

Annalisa Metta

Il paesaggio agisce, dunque esiste

Abstract

*In 1665 Athanasius Kircher published the treatise *Mundus Subterraneus*, to explore the complex relationships between the visible forms of the landscape and the reasons that produce them. Kircher was peer of Claude Lorrain, who gave a critical contribution in founding landscape as an artistic genre, making indistinguishable its existence as a real place and its representation as a picture. Compared to Kircher, Lorrain had the greatest influence on Western landscape culture. Yet today, thanks to scholars and landscape architecture practitioners, Kircher's intuition seems effective to describe the contemporary idea of landscape as a performative field, encompassing all living forms, soils and waters, and intangible substances working together, impossible to understand just by the investigation of their visible forms. Today landscape exists because it is perceived and because it works: Lorrain and Kircher have finally met.*

Keywords

Landscape as an agent; Landscape architecture as a performative platform; Athanasius Kircher; Claude Lorrain

Received: 05/06/2023

Approved: 18/07/2023

Editing by: Sara Borriello

© 2023 The Author. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.
annalisa.metta@uniroma3.it (Università degli Studi Roma Tre)

Qualche anno fa, dunque, ero a Tokyo per un congresso sul paesaggio. Pronuncio la mia comunicazione, e quale non è la mia sorpresa quando sento attraverso la traduzione simultanea questa sconcertante domanda: “Onorevole collega, vorremmo sapere il suo parere sul destino del Fuji. È ammalato, si inquina, si sgretola. Bisogna lasciar fare la natura o dobbiamo intervenire, dato che la tecnologia ce lo consente. Cosa ne pensa?” (Roger 2009: 23)

Nell’interpretazione occidentale più comune, modellata dalla tradizione pittorica e letteraria europea, il paesaggio sussiste in quanto prodotto di un’azione percettiva, che si proietta su un territorio e sull’insieme intrecciato dei fatti umani e non umani che vi insistono: il paesaggio è in quanto è visto, è un’ipotesi di sguardo su ciò che è intorno a noi (Lassus 1998). È la teoria dell’*artialisiation* proposta da Alain Roger nel *Breve trattato sul paesaggio* (Roger 2009) per spiegare che quel che trasforma un paese in un paesaggio è l’elaborazione socioculturale che se ne fa, la sua “artializzazione”, per l’appunto; si tratta, in particolare, della *artialisiation in visu*, processo attraverso cui un sito viene individuato come paesaggio quando vi si rinvencono caratteristiche intrinseche o tratti tipici che rimandano a riferimenti artistici e storici condivisi, i quali, a propria volta, hanno indirizzato e modellato il nostro sguardo e i nostri immaginari. Qualsiasi ricognizione nei dizionari correnti di lingua italiana conferma questa ipotesi¹, dimostrando la pervasività di questa convinzione nel sentire comune, al di là dei saperi specialistici; alla voce “paesaggio” nel *Vocabolario Treccani*, ad esempio, si legge:

¹ La stessa evidenza emerge consultando dizionari di altre lingue occidentali. “Paysage: 1. Étendue spatiale, naturelle ou transformée par l’homme, qui présente une certaine identité visuelle ou fonctionnelle [...]. 2. Vue d’ensemble que l’on a d’un point donné [...]. Synonymes : coup d’œil, panorama, perspective, point de vue, vue. 3. Aspect d’ensemble que présente une situation [...]. 4. Peinture, gravure ou dessin dont le sujet principal est la représentation d’un site naturel, rural ou urbain. 5. Un des types (intermédiaire) de format des châssis pour tableaux” (Larousse Dictionnaire de Français 2023). “Landscape: an extensive area of land regarded as being visually distinct; a painting, drawing, photograph, etc., depicting natural scenery; the genre including such pictures; the distinctive features of a given area of intellectual activity, regarded as an integrated whole” (Collins Concise English Dictionary 2023).

paesàggio s. m. [der. di *paese*, sul modello del fr. *paysage*] – 1. a. Veduta, panorama; parte di territorio che si abbraccia con lo sguardo da un punto determinato [...]. Con riferimento a panorami caratteristici per le loro bellezze naturali, o a località di particolare interesse storico e artistico, ma anche, più in generale, a tutto il complesso dei beni naturali che sono parte fondamentale dell'ambiente ecologico da difendere e conservare [...]; b. Pittura, disegno, fotografia che ha per soggetto un paesaggio [...]. 2. P. geografico, il complesso degli elementi che costituiscono i tratti fisionomici di una certa parte della superficie terrestre; si può considerare come la sintesi astratta dei paesaggi visibili, in quanto rileva di essi soltanto i caratteri che presentano le più frequenti ripetizioni sopra uno spazio più o meno grande, superiore in ogni caso a quello compreso da un unico orizzonte. (Treccani 2023)

