solita) inquadratura, ma per la sua sovversione. Abbiamo già menzionato le inquadrature "in teleobiettivo" quasi troppo vicine al dettaglio e volte a favorire la materialità rispetto alla spazialità così come la notevole carenza di elementi narrativi. Il leitmotiv dei dipinti di Jones, che non mostrano quasi nulla è tuttavia un elemento importante, la finestra.

divertimenti della vita campestre, vagare per la campagna, seguire un gregge, vivere in una capanna di paglia, chiediamo, a prezzo d'oro e d'argento, al pennello di Wouwermans, di Berghem o di Verne di ripercorrere per noi i costumi e la storia dei nostri antenati. E le pareti delle nostre sontuose residenze sono ricoperte di immagini di una felicità che rimpiangiamo»¹⁸. A questa funzione dell'arte in quanto surrogato della natura perduta, rivendicata da Diderot, si aggiunge la ormai abusata forma del genere paesaggio¹⁹.

In quest'ottica, gli esperimenti pittorici napoletani di Jones segnano il fallimento dello sguardo paesaggistico (la città-muro sembra farsi astratta, non è più uno spazio da percorrere, nemmeno con gli occhi, ed a ciò si aggiunge l'assenza di orizzonte e il senso di chiusura che ne risulta) così come l'irruzione di una nuova forma di paesaggio: il paesaggio urbano. Quest'ultimo rimpiazza, almeno nella prospettiva inabituale del pittore gallese, le prospettive topiche troppo riconoscibili o troppo spesso riprodotte. In questo modo Jones annuncia una delle principali tendenze dell'Ottocento, un periodo in cui saranno le città e le loro piattaforme sempre più elevate a generare le forme del paesaggio moderno. Sarà l'artefatto urbano nella sua totalità che verrà identificato come la fonte di nuove attrazioni post-paesaggistiche.

18. DIDEROT D., *Salons*, Oxford 1957-1967, vol. III, pp. 138-139.

19. Si veda BÄTSCHMANN O., *Entfernung. Landschaftsmalerei 1750 - 1920*, DuMont, Colonia, 1993.



23. Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect*, 1975.

L'opera che meglio riflette queste possibilità estetiche nel XX secolo è *Conical Intersect* di Gordon Matta-Clark [23]. Per comprenderla, occorre partire dall'oggetto cui l'intervento di Matta-Clark si oppone con forza, il nuovo Centre Pompidou. Mentre quest'ultimo rappresenta, va da sé, il potere e la ragione (compresa la ragion di stato), ma anche un modo di fare "progetto" che risale a Brunelleschi, il taglio operato dall'artista-*anarchitetto* americano è la negazione critica di questa stessa tradizione. Il Centre Pompidou rappresenta, fin dal suo aspetto esteriore, l'ordine, il rigore, la geometrizzazione dello spazio, senza dimenticare ciò che cancella: le *Halles*, il vecchio "ventre" di Parigi, gli ultimi resti della città organica di un tempo. Il nuovo "Centro" si iscrive nel solco della Parigi "haussmannizzata", di una città pianificata a partire da un punto di vista "elevato" con tutto quello che una tale prospettiva comporta in termini di controllo, sorveglianza e messa in scena del potere.

Matta-Clark sconfessa la tradizione perforando due edifici del XVII secolo poco prima che siano sacrificati per lasciare spazio alla costruzione di Renzo Piano e Richard Rogers. Il taglio circolare dell'artista forma sulla facciata un foro gigantesco, che funge da occhio scrutante lo spazio urbano in piena decomposizione-ricomposizione. Questo consente delle visuali sorprendenti (se si visiona il cortometraggio prodotto dall'artista stesso, in alcuni momenti sembra di essere all'interno della *Colonna* del Désert de Retz). Il foro è anche il simbolo della perdita (l'edificio ferito, metonimia del

quartiere e della città feriti), dell'assenza (è un edificio vuoto, una rovina) e del vuoto mortifero (ricorda il grande buco delle *Halles* demolite prima del nuovo cantiere). Grazie all'occhio provvisorio, l'architettura si è trasformata in strumento di osservazione: vista da qui, si osserva la città in modo diverso. I paesaggi generati erano radicalmente nuovi (risultanti da un'inquadratura particolare) e pressoché impossibili da documentare. Paesaggi che si dissolvevano non appena formati.

Il Centre Pompidou è la fortezza culturale della società democratica del dopoguerra. Anche se può essere fissato a partire da molti punti di vista, è in qualche modo sempre la sua centralità e il suo posizionamento («Io sono un Monumento») a imporsi. La grande macchina culturale annulla ciò che la circonda, attira tutta l'attenzione su di sé e domina. Dopo essersi confrontato con questa architettura potente per eccellenza, ma povera in termini di paesaggio, Matta Clark ha inventato uno strumento temporaneo la cui efficacia è prima di tutto estetica. Con la sua strategia decostruttivista *Cornical Intersect* ha saputo generare per qualche giorno (24 settembre – 10 ottobre 1975) dei paesaggi urbani inconsueti. Se l'esperienza del paesaggio è definita, in genere, dal suo carattere momentaneo, allora il contributo di Matta Clark alla Biennale di Parigi del 1975 è veramente paradigmatico. Mentre il Centre Pompidou in quanto “palazzo della cultura” postmoderna rappresenta la stabilità istituzionale, l'anti-Pompidou di Matta Clark espone delle visuali fugaci, così come il paesaggio, impossibili da stabilizzare.



24. Berghof, Berchtesgaden, cartolina postale, s.d.

Vi sono, naturalmente, altri esempi di uso scopico delle finestre che intendono creare paesaggi assoluti, simbolicamente annessi dai loro proprietari. L'antico riflesso totalizzante rivive così per esempio nella celebre Casa Malaparte e nella sua finestra orizzontale che privatizza niente meno che l'immagine-cartolina di Capri. Il caso molto più inquietante, ma altrettanto significativo, è quello del *Berghof* di Hitler [24]. L'enorme *chalet* alpino, architettonicamente incongruo, luogo di riposo e "nido d'aquila" del dittatore, aveva nella grande sala di ricevimento un'enorme finestra panoramica. La sua estensione orizzontale faceva "entrare" il paesaggio bavarese nell'abitazione creando in questo modo l'illusione di vivere "in mezzo alla Natura". In realtà, in questo spazio che conteneva anche un grande schermo cinematografico ricoperto da un arazzo, i due rettangoli, lo

schermo del film e quello del paesaggio dialogavano tra loro: «Se pensiamo che la finestra sia una replica dello schermo, o che lo schermo sia una copia della finestra, quello che importa è sottolineare che il salone del *Berghof* di Hitler è stato deliberatamente concepito come una macchina per guardare»²⁰. Mentre lo schermo faceva entrare il mondo (Hitler guardava i film di Hollywood e dell'UFA) all'interno, proiettando delle immagini in movimento, il paesaggio, invece, suggeriva un'inquadratura statica e interminabile e, in fin dei conti, profondamente disumana.

20. «Whether we think that the window replicated the screen or that the screen copied the window, what is important to note is that Hitler's Great Hall at the *Berghof* was deliberately designed as a viewing machine [...]», in KOEPNICK L., *Framing Attention: Windows on Modern German Culture*, Johns Hopkins University Press, Baltimora, 2007.

Ritorno a Brunelleschi

In un saggio provocatorio del 1925 El Lissitzky riassume la storia della prospettiva centrale in poche righe:

«È generalmente ammesso che la rappresentazione in prospettiva è l'obiettivo, chiaro ed evidente, per rappresentare lo spazio. Si dice, del resto, che l'apparecchio fotografico funziona "in prospettiva" e allo stesso tempo si dimentica che i Cinesi hanno costruito una lente concava al posto di quella convessa che abbiamo [...] La prospettiva ha compreso lo spazio secondo il concetto della geometria euclidea come uno stato tridimensionale costante. Il mondo è stato messo in un cubo, che si è trasformato in modo tale per cui, nel piano, si presentasse come una piramide»¹.

L'artista costruttivista oppone allo spazio fisso euclideo la possibilità di considerare simultaneamente più punti di vista (o "distanze dell'occhio", con le sue

1. EL LISSITZKY, "Kunst und Pangeometrie", in *Europa-Almanach*, EINSTEIN, C., WESTHEIM P. (a cura di), Kiepenheuer, Potsdam, 1925, pp. 103-113

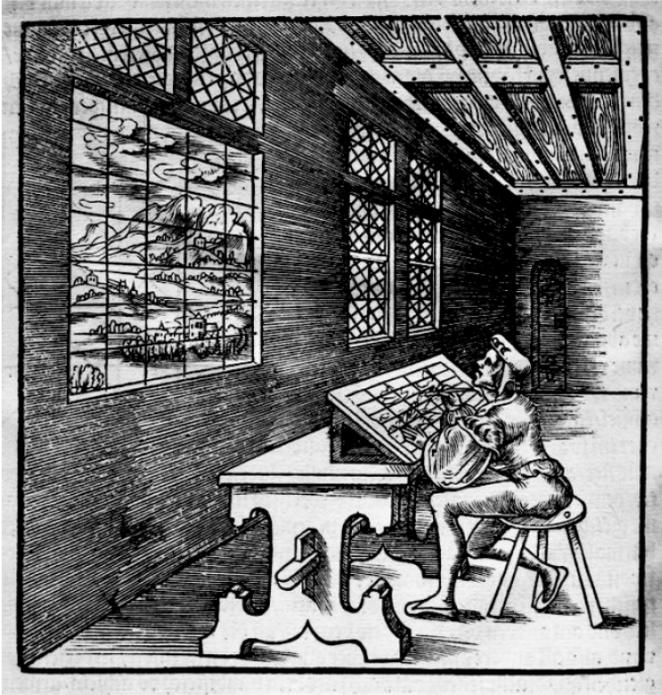
parole), sottolineando allo stesso tempo l'ultima illusione dello spazio irrazionale (in antitesi con lo spazio in prospettiva in tre dimensioni).

L'inizio della tradizione, cui El Lissitzky si oppone con veemenza, risale ai primi decenni del Quattrocento. Si tratta, evidentemente, della famosa dimostrazione inscenata da Brunelleschi, nel 1425, sulla quale Panofsky, Argan, Wittkower, Damisch, Arasse, Kemp, Edgerton e tanti altri si sono espressi. I critici hanno sottolineato, tra l'altro, il radicamento dell'*happening* di Ser Filippo nello spazio pubblico, il suo legame evidente con il centro politico della città (la centratura prospettica che riflette la centralizzazione del potere), e la presenza di una individualità ancorata fisicamente nel mondo. È interessante rilevare, richiamandosi al quadro concettuale imposto dal Brunelleschi, non tanto l'aspetto astratto o geometrico del dispositivo delle famose *tavolette*, bensì la loro materialità; fu in altre parole l'oggetto costruito e utilizzato sul posto che permise all'io moderno di porre il mondo *davanti* a sé. Per la sua prima dimostrazione, davanti al Battistero, l'architetto "tuttofare" adopera due oggetti: un pannello di legno che rappresenta "in miniatura" l'immagine del Battistero e uno specchio. Aggiungiamo, sul piano tecnologico, il sottile strato d'argento applicato alla parte vuota del quadro con il Battistero, che deve riflettere il cielo "reale", così come il foro conico applicato dall'altra parte del pannello (circa 0,6 cm sul lato dipinto e 3 cm sul lato dell'occhio). Il funzionamento di questo apparecchio rudimentale, che richiedeva l'uso di due mani contemporaneamente, è

testimoniato dal biografo Antonio Manetti: «egli aveva fatto un buco nella tavoletta dov'era questa dipintura... e pareva che si vedessi 'l propio vero; e io l'ho avuto in mano e veduto più volte a'mia di, e possone rendere testimonianza»².