Le diverse accezioni del termine convergono nello stabilire l'indispensabile rapporto visuale tra un soggetto senziente e un sito che, opportunamente interpretato, si fa per l'appunto paesaggio. Vale la pena sottolinearne alcuni passaggi: il paesaggio è funzione del punto di vista adottato ("si abbraccia con lo sguardo da un punto determinato"), si dà come scena estesa e compiuta ("veduta, panorama") che si distingue per i propri caratteri di peculiare eccezionalità, estetica e ambientale ("bellezze naturali") oppure patrimoniale ("interesse storico e artistico") o, ancora, entrambe ("beni naturali") ed è in ragione di tale eccezionalità che ne è richiesta la tutela ("da difendere e conservare"); questi caratteri si manifestano in forme evidenti e disponibili alla vista ("l'aspetto con cui si presentano", "i tratti fisionomici", "sintesi astratta dei paesaggi visibili"), si mostrano e stanno in superficie ("certa parte della superficie terrestre"). Profondamente radicato nella cultura europea, questo convincimento si deve a molti padri nobili, artefici di ascese liriche a monti ventosi o di inquadrate domestiche di piccole finestre nella pittura d'oltralpe o della progressiva emancipazione del paesaggio da un ruolo gregario per farne il protagonista dell'intera rappresentazione pittorica (Roger 2009). Quest'ultimo decisivo slancio è il contributo di intere generazioni di artisti che nel corso del Seicento istituiscono il paesaggio come genere autonomo: sono Nicolas Poussin, Annibale Carracci, Paul Brill, Domenichino, Francesco Albani, Claude Lorrain e i loro sodali, ognuno con la propria singolarità autoriale, ma tutti accomunati dalla partecipazione a contesti storici-culturali convergenti. I dipinti di Lorrain, ad esempio, stabiliscono un proprio canone distintivo, riconducibile ad alcuni elementi ricorrenti e codificati: la prevalenza dell'ambientazione naturalistica su quella urbana; la presenza di figure umane di dimensioni contenute rispetto alla vastità della scena; l'eccezionalità del momento (episodi mitologici o religiosi cruciali) e/o del luogo (rovine di edifici e manufatti di cui si indovina la

grandiosità, così come alberi monumentali o corsi d'acqua maestosi); la definizione dell'inquadratura mediante quinte di attestazione laterale, spesso coincidenti con la vegetazione; l'orizzonte aperto e profondo; atmosfere brunite o lattiginose, dai toni variamente drammatici o solenni – a ribadire la straordinarietà delle circostanze ritratte – oppure talvolta sentimentali, come nelle scene pastorali. In questo linguaggio pittorico emergono alcune delle caratteristiche del paesaggio espresse dalla definizione lessicale corrente prima richiamata, in particolare la prevalenza dello sguardo affermata dall'enfasi sulla costruzione scenica e l'insistenza sull'aurea della situazione raffigurata, eccezionale per bellezza e per significato.

La ricostruzione storica della prima parte della vita di Claude Lorrain (1600-1682) è ancora incerta, ma è indubbio che sia a Roma, presso lo studio di Agostino Tassi, intorno al 1618 (Röthlisberger 1961). Roma è la sua città d'elezione, dove si trasferisce stabilmente a partire dalla seconda metà degli anni Venti e dove già nel 1633 è eletto nell'Accademia di San Luca: è perciò nel contesto geografico, storico e culturale della Roma del XVII secolo che Lorrain elabora quel codice tematico, luministico e compositivo su cui si incardina buona parte del paesaggio seicentesco, sia come genere artistico sia come costruito concettuale. Nel medesimo contesto, in quella stessa città e in quegli stessi anni, si svolgono anche le vicende biografiche di Athanasius Kircher (1602-1680), gesuita tedesco, collezionista ed erudito, studioso nei campi più diversi, dalla filosofia all'ottica, dall'archeologia alla linguistica, dalla geologia alla musica. Giunto a Roma nel 1633 per insegnare matematica, fisica e lingue orientali al Collegio Romano, a partire dal 1651 vi compone un'impressionante collezione di reperti archeologici, etnografici e naturalistici provenienti da diverse parti del mondo, oltre che di sue invenzioni, come le macchine ottiche e catottriche: il risultato è una sua personale e stupefacente *Wunderkammer*, poi nota come "Museo kircheriano". Fervido esponente dell'enciclopedismo seicentesco, la stesura di manuali e trattati è tra le attività che più lo appassionano; tra essi, *Mundus Subterraneus* (Kircher 2011) è una sorta di storia della Terra in cui si mescolano scienza e religione, rilievi geologici e credenze mitologiche, in una visione teleologica che indaga le strutture fondamentali del globo e le ragioni e i modi delle trasformazioni telluriche. Le sezioni territoriali, rappresentazioni che mostrano la struttura interna del terreno, sono tra i disegni più ricorrenti nelle incisioni raccolte in questo volume; lo scopo è correlare ciò che si offre alla vista (poiché in superficie) con quel che non si vede (perché si trova nel sottosuolo) ed evidenziare che la forma visibile del paesaggio –