Questo oggetto, applicato prima di tutto all'edificio che rappresentava il centro religioso della città, il Battistero di San Giovanni (si tratta del "battesimo" del nuovo metodo), e successivamente al simbolo politico della città, alla Signoria, riunisce in sé la maggior parte degli aspetti legati agli strumenti presentati nel presente saggio. Il piccolo strumento portatile inventato da Brunelleschi appare, in altri termini, come il "punto di fuga" di una serie di aggetti la cui utilità va chiaramente al di là del campo di dimostrazione di una nuova tecnica di rappresentazione. La tavoletta e il suo specchio richiedono la presenza di un fruitore fermo; lo strumento assegna l'occhio a un luogo specifico, creando così una situazione di *io-qui-ora*. Poiché implica la verticalità di un osservatore in piedi, tale strumento rinvia allo stesso tempo all'ancoraggio originale segnato dal verbo *pango*, erigendo la possibilità proiettiva atta a essere applicata in modo universale. E c'è di più, la rappresentazione dipinta sul retro del pannello applica già quello che dovrebbe dimostrare, ovvero la "costruzione legittima". È dunque il risultato di un atto basato sul "disegno" razionale. Al momento della sua azione didattico-artistica, Brunelleschi compie un altro "ritaglio"

2. MANETTI A., *Vita di Filippo Brunelleschi*, Il Polifilo, Milano, 1976, p. 58.



25. Hieronymus Rodler, *Perspectiva*, 1546.

paradigmatico: isola, grazie al suo dispositivo, l'immagine perfetta del Battistero, reale come quella fornita dalla percezione diretta. L'esercizio di inquadramento operato apre così una "finestra aperta" sul mondo, genera una veduta miracolosa, dato che l'immagine costruita (dipinta, riflessa e filtrata dal foro) sembra possedere la stessa spazialità di quella prodotta dall'occhio libero.

Oltre a questa funzione di sintesi per quanto riguarda altri oggetti precedenti o paralleli, lo strumento di Brunelleschi rappresenta soprattutto un punto di partenza. Si tratta in effetti del modello generale di una serie di strumenti che, in seguito alla dimostrazione solenne, guideranno per molti secoli lo sguardo del soggetto moderno e le sue tecniche di rappresentazione. In *The Science of Art*, Martin Kemp ha fornito nel IV capitolo (*Machines and Marvels*) una ricca panoramica di "macchine da prospettiva". Connesse alla pratica della topografia, questi strumenti di tipo "Euclide applicato"³ rinviano nella loro forma più semplice al bacolo euclideo o al bastone di Giacobbe (balestra). Una forma più avanzata di *perspectografo* appare nel *Codex Atlanticus* di Leonardo da Vinci. Con un occhio chiuso e uno bloccato, l'artista, immobile dietro al suo strumento, è stato in grado di rendere l'oggetto osservato – un'armilla – basandosi su una cornice e riportando la sua impressione sulla superficie di vetro. Leonardo, che aveva sviluppato diverse varianti del reticolato, conosceva secondo Kemp molto bene la funzione pedagogica di un tale oggetto:

3. KEMP M., op. cit., p. 168.

«Lo scopo di questo metodo non risiede tanto nell'agire come strumento globale di imitazione della natura, ma piuttosto come strumento pratico per i pittori che studiano la posizione precisa di spalle, anche, ecc. nelle sue varie pose. Questo uso limitato e pedagogico dello strumento mostra che l'artista deve essere in grado di acquisire una comprensione delle leggi della natura in modo da poterla riprodurre a volontà nelle composizioni di sua invenzione»⁴.

Il percorso di queste macchine prospettiche, tracciato da Kemp, va da Dürer allo straordinario strumento costruito da Vignola e riprodotto nel trattato *Le due regole della prospettiva pratica*. A questo si possono aggiungere l'*olometro* di Abel Foullon (1564) e le macchine di Lodovico Cigoli. La *Prospettiva pratica* (1610-13) di quest'ultimo, che mostra anche strumenti progettati sulla base di un quadro, ha inoltre applicazioni evidenti in ambito militare. Il sottile prospettografo automatizzato, anch'esso inventato da Cigoli, si rivolge soprattutto ai dipinti a tema paesaggistico: «Quando un giovane pittore si trova di fronte 'una vista di strade con diversi tipi di palazzi, paesaggi e altre composizioni di vari soggetti con inclinazioni differenti' o una forma complessa come il corpo umano, potrebbe essere tentato di pensare che le regole della geometria non sono applicabili, e decidere di basare il

4. Ivi, p. 171.

proprio giudizio a partire da quanto vede. Una tale decisione sarebbe tuttavia contraria alla 'nobiltà dell'arte'. Le macchine prospettiche forniscono una soluzione a questo dilemma»⁵. Se il trattato di Cigoli circola solo all'interno della comunità scientifica dell'epoca, il suo concorrente, Christopher Scheiner, contribuì alla diffusione di questo tipo di marchingegno con il suo pantografo. Quest'ultimo divenne uno strumento standard e servì da base per la costruzione di numerosi oggetti fino al tardo Ottocento.

5. Ivi, p. 178.

Ben più di una metafora: la “camera oscura”

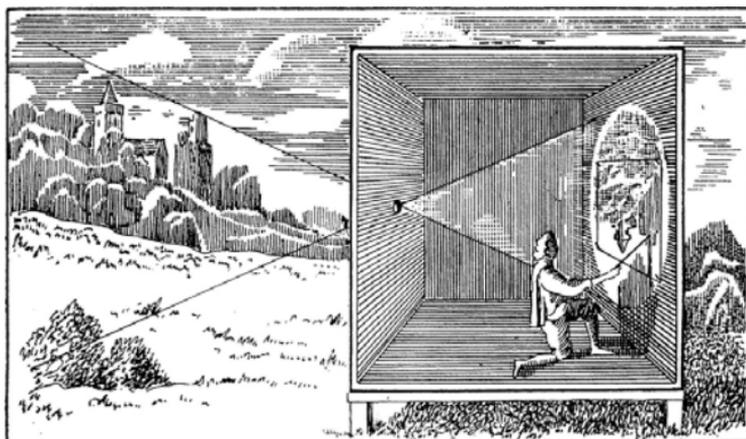
La storia del perspectografo si incrocia non soltanto con quella della prospettiva dal punto di fuga unico, del reticolato e del “disegno”, ma anche con la camera oscura. Vi è chi addirittura ha considerato Brunelleschi l’inventore¹ – o meglio colui che l’ha reintrodotto sulla base di esempi antichi e arabi – di questo oggetto molto concreto (ce ne sono ancora di pienamente funzionanti ai giorni nostri) e circondato dal mistero [26].

In un piccolo libro molto influente, *Techniques of the observer*, Jonathan Crary ha definito la camera oscura come il paradigma di un osservatore particolare: «Per più di duecento anni, la camera oscura è stata la metafora per eccellenza per descrivere lo *status* di un osservatore e come modello per comprendere, nel quadro di una spiegazione sia razionalista che empirista, il modo in cui l’osservazione permette delle inferenze veridiche sul mondo»².

La camera oscura è un oggetto decisivo per la nostra ricerca grazie alle sue qualità intrinseche e per le

1. TSUJI S., “Brunelleschi and the Camera Obscura: The Discovery of Pictorial Perspective”, in *Art History* 13 (1990), pp. 276-292.