ad esempio l'insieme dei rilievi, delle acque, della vegetazione – è conaturata a elementi e situazioni nascosti. *Mundus Subterraneus* è perciò un'indagine sulle ragioni delle forme del paesaggio: non si accontenta di ritrarne le sembianze, ma si propone di spiegarne la scaturigine, di comprendere e illustrare cos'è che le determina. È un tentativo di integrare fisionomia e fisiologia, forma e comportamento. Memorabile, ad esempio, è la raffigurazione dell'Etna: il vulcano è rappresentato nei suoi caratteri morfologici, quelli di una montagna conica, isolata e rocciosa, circondata da pianure coltivate e abitate, ma è altresì ritratto come un complesso di azioni sovrapposte e interrelate, che fanno capo allo scivolamento della lava, al catapultarsi e al volteggiare di lapilli e all'addensarsi di vapori; l'incisione etnea di Kircher è come un fermo immagine, una sorta di fotografia (vale la pena ricordare il suo interesse per le camere ottiche), capace di catturare un momento all'interno di un processo in corso. Questa attitudine a interrogare il farsi del paesaggio, il suo continuo moto, l'intreccio inesausto di azioni morfogenetiche che lo governa e lo determina, si trova in tutte le tavole del volume, anche quando il soggetto siano rilievi collinari assai semplici (in cui le alture sono messe in relazione con la presenza di fuochi o acque sotterranee), privi di qualsiasi aurea: sono porzioni qualsiasi di paesaggi qualunque, tutt'altro dall'eccezionalità che sempre distingue i paesaggi di Lorrain. La tensione a investigare cos'è che muove il mondo, a cosa si debbano le sue forme, si manifesta anche quando, nello stesso volume, con un'ambizione commovente, Kircher si confronta con la rappresentazione dell'intero pianeta. A differenza dei mappamondi che ritraggono disposizione ed estensione, sagoma e misura delle terre emerse e dei mari, raffigurando per l'appunto la superficie della Terra, Kircher qui opera delle sezioni planetarie che coinvolgono l'intero globo, dimostrando la corrispondenza tra i corrugamenti della crosta e i sommovimenti tellurici interni, tra le correnti degli oceani e l'effervescenza delle acque ctonie, a propria volta alimentate da magmi presenti nelle viscere più profonde. E neppure la sua indagine si accontenta di interrogare le relazioni tra suolo e sottosuolo, tra terra e acqua, tra superficie e cavità interne, ma coinvolge persino l'atmosfera e i suoi strati siderali, gli spessori dell'aria attraversati da correnti alimentate dal soffio di putti, confondendosi ancora il piano scientifico con quello metaforico, ma dimostrando pur sempre la stessa tensione a comprendere la totalità del mondo e il legame di indissolubile necessità tra tutti gli elementi della natura-mondo-paesaggio, inclusi quelli talvolta impalpabili o invisibili e sfuggenti alla vista, come, per l'appunto, l'aria e il vento. La divaricazione tra le due concezioni di paesaggio proposte da Lorrain e Kircher appare

lampante: i due abitano nella stessa città, nello stesso momento, eppure sembrano mossi da due visioni contrapposte, da due modi diversi di stare al mondo e di interpretarlo come paesaggio. Da una parte l'opera del pittore si dà come manifesto magistrale dell'idea che il paesaggio esiste in quanto è visto; dall'altro, le esplorazioni, reali o immaginarie, del gesuita di Fulda affermano che il paesaggio è in quanto agisce.

Si è già evidenziato, con il richiamato riferimento al significato della parola paesaggio nel vocabolario contemporaneo, quale delle due interpretazioni abbia storicamente prevalso e determinato effetti di maggiore pervasività: accade nel linguaggio, negli immaginari, negli ordinamenti giuridici², nel progetto. Gli architetti del paesaggio inglesi del Settecento, ad esempio, avevano definito un precetto: la qualità della loro opera si sarebbe valutata nella misura in cui il paesaggio progettato fosse stato "adatto alla matita di Salvator Rosa" (Shenstone 1777: 28). Ed è altrettanto noto che i protagonisti del Grand Tour viaggiassero in Europa accompagnati dalla "lente di Claude", uno specchietto concavo, appena colorato nei toni sfumati del grigio e dell'azzurro, che serviva loro da filtro per osservare il paesaggio. Attraverso di esso, infatti, i paesaggi reali apparivano molto simili a miniature pittoriche dai contorni sfumati, come se fossero stati dipinti, appunto, da Claude Lorrain, il quale a sua volta, ammise di farne uso. Si tratta di un dispositivo attraverso cui allenarsi all'adozione dell'"occhio pittorico" e non è priva di significato la circostanza che si trattasse di uno specchio e perciò andasse usato rivolgendo le spalle al paesaggio che si intendeva osservare. Italo Calvino sostiene che la nascita di una componente fondamentale della cultura occidentale, il "pathos della distanza", sia maturata anche in virtù del diffondersi di questo

² "‘Paesaggio’ designa una determinata parte di territorio, così come è percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni", stabilisce l'Articolo 1 della Convenzione Europea del Paesaggio (Legge n. 14, 9 gennaio 2006), sottolineando la centralità della dimensione percettiva, seppure in una chiave che ne dilata la portata oltre un'accezione esclusivamente vedutistica, inclusiva della pluralità dei sensi sociali del paesaggio che in esso agiscono e interagiscono, partecipi dei processi che lo conservano e altri trasformano. Il Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio (Decreto Legislativo n. 42, 22 gennaio 2004) rinvigorisce invece in modo esplicito la tradizione del paesaggio come immagine, quando, all'Articolo 131, afferma: "Per paesaggio si intende il territorio espressivo di identità, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali, umani e dalle loro interrelazioni. [...] Il presente Codice tutela il paesaggio relativamente a quegli aspetti e caratteri che costituiscono rappresentazione materiale e visibile dell'identità nazionale, in quanto espressione di valori culturali", ribadendo che il paesaggio afferisce all'ambito della visibilità.