2. CRARY J., *Techniques of the observer*, MIT Press, Cambridge Mass., 1990, pp. 27.



26. *Camera obscura*, incisione, XVII secolo.

varie funzioni che espleta. Ha avuto, infatti, molteplici usi; inizialmente permetteva l'osservazione di eclissi, in seguito funzionò come uno strumento ottico; fu usata come oggetto popolare e magico, di intrattenimento, e veniva utilizzata anche dagli artisti; è servita alla proiezione anticipando l'apparecchio fotografico e cinematografico, per non parlare del suo potenziale discorsivo, segnatamente come rappresentazione o metafora della visione in generale. Per Crary, la camera oscura è più di un dispositivo ottico o un congegno, è una "metafora filosofica"³. Pur ammettendo le specificità storiche e gli effetti di discontinuità (che Martin Jay definisce "sottoculture visive"), ciò che conta, dal Cinquecento al Settecento, è la regolarità e la stabilità del «modello maggiormente utilizzato per spiegare la visione umana»⁴. Funzionando come «contesto obbligato a partire da cui la visione può essere immaginata e rappresentata»⁵, la camera oscura si confonde con il nuovo paradigma della soggettività monoculare, statica, fissa e disincarnata.

Se alcuni critici hanno rimproverato a Crary il suo determinismo tecnologico, a nostro avviso proprio l'aspetto deterministico, cioè la presenza e l'utilizzo effettivo della camera oscura, merita di essere ulteriormente rafforzato. Cioè, è l'esistenza di questo oggetto dai molteplici usi ad aver contribuito in modo decisivo

3. Ivi, p. 29.

4. Ivi, p. 27.

5. Ivi, p. 38.

a imporre il punto di vista “moderno”. Si può e si deve, certo, associare la camera oscura a un “discorso” dell’epoca e sottolineare il suo «statuto “misto” in quanto figura epistemologica in seno a un discorso e oggetto all’interno dei processi culturali»⁶. La differenza specifica in termini di punto di vista imposto nel Quattrocento, è il salto di qualità reso possibile dal nuovo dispositivo. Laddove la centratura del secolo precedente riguardava in primo luogo la pratica artistica o la percezione esercitata dall’artista, la centratura ottenuta grazie alla camera oscura andava oltre la finalità immediata e indirizzava la rappresentazione mentale in generale. La camera oscura mostra in effetti che vi sono immagini del mondo che non sono il risultato della pittura. Mentre i dispositivi del XV secolo consolidavano il punto di vista dell’artista, indicando nella fissità disincarnata un principio di rappresentazione “legittima”, gli strumenti sviluppati a partire dalla metà del XVI secolo stabiliscono, al contrario, la posizione del soggetto. Gli strumenti più antichi avevano per oggetto di interesse il corpo umano o un “corpo” architettonico, mentre con i nuovi mezzi è la percezione in quanto tale a essere privilegiata. A differenza dell’intersettore e delle altre tecniche di messa in prospettiva a fuoco singolo, la camera oscura non ha, a ben guardare, nessuna utilità diretta. Se si prescinde dall’aspetto magico e di intrattenimento, così come i tentativi di “proiezione”, allora l’essenziale di questo congegno

6. Ivi, p. 30.

si riassume nelle sue qualità dimostrative: la camera oscura è soprattutto una camera di riflessione nel senso filosofico del termine e uno strumento per l'osservazione adeguata del mondo.

C'è un momento storico preciso, intorno al 1550, in cui la camera oscura assurge agli onori della ribalta. L'uso di lenti convesse e concave e, più tardi, di specchi, permetterà di ottenere immagini sempre più potenti e precise. A questo proposito dobbiamo menzionare, insieme agli scritti di Girolamo Cardano (*De subtilitate*, 1551) e di Daniele Barnaro (*La pratica della prospettiva*, 1568), soprattutto la *Magia Naturalis* (1558; 1589) di Giovan Battista della Porta. Questo personaggio eclettico, inventore geniale e filosofo della natura, un po' scienziato e un po' mago, sviluppa, con la sua celebre camera oscura, un dispositivo stupefacente. Dalla Porta ha trasformato la sua camera abilmente allestita in uno spazio di performance, con l'aspetto miracoloso dell'immagine proiettata come elemento principale. Se lo spettacolo, pendeva, per così dire, più dal lato della magia e dunque di una visione premoderna del mondo, il dispositivo in quanto tale funzionava già in modo moderno: «Questo intreccio tra la natura e la sua rappresentazione, questa assenza di distinzione tra la realtà e la sua proiezione saranno abolite dalla camera oscura, che istituirà al suo posto un regime ottico che separa a priori e distingue l'immagine dall'oggetto»⁷.

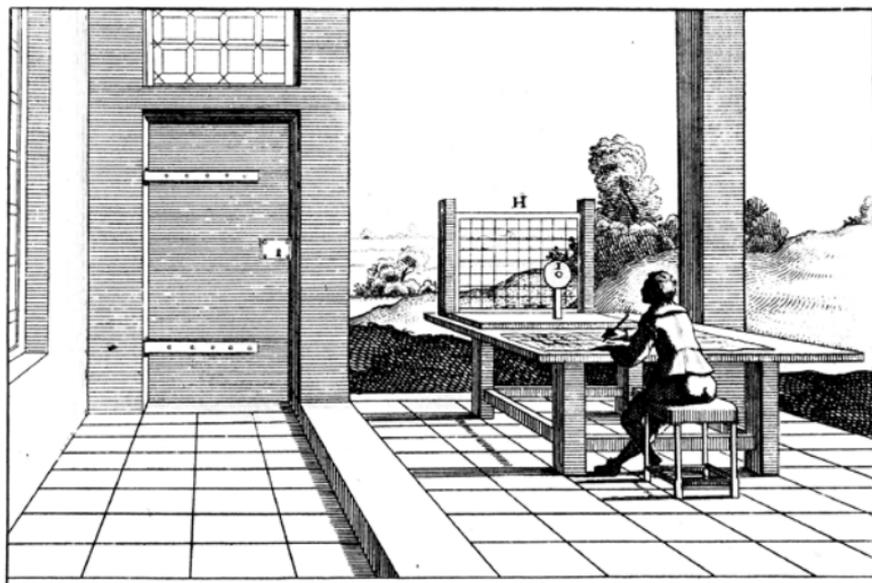
Nell'esigere la giusta distanza per assistere