strumento ottico (Calvino 1984), i cui effetti permangono ben oltre la consuetudine di farne uso diretto. Si pensi, ad esempio, al ruolo scenico assegnato al paesaggio da molta parte della cultura architettonica della modernità del Novecento. Sono numerose le “case di vetro” che trasformano l’intero involucro domestico in un mirino fotografico attraverso cui contemplare la scena esteriore, disposta fisicamente dappresso, eppure concettualmente lontanissima: non è un caso che Philip Johnson esponga *Il funerale di Focione* (1648) di Nicolas Poussin nella sua *Glass House* di New Canaan (1949), come manifesto di una profonda identificazione tematica, a tre secoli esatti di distanza dalla stesura del dipinto. Ancora più numerose sono le terrazze razionaliste da cui inquadrare il paesaggio, come cornici mirabilmente proporzionate. Si ricordino, tra gli esempi, i disegni di Le Corbusier che illustrano la sua proposta per *Una città contemporanea per tre milioni di abitanti*: nel 1922 lo specchietto concavo di Lorrain è stato sostituito dal telaio di un’architettura modernista, senza che questo abbia intaccato il senso e la pervasività dell’operazione e del dispositivo. Tuttavia, è possibile rintracciare in alcune esperienze di architettura del paesaggio e arte ambientale riconducibili a un repertorio circoscritto agli ultimi sessanta anni, tra Stati Uniti ed Europa, alcune declinazioni resistenti e aggiornate dello sguardo di Kircher, rivolto a intendere il paesaggio in un’accezione performativa, come una forma di effervescenza latente, che si può riconoscere e svelare al di là dell’apparente stabilità degli aspetti visibili, persino al di là della loro appartenenza alla dimensione biologica dell’esistenza. Se Kircher indaga e svela questa effervescenza attraverso incisioni e testi, il progetto può farlo confrontandosi con l’operabilità del paesaggio costruito. Una via, ad esempio, è l’inserimento di elementi che fungano da mezzi da contrasto e siano perciò in grado di entrare in reazione con i processi morfogenetici in corso e di renderli palesi anche quando molto lievi o sotto la soglia della visibilità: si tratta di introdurre un corpo estraneo che funzioni da mezzo rivelatore o di innescare un’azione di disturbo che, interferendo, renda manifesto l’accadere in corso, altrimenti non facilmente percepibile, per propria debole entità o per nostra impigrita assuefazione. In altri termini, si tratta di attivare dei sismografi, ossia strumenti di rilevamento e di rivelazione, che registrano e al contempo amplificano fenomeni di intensità inferiore alla nostra consueta capacità di attenzione, proprio come accade per i movimenti tellurici più minuti di cui non ci accorgiamo ma che le apparecchiature sismografiche sono in grado di cogliere e amplificare. Un sismografo è, infatti, uno strumento in grado di registrare gli effetti di attività che altrimenti sarebbero esclusi dalla nostra percezione, poiché sfuggono alla nostra

vista e all'articolato complesso degli altri nostri sensi. Al suo interno, ci sono ingranaggi composti di leve di amplificazione e trasduttori di accelerazione, grazie ai quali un sismografo aumenta la potenza dei fenomeni, accrescendone l'intensità o la velocità: è attraverso questa enfattizzazione o ingrandimento che quel che accade diventa percepibile e misurabile. L'architettura del paesaggio può funzionare allo stesso modo, non accontentandosi di valorizzarne le sembianze, ma cercando di rivelarne l'agire, quel che fa, i moti e le forze che lo animano e lo determinano, intensificando ed enfattizzando il tenore della sua agentività.

È quanto accade, ad esempio, nel 1970 con la realizzazione sulle rive del Grande Lago Salato dello Utah di un molo a spirale, lungo quattrocentocinquanta metri, la cui totale estraneità al contesto (per misura e figura) evidenzia, per contrasto, la continua mutazione geometrica, materiale e cromatica del lago. Attraverso la propria dissacrante alterità, la *Spiral Jetty* di Robert Smithson amplifica l'alternarsi delle piogge che riempiono il lago e delle siccità prolungate che lo prosciugano, evidenzia la contesa tra la concentrazione di *Artemia salina* e di sale per la regia cromatica del lago, tra il rosa e il candore accecante, enfattizza le relazioni tra l'acqua e le persone, che possono camminare sul molo o devono accontentarsi di star sulla riva, a guardare, a seconda che la spirale sia emersa, affiorante o sommersa. Allo stesso modo, lo scavo disadorno di *Double Negative* (1969) di Michael Heizer, come un lavoro nelle viscere del deserto del Nevada, rende eloquente l'erosione esercitata dal vento e dall'acqua, già in azione nel Virgin River che scorre accanto e di cui l'opera sarebbe, per l'appunto, il raddoppiamento, accrescendone la visibilità; quando, nel 1984, il Museum of Contemporary Art di Los Angeles acquisì l'opera dalla Dwan Galley, fu sottoscritto un accordo che ne vietava ogni azione di restauro, presente e futura, giacché il compimento dell'opera era proprio nella sua esposizione a quell'incessante lavorio generato da agentività non umane, enfattizzato per effetto del contrasto con la cristallina perentorietà geometrica dello scavo, anch'esso deliberatamente antimimetico, al pari del molo nello Utah. Gli interventi di Smithson e Heizer sono macroscopici, plateali, estremamente vistosi, per forma e per misura, in adesione ai posizionamenti prevalenti tra gli esponenti della Land Art nordamericana ai propri esordi, sul finire degli anni Sessanta (Kastner 2002). L'azione sismografica del progetto può compiersi anche attraverso interventi minutissimi, a dimostrare che l'attitudine kircheriana a far emergere l'effervescenza del mondo non ha condizionamenti scalari, ma si dà come modalità interpretativa alle scale più diverse, dalla singola zolla di terra,

ai vulcani, all'intero globo, tutti rappresentati nel *Mundus Subterraneus* con pari dovizia e curiosità. Ad esempio, trecento anni dopo la pubblicazione del trattato di Kircher, Bernard Lassus inserisce con gentilezza un rettangolo di carta bianca nel calice di un tulipano rosso e, d'incanto, la carta ne è tinta dello stesso colore. Con *Ambiance 6* (1965), Lassus dimostra che lo spazio vuoto all'interno della corolla trabocca del colore che emana dai petali; la sola presenza del corpo estraneo costituito dal talloncino di carta rivela un'ovvietà prima non evidente: il tulipano, oltre a essere un fiore, è un volume di *air rosé* (Lassus 1980). Una dimensione contenuta è la scala pertinente per il progetto delle due corti gemelle dell'Hyatt Hotel di Zurigo (2002), immaginate da Günther Vogt. Sono due spazi aperti interni all'isolato dell'edificio, su cui si affacciano le camere dell'albergo, e corrispondono alle coperture di due ambienti tecnici sottostanti. Vogt le progetta come paesaggi bidimensionali, come una specie di pelle reattiva, capace, nello spessore ridotto di pochi centimetri, di rivelare e celebrare alcuni aspetti atmosferici del paesaggio zurighese, altrimenti sfuggenti. Una delle due corti è rivestita di lastre di un materiale molto poroso, simile al tufo, su cui è fatto crescere del muschio. La pietra assorbe facilmente l'umidità atmosferica, si impregna d'acqua quando piove, altrettanto facilmente consente all'acqua di traspirare, emettendo di tanto in tanto delle leggere e basse nuvole di vapore per effetto dell'escursione termica, e trattiene il calore del sole. Sono condizioni di grande sollecitazione per il muschio che è estremamente sensibile ai minimi cambiamenti atmosferici, reagendo al loro mutare variando a propria volta di colore e densità. Perciò le diverse tonalità di verde, grigio e marrone assunte periodicamente dal muschio sono una reazione alle condizioni macro e micro-climatiche: come un sismografo o una cartina al tornasole, il muschio registra e rende visibile le qualità intangibili del paesaggio zurighese. L'altra corte è invece ricoperta da un lastricato di granito, in apparenza omogeneo e uniforme. In realtà, ogni lastra è stata sottoposta a una lavorazione assai minuziosa che le conferisce una leggera concavità, sempre asimmetrica ed eccentrica, mai ripetuta. Il risultato è una topografia articolata ma minutissima, non apprezzabile quando la superficie sia asciutta, ma che si rivela in occasione delle piogge, quando l'acqua vi si raccoglie, variamente trattenuta in quegli avvallamenti millimetrici di diversa forma e capienza. Il tempo che l'acqua piovana impiega a evaporare una volta terminata la precipitazione, più o meno lento o rapido, secondo la stagione, innesca una sismografia reciproca: è la pioggia, o la neve disciolta, a far vedere la cesellatura del suolo; è il suolo a mostrare le interazioni tra calore, acqua, umidità, trattenendo su di sé degli

specchi di pioggia temporanei ove si riflette il cielo con le coreografie atmosferiche che lo attraversano. Il nome di queste corti è *Weather Gardens*, giardini meteorologici, dispositivi minimi eppure poderosi di sismografia paesaggistica, capaci di dare evidenza a quelle che Lina Bo Bardi chiamava le “sostanze sottili dell’architettura” (de Oliveira 2006: 283), sfuggenti, impalpabili, volatili, perennemente transitorie e instabili, eppure così decisive per determinare le qualità e il temperamento dei paesaggi. Questi esempi dimostrano che il progetto di paesaggio come messa in atto di processualità comporta un’espressività che individua come valori la trasformazione e il dinamismo in luogo della stabilità e traduce in azione configurativa la consapevolezza che il paesaggio è un

momento (e solo un momento) di un vasto e mai interrotto processo formativo, costituito e organizzato della realtà ambientale, un momento non fermo, sospeso nel tempo, [...] un momento che si prefigura come parte (e parte attiva) di un sistema di rapporti di elevatissima complessità e la cui descrizione-spiegazione non si adempie (e non solo) ricorrendo ai dati forniti dalla percezione visiva, bensì a quelli provenienti, tra l’altro, dalla ricerca empirica delle scienze della terra. (Maldonado 1981: 8)