7. Ivi, p. 37.

correttamente allo spettacolo, la camera oscura di Dalla Porta forniva la prova tangibile della possibilità, per il soggetto, di comportarsi come un osservatore disincarnato di fronte alla realtà oggettiva. Un simile risultato insieme ai commenti teorici dell'autore della "magia naturale" conferiscono allo scienziato napoletano un ruolo primordiale. I progetti successivi, le invenzioni e gli aggiustamenti di Friedrich Risner, Hans Hauer, Kaspar Schott, Johann Zahn, Christoph Scheiner, Athanasius Kircher, Robert Hooke⁸ e altri ancora si applicheranno *in loco* alle scene più diverse. Tuttavia, l'evento essenziale ha avuto luogo all'interno della pesante e immobile camera oscura introdotta da Dalla Porta. Era quest'ultima ad avere fornito la dimostrazione del fatto che si può guardare il mondo altrimenti, che vi era modo di fissare *immagini* del mondo in seno alla nostra stessa interiorità, una possibilità che l'essere umano padroneggiava naturalmente grazie all'occhio, "costruito", anch'esso, come quella "camera" che Keplero definì per primo "oscura"⁹.

8. Si veda KEMP M., op. cit.

9. L'applicazione possibile della *camera obscura* e delle tipologie successive di *camera lucida* da parte dei grandi artisti del passato è diventata quasi un sottogenere della storia dell'arte recente, si è cercato di spiegare in modo più o meno speculativo la precisione mimetica e la disposizione spaziale delle opere di Vermeer, di Canaletto o di Reynolds.



27. Jean Dubreuil (du Breuil), *La perspective pratique*, 1642.

“Guardare attraverso” e la genesi del paesaggio

L'ipotesi che vorremmo avanzare è la seguente: il passaggio dal paesaggio nel senso tradizionale del termine, ovvero dal paesaggio come genere artistico al paesaggio vissuto, avviene in un'epoca segnata dalla presenza eclatante delle nuove tecnologie correlate allo sguardo. La rappresentazione mentale che dà inizio al paesaggio si iscrive già in una continuità tecnologica per quanto deve alla rappresentazione artistica, poiché le modalità di rappresentazione discusse più sopra preparano il terreno per il nuovo approccio al *paese* che farà emergere il *paesaggio*.

A questo primo filone, tuttavia, occorre aggiungere l'impatto degli strumenti legati alla vista in modo più immediato. Gli occhiali, il telescopio e il microscopio fanno parte di questo repertorio di oggetti ottici, seguiti dal *Claude glass* e da altri dispositivi che permettono di vedere *altrimenti*. Questa serie proseguirà più avanti con le fotocamere di ogni genere, gli obiettivi degli apparecchi moderni, gli schermi e via di seguito. D'altro canto, non è necessariamente l'uso diretto di questi strumenti che ha costituito i paesaggi *in loco*, ma piuttosto le condizioni di possibilità create dalla loro presenza fisica e discorsiva. Il fatto che all'epoca

di Montaigne gli spiriti più curiosi non percepissero ancora il *paese* nella sua diversità come una sequenza di paesaggi e che al contrario, a partire dal XVIII secolo, questa possibilità si manifestava effettivamente e assumeva forme popolari, può essere spiegato, almeno in parte, dalle nuove pratiche di *fissare* il mondo, di mettere alla giusta distanza una porzione di *paese* o una porzione di natura.

Avere il mondo davanti ai propri occhi non è qualcosa di automatico, ma lo si impara. Da quando esistono gli strumenti moderni il mondo non è più lo stesso. Il mondo non è più un grande libro aperto che attende lo spettatore capace di leggerlo; è, al contrario, un'immagine che si rivela grazie a una percezione basata su qualcosa che si *aggiunge* allo sguardo. L'occhio aiutato dalla tecnica fa vedere il mondo in modo diverso, e fa vedere anche un *altro* mondo che prima sfuggiva alla vista. Questa alterità del nuovo sguardo provoca immediatamente la riflessività: non si tratta più soltanto di *vedere* – cosa che anche gli animali fanno molto bene – ma di *vedersi* mentre si sta vedendo. La prospettiva centrale e la celebre dimostrazione di Brunelleschi operano già pienamente in questo senso. La prospettiva geometrica o razionale impone un punto centrale fisso. Con tale prospettiva, il soggetto – colui che si sottomette – si espone ai dettami del dispositivo che gli fornisce al contempo un potenziamento della vista e una capacità di organizzazione spaziale fuori dal comune. Colui che guarda attraverso questo genere di apparecchio (*perspicere* significa “guardare attraverso”) e che adotta

questo modo di accedere al mondo, accetta dunque di sospendere la sua attività percettiva abituale a vantaggio di una prospettiva che deve ancora sperimentare. Accettare la visione nella prospettiva centrale che si dà, inoltre, come verità, *costruzione legittima*, esige la negazione dell'attività naturale dell'occhio. Tale modo di procedere che combina scoperta e restrizione, fascinazione e violenza (esercitate dallo strumento stesso), si ripete nell'incontro di ogni nuovo strumento volto a potenziare la vista.

L'utilizzo dei primi occhiali (il cui uso è attestato in Veneto sin dal Duecento) è già concepito come l'artificio di una pratica che si oppone alle abitudini naturali. In effetti, il ricorso alle lenti di cristallo da parte dei monaci diventa necessario a causa di un *medium* che pian piano guadagnava terreno: la scrittura. Il testo sacro deve poter essere letto nel modo più "vero" possibile e esige pertanto uno strumento adeguato, un oggetto che gli artigiani dell'epoca riescano a fabbricare concretamente. Nell'ingrandire i caratteri e nel rendere la lettura più chiara, l'occhiale diventa un oggetto irrinunciabile, al punto che lo si ritroverà nella pittura del Trecento e del Quattrocento come attributo dei santi (coloro che comprendono il vero senso delle sacre scritture). La *Madonna del canonico van der Paele* di van Eyck [28] evidenzia lo stretto legame tra lo strumento moderno e il suo oggetto di studio, la Bibbia. Il ricorso a questo strumento in voga ha diverse conseguenze importanti. Nel servirsene, lo sguardo si fa più concentrato, più adeguato a comprendere meglio un brano. Leggere meglio



28. Jan van Eyck, *La vergine del Canonico van der Paele*, dettaglio, 1436.

implica anche il rendersi conto di tanto “progresso”, la presa di coscienza dell’atto stesso della lettura. Lo sguardo attraverso gli occhiali assicura in ogni caso una forte focalizzazione e una maggiore forma di attenzione. A essa si aggiungerà – visto che si tratta di una operazione discorsiva, del passaggio da un elemento all’altro – l’aspetto cinetico: l’occhio segue il testo, scopre una sequenza. La lettura che si avvale di questi strumenti alterna al fermo immagine nel segno della concentrazione lo spostamento da un segmento all’altro.