Le parole di Maldonado richiamano quella pluralità di domande e di saperi, quella vocazione curiosa e appassionata all’universalismo enciclopedico, che mette insieme architettura e biologia, arte e geologia, che a suo tempo mosse Athanasius Kircher e che ritroviamo, forse non sempre in modo pienamente intenzionale, in autori contemporanei che hanno interpretato il proprio ruolo di progettisti come intermediari di un incontro fecondo, non necessariamente pacificato e al contrario pugnace, tra una moltitudine di agenti, in costante negoziazione reciproca. Succede, ad esempio, nel minimale e sontuoso *Giardino per la Partigiana* a Venezia (1969) di Carlo Scarpa. La scultura distesa di Augusto Murer è disposta su una piattaforma di calcestruzzo a ridosso della Riva dei Sette Martiri, in modo che appaia adagiata sul pelo dell’acqua e diventi parte integrante del paesaggio lagunare: con l’alternarsi delle maree, essa partecipa alle vicende del movimento ondosso, affiorante dall’acqua, lambita o in parte sommersa. Tra la piattaforma e il piccolo scasso operato in sua corrispondenza nelle fondamenta, blocchi di pietra d’Istria e calcestruzzo, tutti di base quadrata ma di differenti altezze, a propria volta misurano e rendono visibile le oscillazioni di marea. Nel mentre, si fanno coprire dalla pellicola fluorescente delle alghe e inestare dalle concrezioni dei molluschi, registrando la vitalità biologica della laguna ma anche il suo lavoro di consunzione, in un mai interrotto gioco di emersioni e sommersioni,

generazioni e degenerazioni. Attitudine sismografica applicata su un tema anfibio è anche quella dei *Giardini Elementari* (1986) di Michel Desvigne, che, al tempo borsista a Villa Medici, interferisce con la relazione dinamica tra terra e acqua nel letto di un torrente, disponendo elementi di disturbo in grado di prendere parte alla coreografia in corso e produrvi dei cambiamenti. La forma e l'andamento dei rivoli ramificati in cui il corpo d'acqua si suddivide derivano dalla natura dei suoli (interferenze chimiche) e dagli ostacoli che spingono l'acqua a deviare il proprio corso (interferenze meccaniche), accentuando di volta in volta erosioni e sedimentazioni, scavi e riporti, costruzioni e distruzioni. L'osservazione di questi fenomeni diventa materia attiva del progetto, che si costruisce per progressive alterazioni cumulative, di cui il paesaggista non è l'unico artefice – tra gli altri autori vi sono, per l'appunto, l'acqua e il suolo – e si fa dispositivo per comprendere, attivare e intensificare le relazioni tra architettura e luogo, tra spazio e tempo, vita e morte. Questa attitudine chiede di spostare il focus del progetto dal fine al farsi, di riconoscere l'evidenza che il tempo sia sempre efficace e che ogni condizione, seppure intermedia, seppure talvolta deteriorante, sia in sé pertinente e significativa, esattamente come lo è ogni momento dell'esistenza di un essere vivente, a ogni età, a ogni condizione. Significa affermare che il progetto di paesaggio si coniuga al gerundio, non al passato né al futuro, ma in un modo verbale indefinito che indica un processo in corso e dunque un'accezione di tempo perennemente operante:

Questa è un'espressività che celebra il movimento e il cambiamento, che comprende processi dinamici, piuttosto che oggetti statici, e che abbraccia visioni molteplici, piuttosto che univoche. Non è un'estetica senza tempo, ma al contrario riconosce sia la gradualità del passaggio del tempo sia la singolarità di ogni momento, che richiede sia continuità sia rivoluzione. [...] Questa estetica include sia il farsi delle cose e dei luoghi sia la loro percezione sensibile, il loro uso, la loro contemplazione. (Whiston Spirn 1988: 106)

Il paesaggio è perciò entità estetica in quanto entità probabile, possibile, instabile, molteplice. Tra gli esempi più noti e paradigmatici, il progetto per l'ex aeroporto di Francoforte, a firma di Michael Triebswetter per GTL (2004), che trasforma in parco pubblico un campo di aviazione in attività sino al finire degli anni Novanta. Il ripristino delle condizioni naturalistiche precedenti, con la rimozione della pista di atterraggio e decollo, si rivela subito insostenibile sotto il profilo finanziario e ambientale, per la gran produzione di macerie da rimuovere e ricollocare. Per questo, due terzi della superficie di asfalto sono conservati e resi disponibili per diverse

pratiche ludiche, mentre la parte restante è smantellata ma non rimossa, trasformando la superficie compatta, impermeabile e continua della pista di asfalto in un suolo irregolare, con cavità e fessure di diversa ampiezza, che accolgono microhabitat differenziati. Piuttosto che portare via le macerie e restituire una condizione pacificata, qui si mostra la contesa tra forme, azioni e valori contraddittori e ambivalenti; che la natura non è affatto armoniosa, ma persino famelica e irruenta; e che l'asfalto, tipicamente inteso come prova dei reati di modernità e urbanità degli umani, può persino essere fertile e far germogliare nuova vita. Il progetto di Francoforte è perciò anche la teatralizzazione esorcizzante della fine, la messa in atto e in scena ecologicamente performante ed esteticamente perturbante della tragedia con cui imparare a convivere, giacché, piaccia o no, il mondo diviene, si fa, si produce e si compie proprio perché senza sosta digerisce se stesso, ciò che esiste, traghettandolo incessantemente in qualcos'altro.