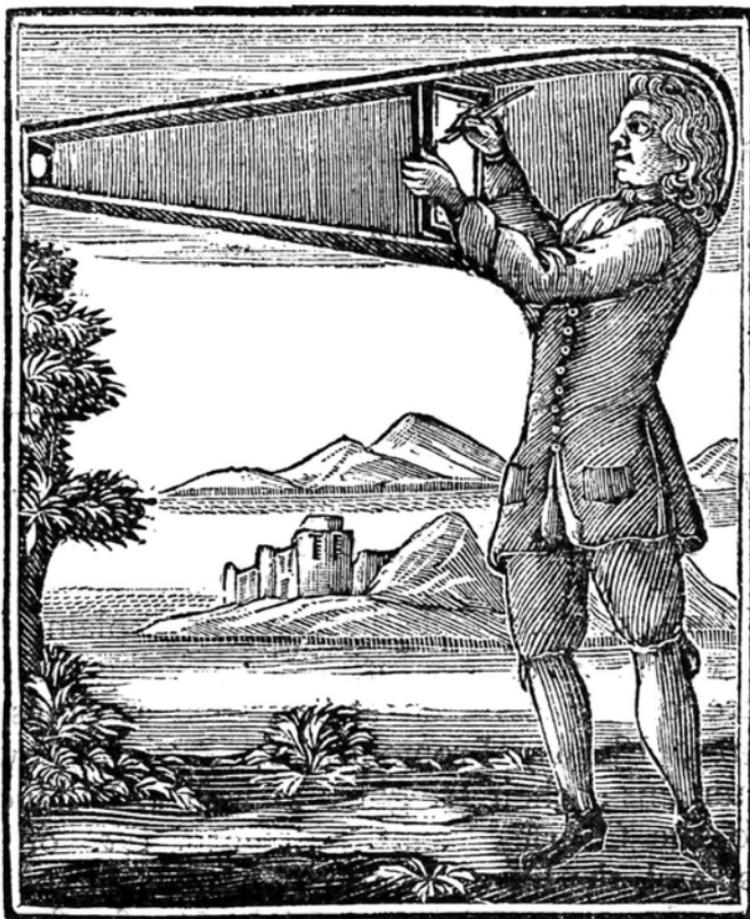
Questa situazione si amplificherà e si complicherà in modo esponenziale al momento della scoperta di due strumenti gemelli: il *tubus opticus* che serve contemporaneamente da microscopio e da telescopio. Tali oggetti rivoluzionari, inizialmente associati a una forma di magia, non sono soltanto innovativi in sé; «piuttosto reinventano i sensi, definendo quello che la percezione sensoriale e il fatto di vedere significano»¹. Il loro utilizzo porta sia allo *snaturamento* dello sguardo abituale sia alla coscienza della perdita di ogni certezza circa l’esistenza di una visione “naturale” del mondo. Vedere attraverso questi strumenti ha dunque due conseguenze contraddittorie. Il loro utilizzo permette, da un lato, di fissare il mondo esterno con una precisione e una nitidezza straordinarie; l’occhio scopre un mondo fino a quel momento ignorato; il nuovo

1. «erschaffen vielmehr die Sinne neu, definieren das, was Sinneswahrnehmung und Sehen bedeutet», in VOGL J., “Medien-Werden: Galileis Fernrohr”, *Mediale Historiographien*, ENGELL L., VOGL J. (a cura di), Bausch Universitätsverlag, Weimar, 2001, p. 115.

approccio ottico garantisce una visione più “distinta” (un valore centrale nella filosofia cartesiana); la vista si ritrova globalmente rinforzata, il che implica parimenti una maggiore conoscenza empirica del reale. Tuttavia, l’esistenza di questi strumenti disvela, dall’altro lato, la relatività dello sguardo umano; in passato immaginato come onnipotente, l’occhio umano si ritrova rimpicciolito, si tratta di un occhio che può sbagliare, magari tutto non è che illusione (siamo in epoca barocca!). Il dominio del visibile, anche se ampliato, appare in effetti come circondato da un oceano d’invisibilità.

Questi due effetti hanno delle ripercussioni evidenti nella sfera del paesaggio. Il senso di crisi della vista ha dato luogo, come si apprende almeno a partire dall’opera di Svetlana Alpers sulla “descrizione” nell’arte olandese del XVII secolo, a un tentativo di recupero estetico: i pittori di questo secolo danno prova di un senso d’osservazione e di tecniche di rappresentazione che, a fronte della concorrenza dei nuovi mezzi tecnici per conoscere il mondo, mettono in evidenza la forza del gesto artistico. E lo fanno attraverso quegli stessi strumenti che avevano destabilizzato le certezze antiche, per esempio nel far ricorso alle versioni del reticolato o velo del XV secolo, migliorate e aggiornate. L’altro sviluppo, connesso all’esistenza di questi strumenti in primo piano sulla scena scientifica e filosofica dell’epoca, riguarda la rappresentazione mentale *in situ*.

Sappiamo che gli utilizzatori dei tubi oculari abbisognavano di tempo per abituarsi non soltanto alla potenza ma anche alla particolarità dei frammenti del



29. Robert Hooke, camera *obscura* portatile o «picture box», 1694.

reale appresi. La maggior parte dei resoconti sottolinea, in effetti, il considerevole sforzo concettuale richiesto per conferire un senso alle realtà decontestualizzate intraviste grazie alla tecnologia scopica. Fissare queste immagini (perché di questo si trattava) non era scontato: bisognava, al contrario, imparare a situare bene l'oggetto isolato, e stabilizzare quello che il sorprendente fermo immagine mostrava. Imparare a guardare attraverso i tubi ottici equivaleva, in altri termini, a una vera e propria formazione dello sguardo, una sorta di percezione che esigeva di concentrarsi su una *porzione* di realtà messa in luce. Lungi dall'andare da sé e dal presentarsi da sé, la natura fissata in questo modo richiedeva una lettura, un'azione interpretativa dell'occhio.