Il parco di Francoforte e altri tra i progetti citati sono dichiaratamente ambigui, persino perturbanti: innescano disturbi intenzionali, interrogano le categorie analgesiche con cui abbiamo imparato a desiderare il mondo, ben ordinato, disciplinato, e perciò statico, prevedibile, ad assetto costante, senza sorprese. Ricordano che l'indole del paesaggio è un'effervescenza irrequieta e indisciplinata, indocile e imprevedibile, e saperla volgere in progetto è tra le sfide e insieme le occasioni più importanti e irrinunciabili dell'architettura del paesaggio contemporanea, a condizione di saper guardare e desiderare il mondo con gli occhi di Kircher, come un laboratorio di incessanti trasformazioni. Riconoscono che non vi è alcuna possibilità di sottrarsi alla mondanità dell'accadere e dell'esistere, perciò al cambiamento e alla mutazione, e occorre perciò cercare bellezza nelle interferenze, nelle mescolanze, nelle azioni simultanee, non necessariamente armoniche, nell'agire e nell'agirsi (Celestini 2018), in una dimensione dilatata al punto da essere comprensiva dell'intera totalità di ciò che è al mondo, ponendo sullo stesso piano di rilevanza i moti millimetrici e le migrazioni transoceaniche, la polvere sul pavimento e le placche continentali, le zolle e le montagne, i muschi e le foreste. Sanno vedere il fremito che anima il mondo per mettersi in moto, a propria volta. Dimostrano che il paesaggio non è un'immagine, né una superficie. È una situazione, nel senso letterale di azione che si situa. Non è speciale. Non è naturale. Non è inerte. Non è rassicurante. Il paesaggio accade. Cambia. E richiede tempo. Il paesaggio accade a ogni scala. Sta dentro e fuori. Ci

spaventa e ci inamora. Ci asseconda e però divaga. Spesso è invisibile. Ed è sottile.

Il paesaggio è un codice operativo prodotto dal combinarsi di agency, intenzionalità e competenze diverse, comprensive di quelle umane, e perciò manifesta inevitabilmente caratteri di incertezza e imponderabilità. Per questo, l'architettura del paesaggio può essere utile, non solo per i propri contenuti disciplinari – configurativi e tecnici – ma anche, e prioritariamente, per la struttura di ragionamento con cui è in grado di dire il mondo e di fare mondo; perché il progetto di paesaggio non teme il cambiamento, tutt'altro; opera con il vivente e perciò si nutre di perturbazioni; sa che la metamorfosi non è uno stato accidentale ma sostanziale, che non va temuta, ma compresa e governata. Soprattutto, dimostra che dovremmo essere finalmente pronti per un inedito ricongiungimento, in cui le posizioni di Lorrain e di Kircher finiscono per incontrarsi in un'indispensabile e reciproca complicità, giacché il paesaggio esiste in quanto agisce nella stessa misura in cui esiste in quanto è percepito. La percezione e l'agentività non sono infatti condizioni alternative ma complementari. Quel che si vede e rende evidente l'esistenza di un paesaggio è il campo relazionale attivo tra gli elementi che vi concorrono, è il sistema di reciprocità e di rapporti che li tiene insieme. È un concatenamento, un sistema di rimbalzi, legami e corrispondenze; è la costruzione di un sistema di relazioni che appaiono pertinenti e significanti. Per questo, il paesaggio si dà come possibilità (di riconoscimento, nominazione, e, a seguire, di valorizzazione, custodia, o cura) e non come risultato di un automatismo immanente. Ha perciò un carattere inevitabilmente indeterminato, nel senso di ciò che non sia risultato di processi cognitivi deterministici. Il paesaggio è condizione che non conosce ovvietà o autoevidenza, ma che sempre necessita di essere diagnosticata, affermata, rivendicata e condivisa, così come eccepita o discussa. È una qualità riconosciuta o riconoscibile, un valore attribuito o attribuibile e per questo richiede un costante esercizio di interrogazione e verifica, per attestarne l'esistenza oppure l'esaurimento. Proprio per questo, proprio perché ha necessità di essere verificato e aggiornato, oggi partecipa a nuove interpretazioni etiche ed espressive diverse dall'eredità dei canoni estetici stabiliti nel solco della tradizione pittorica europea su cui a lungo si è contratto. Queste nuove interpretazioni, intrise di rinnovate consapevolezza ambientali e dal ricomporsi dei saperi umanistici e scientifici, di arte e biologia (Latour, Weibel 2020), rinvengono nella metamorfosi e nella morfogenesi caratteri di qualità ecologica ed estetica, economica e politica, a dispetto della stabilità, della compostezza e della permanenza. Il paesaggio