Tuttavia, nella seconda metà del Seicento una corrente di pensiero molto influente proponeva una sintesi tra l'uso dei nuovi strumenti alla moda e un quadro concettuale d'attualità, quello della teologia trasformata in fisico-teologia. D'origine britannica e con sede nel circolo dei *Cambridge Platonists*, la fisico-teologia consigliava di "leggere" la storia naturale non più a partire dal "decay", dalla caduta come conseguenza del paradiso perduto e del Diluvio, ma alla luce del "design", il disegno divino. Partendo dalla scoperta delle leggi della natura e dall'analisi delle sue forme, scienziati, teologi, poeti e artisti sostenevano la ricerca attiva delle "meraviglie" della natura sfruttando tutti i mezzi possibili, compresi i nuovi strumenti ottici. Fissare i dettagli della natura, sia nell'infinitamente grande (attraverso il telescopio) sia nell'infinitamente piccolo

(con il microscopio) o trasporre su una porzione della natura lo schema visivo contrassegnato da un ritaglio, formando un paesaggio (con l'aiuto di un *Claude glass* o della mano), erano azioni essenziali nel programma della fisico-teologia. Una forma precoce di un tale approccio compare nella poesia di Andrew Marvell, *Upon Appleton House*. L'antica lettura del mondo, in accordo con un modello di terra postdiluviana («Il mondo non è più quello che era/ ma un mucchio ammassato grossolanamente,/ un tutto gettato con negligenza,/ golfi, deserti, precipizi, rocce»²) cede qui il passo a una forma di percezione che evoca il paesaggio grazie a una comparazione – uno schema mentale – che rinvia a una manipolazione della vista di origine tecnologica:

«Le mucche viste attraverso un vetro lucido sembrano essere un paesaggio disegnato con una lente d'ingrandimento, a macchie nel vasto pascolo, Sembrano talpe su un viso. Come nei su una faccia, come pulci quando si avvicinano all'occhio, si trovano sulla lente d'ingrandimento. Nella loro ampia ruminazione, si muovono così lentamente, come fanno le costellazioni lassù»³.

2. MARVELL A., "Upon Appleton House", in *Miscellaneous Poems*, Londra, 1681, pp. 761-764.

3. «*They [Their cattle] seem within the polished Grass A landscape drawn in Looking-Glass. And shrunk in the huge Pasture show As spots, so shaped, on Faces do. Such Fleas, ere they approach the Eye, In Multiplying Glasses lie. They feed so wide, so slowly move, As constellations do above*», in *ivi*, xxx.

Marvell allude alla tradizione pittorica del paesaggio, attirando l'attenzione su un punto di vista particolarmente instabile che salta da una scala all'altra (pascolo, viso, pulci, costellazioni): l'occhio che identifica il paesaggio bucolico si trova a metà tra il telescopio ("looking-glass") e la lente d'ingrandimento ("multiplying glass"). Questa possibilità di passare dalla prospettiva bucolica a quella astratta dello sguardo cartografico, il tutto rafforzato dal ricorso alle lenti di ogni sorta, rinvia alla potenza di un "io" poetico che agisce come lo specchio della realtà di cui tesse l'elogio (la casa del padrone e il suo giardino).

È, tuttavia, nel poeta e fervente fisico-teologo amburghese Barthold Hinrich Brockes che si trova la relazione più evidente tra paesaggio e strumenti moderni⁴. Brockes dedica una serie di componimenti poetici alla gloria del telescopio e del microscopio. Uno dei passaggi più espliciti descrive (in effetti siamo nel campo della poesia descrittiva in auge) la possibilità di generare una serie illimitata di paesaggi ricorrendo soltanto alla mano:

«In un campo aperto, in pianura, dove camminate,
quando a causa della mancanza di sollecitazioni voi
non vedete che prati e cielo, io vi mostrerò migliaia
di paesaggi di varia bellezza, invece di uno solo.
Basterà piegare una delle nostre mani e portarla agli
occhi formando un telescopio; così, attraverso la

4. Si veda anche STADLER U., *Der technisierte Blick. Optische Instrumente und der Status von Literatur. Ein kulturhistorisches Museum*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2003, pp. 66-77.

piccola apertura, una parte delle cose viste, una parte del paesaggio generale si trasformerà in un paesaggio particolare, in modo che, se uno fosse pittore, sarebbe in grado di trarne un disegno molto bello o un dipinto»⁵.

Il poeta tedesco illustra alla perfezione in che modo lo sguardo *pre- o non-paesaggistico* riesca a trasformarsi in un paesaggio vero e proprio. La condizione di possibilità per l'emergere del paesaggio e della sua qualità pittorica, il fatto di funzionare come un'immagine degna di essere dipinta, è un artificio: è la mano del viaggiatore-passeggiatore che, conoscendo la magia dei telescopi, crea il contesto capace di concentrare la porzione di paese, composta di campo e di cielo, in un insieme coerente e bello. La mano che filtra il mondo generale e lo riduce a una scena particolare agisce qui come uno strumento. Altrove, Brockes ricorre alla finestra della carrozza per fornire l'inquadratura necessaria: «La finestra della carrozza mi mostra/ Sempre nuove impressioni/ di un paesaggio che si rinnova senza posa»⁶.

5. «In einem flachen offenen Felde, in welchem ihr spazieren geht/ Und, durch den Vorwürf Anzahl, nichts, als etwan Feld und Himmel seht/ Will ich euch, in verschiedner Schönheit, statt einer Landschaft, tausend weisen/ Man darf nur bloß von unsern Händen die eine Hand zusammenfalten/ Und sie vors Auge, in der Form von einem Perspektive, halten/ So wird sich, durch die kleine Oeffnung, von den dadurch gesehnen Sachen/ Ein Theil der allgemeinen Landschaft, zu einer eignen Landschaft machen/ Von welcher, wenn man mahlen könnte, ein' eigne nette Schilderey/ zu zeichnen und zu mahlen wäre», in BROCKES B.H., *Irdisches Vergnügen in Gott*, Amburgo, 1727, p. 623.