emerge ed è riconosciuto nella sua immanente performatività, nel suo incessante lavoro endogeno che ne modifica senza sosta assetti, forme, valori, significati, destini, dilatando le dimensioni dell'autorialità, della temporalità, delle tecniche pertinenti nella sua costruzione come campo relazionale. Il paesaggio sussiste ed è riconosciuto non solo come oggetto in visione, ma anche come soggetto in azione, poiché le qualità estetiche e i caratteri semantici che la cultura contemporanea riconosce e ricerca nei paesaggi riguardano i suoi modi e processi di divenire come sistema di relazioni attive e viventi, spesso transitorie, effimere, persino degenerative. È cruciale sottolineare questo aspetto perché l'attenzione alla performatività del paesaggio non può giammai implicare una sua riduzione anestetica a favore della prevalenza del puro dato biologico e ambientale, ma al contrario richiede sempre la capacità di leggere in quest'ultimo ragioni di bellezza e significato, dove la forma del paesaggio è indissolubilmente, sebbene non deterministicamente, legata alla sua fisiologia. Ogni fenomeno che diviene nel tempo, ogni processo innescato ha bisogno di materiali e geometrie in cui invernarsi, ha cioè bisogno di configurazioni spaziali, di forme. Ed è una questione universale, al punto che la distanza tra Lorrain e Kircher forse è la medesima che si ripropone, nei decenni finali del Novecento, negli Stati Uniti tra Ian McHarg e Peter Walker, l'uno caposcuola della via contemporanea al "progettare con la natura" (McHarg 2007) e l'altro della prevalenza del "paesaggio come arte" (Walker, Simo 1996), e in Europa, nella Scuola di Versailles, tra Michel Corajoud e Gilles Clément (Dixon Hunt, Conan 2002). Le posizioni contrapposte sono in sostanza solo due punti di vista diversi su un tema che è comunque inevitabilmente il medesimo: l'interazione necessaria tra dispositivi retorici ed estetici – la forma – e i fenomeni di trasformazione immanenti il paesaggio – il processo. La pratica del progetto contemporaneo, esemplificata dalle esperienze qui richiamate, propone un definitivo superamento di una visione oppositiva, restituendo l'idea di un paesaggio performativo in termini tanto fisiologici quanto figurativi. Il paesaggio non è mai statico: cambia, cresce, matura, si rigenera. Il progetto che assume come guida questa forma-idea non mira a definire configurazioni finite, ma a individuare e introdurre le condizioni che nel tempo saranno in grado di produrre le fasi di sviluppo del paesaggio progettato, facendo propri i limiti e i valori della imprevedibilità e della vulnerabilità. Al contempo l'attenzione posta sulla trasformazione e sulla effervescenza del paesaggio "non deve significare rinuncia alla forma, piuttosto indagine sulla forma dinamica, del crescere, del concretere, del maturare, del germogliare, del morire e del rifiorire" (Venturi Ferriolo 2001: 4). Perciò, quel

che vediamo, quella particolare qualità che, quando riconosciuta, fa di un paese un paesaggio (Roger 2009) è un campo relazionale fatto di continue pulsioni e tensioni, di irrequietezza generativa e distruttiva, un altalenare di rinascite e rovine: quel che si vede è dunque l'agire del paesaggio e il nostro agire con esso.

Bibliografia

Calvino, I., *Collezione di sabbia. Emblemi bizzarri e inquietanti del nostro passato e del nostro futuro gli oggetti raccontano il mondo*, Milano, Garzanti, 1984.

Celestini, G., *Agire con il paesaggio*, Roma, Aracne, 2018.

de Oliveira, O., *Subtle substances – The architecture of Lina Bo Bardi*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2006.

Dixon Hunt, J., Conan, M., *Tradition and innovation in French garden art: Chapters of a new history*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2002.

Kastner, J. (a cura di), *Land and environmental art*, New York, Phaidon Press Limited, 2002.

Kircher, A., *Mundus subterraneus in XII libros digestus* (1665), a cura di G.B. Vai, Bologna, Forni, 2011.

Lassus, B., *Ambiance 6, un air rosé, la Tulipe, 1965*, Paris, Édition Coracle Press, 1980.

Lassus, B., *The landscape approach*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1998.

Latour, B., Weibel, P. (a cura di), *Critical zones: The science and politics of landing on earth*, Cambridge, The MIT Press, 2020.

Maldonado, T. (a cura di), *Paesaggio: immagine e realtà*, Milano, Electa, 1981.

McHarg, I., *Progettare con la natura* (1969), tr. it. G. Mancuso, Roma, Franco Muzio Editore, 2007.

Roger, A., *Breve trattato sul paesaggio* (1997), tr. it. M. Delogu, Palermo, Sellerio, 2009.

Röthlisberger, M., *Claude Lorrain: the paintings*, New Haven, Yale University Press, 1961.

Shenstone, W., *Works in verse and prose*, vol. I, Dublin, T. T. Faulkner, 1777.

Venturi Ferriolo, M., *L'immaginazione crea il paesaggio*, "Architettura del Paesaggio", n. 7 (2001), pp. 3-5.

Walker, P., Simo, M., *Invisible gardens: The search for modernism in the American landscape*, Cambridge, The MIT Press, 1996.

Whiston Spirn, A., *The poetics of city and nature: Towards a new aesthetic for urban design*, "Landscape Journal", n. 7/2 (1988), pp. 108-26.