6. «Das Kutschen-Fenster stellet mir / Stets eine neue Schilderey / Von einer stets

La totalità di questi espedienti e il ricorso agli strumenti porta al potenziamento della vista e, attraverso il nuovo sguardo, all'elogio del Creatore. Vedere il mondo a occhio nudo, o con l'aiuto di strumenti, permette di riconoscere la grandezza sublime della Creazione, che in ultima analisi trasforma in preghiera l'azione di "guardare" esaltata da Brockes. Questa nuova maniera di "pregare" è nondimeno eloquente: si esprime attraverso un enorme numero di poesie, trattati e descrizioni di ogni genere, che diffondono il nuovo approccio. Mentre in un passato non tanto lontano era necessario fuggire dal mondo (e semplicemente pregare), ora è doveroso esplorare il mondo attraverso i sensi e, in primo luogo, attraverso lo sguardo. Il paesaggio appare in questo contesto come un risultato collaterale o un epifenomeno della nuova pratica culturale. Il fattore essenziale è la violenza fatta alle proprie abitudini visive – il loro dirottamento con l'aiuto di finestre, telescopi, microscopi, specchi o semplicemente con la mano – allo scopo di creare una realtà, il paesaggio esperito, che è celebrata in quegli anni come una vera novità.

Se si ripensa alla storia della percezione nel XVII e nel XVIII secolo, appare evidente che lo sguardo umano sul mondo fu trasformato profondamente dall'uso sempre più diffuso di differenti strumenti o dispositivi in voga. Il confronto permanente con nuovi strumenti ottici o con le versioni sempre più perfezionate

erneuerten Landschaft, für», in ibidem.



30. Thomas Gainsborough, *Artista con un Claude Glass*, 1750.

di telescopi, microscopi o lanterne magiche⁷, modificò tanto l'accesso alla realtà visiva quanto lo statuto della percezione stessa. Accanto a questa 'scuola' della visione rivisitata ed esposta regolarmente a veri e propri shock, occorre pensare soprattutto all'esistenza di oggetti particolari capaci di esercitare un impatto diretto sul processo di costituzione del paesaggio. Il *Claude Mirror* o *Claude Glass* (uno specchio convesso), attribuito a Claude Lorrain (che probabilmente non se ne servì mai) [31], rientrano in questo tipo di oggetti. Considerati in un primo tempo come magici⁸, hanno acquisito nel corso del Settecento un'immensa popolarità, in particolar modo tra gli artisti e i turisti. Permettevano alle persone alla ricerca di paesaggi straordinari di evidenziare e di isolare una porzione interessante all'interno del campo visivo troppo vasto per essere stabilizzato a occhio nudo. Il frammento selezionato grazie a queste lenti condensava l'insieme degli elementi in un'unità controllabile e stabile. Lo specchio trasformava la totalità troppo ricca di informazioni visive in un tutto messo a fuoco e ben inquadrato. Anziché perdersi nella profondità dello spazio o svariare a destra e a sinistra, l'occhio, guidato in questo modo, garantiva la stabilità del risultato visivo, in breve, costituiva momentaneamente e attraverso un artificio qualcosa di straordinario: dei paesaggi.

7. Si veda HANKINS T.L., "How the Magic Lantern Lost its Magic", in *Optics and Photonics News*, 14 (2003), pp. 34-40: 37.

8. Si veda MAILLET A., *The Claude Glass. Use and Meaning of the Black Mirror in Western Art*, Zone Books, New York, 2004.



31. *Claude Glass.*

Nella stessa collana:

01. Fabrizio Foti, *Il paesaggio nella casa. Una riflessione sul rapporto architettura-paesaggio.*
12. Giovanni Corbellini, *Housing is back in town.*
13. Luigi Spinelli, *Gli spazi in sequenza di Luigi Moretti.*
14. Paolo Giardiello, *Lettera (e non solo) ad uno studente di architettura.*
15. Giuseppe Todaro, *Muratore di opera grave. Conversazione con Álvaro Siza Vieira.*
16. Lorenzo Consalez, Pierluigi Salvadeo, *Navigare sulla carta bianca.*
17. Alessandro Mauro, *Tra virgolette. 800 aforismi sull'architettura.*
18. Michela De Poli, Guido Incerti, *Trasformazioni. Storie di paesaggi contemporanei.*
19. Fabio Guarrera, *Inseguirsi e costruire. Osservazioni sul progetto della piccola casa.*
20. Pietro Giorgio Zendrini, *Architracce. L'intuizione dello spazio nell'uomo di montagna.*
23. Pietro Giorgio Zendrini, *Periplo. Circolo(i) nell'ordinaria natura delle cose.*
24. José Ignacio Linazasoro, *La memoria dell'ordine, Paradossi dell'architettura moderna.*
25. P. Croset, G. Peghin, L. Snozzi, *Dialogo sull'insegnamento dell'architettura.*
27. Fabrizio Foti, *Le Corbusier "La Clef".*
28. Alessandro Mauro, *Il realismo e l'architettura italiana.*
29. Jacopo Leveratto, *Dall'interno.*
30. Alberto Ulisse, *Il Peso del Vuoto.*
31. Francesco Collotti, *Idea Civile Di Architettura, Scritti Scelti 1990-2017.*
32. Paola Misino, *La Casa On/Off, Spazi dell'abitare produttivo.*
33. Fabrizio Toppetti, *Architettura al presente. Moderno contiene contemporaneo.*
34. Giovanni Rasetti, *Tensioni. Architetture nei paesaggi.*
35. Edoardo Narne, *L'ineffabile in Charles Correa.*
36. Alfonso Giancotti, *(non) finito. Disegni di architetture incompiute.*
37. Pierluigi Nicolin, *Oltre il filo dell'orizzonte.*
38. Manuela Raitano, *La città storica un tempo era nuova. Cinque Considerazioni.*
39. Michela Bassanelli, *Covid-Home. Luoghi e modi dell'abitare, dalla pandemia in poi.*
40. Martino Pedrozzi, *Mini cigarillos. Due mesi nello studio di Oscar Niemeyer.*
41. Michael Jakob, *La capanna di Unabomber o della violenza.*
42. Camillo Boano, *Progetto minore.*
43. Antonio Alberto Clemente, *Letteratura esecutiva. Cultura urbana e progetto.*
44. Matteo Moscatelli, *La misura urbana di Giuseppe Terragni.*
45. Alberto Campo Baeza, *Palinsesto Architettonico, a cura di Loredana Ficarelli.*
46. Paola Galante, *I Paesaggi di Elia Zenghelis.*
47. Alberto Ulisse, *Le Dimensioni del Tempo. Metasemie tra memorie...*