Michael Jakob¹

Il paesaggio e la performatività della tecnica

Abstract

The origins of landscape are usually explained in two complementary ways: on the one hand, landscape is initially related to the artistic genre of the same name, i.e. to the painted landscape; on the other hand, and much more recently, it corresponds to landscape experienced by someone, to the mental representation of a piece of nature. This article is based on a third hypothesis: according to him landscape is, at least partly, the result of a series of modern technologies. The modern window, cartography, central perspective and various other human inventions have made it possible to forge a landscape image of the world. Framing a glimpse of nature through the gaze is a cultural fact, mediated by scopic devices, and not a capacity that human beings possess a priori.

Keywords

Framing, Landscape, Technology

Received: 31/08/2021

Approved: 01/09/2021

Editing by: Serena Feloj

Translated by: Serena Massimo

© 2021 The Author. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.
jakobmichaelf@gmail.com (Università di Grenoble)

¹ L'autore di questo articolo è stato invitato a pubblicare il suo contributo in virtù della rilevanza internazionale della sua ricerca sul tema a cui è dedicata la sezione monografica del presente numero della rivista.

1. "Dietro il paesaggio"

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 essa si impone, l'intera realtà. L'immobilità non caratterizza soltanto l'esperienza del paesaggio propriamente detta, ma anche, e in modo più pregnante, il paesaggio dipinto, interpretato come fonte primordiale del paesaggio. Certo, nel proporre di prendere in considerazione la temporalità del paesaggio (Jakob 2009), ho cercato di indicare una via d'uscita dalla logica essenzialista e statica del paesaggio immobile. Applicata alla pittura, l'analisi del tempo si limitava, tuttavia, a indicare una semantica insospettata della temporalità, ovvero l'esistenza di un insieme 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 (*avènement*) o evento (*événement*), l'esperienza paesaggistica aboliva a sua volta il tempo a vantaggio di una intuizione (*Anschauung*) dalla durata indefinita. Con il paesaggio, così come lo pensiamo in generale, c'è quindi il rischio che tutto si immobilizzi per diventare un'essenza, apparizione assoluta, immagine potenziata.

Tuttavia, è sufficiente fissare la superficie della tela e rigirla nella propria mente, per scoprire dietro a essa degli aspetti normalmente dimenticati o occultati. C'è, al fondo della raffigurazione, un universo da scoprire, uno spessore ricoperto dall'ultimo strato, ben visibile, il solo, tuttavia, a essere generalmente 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 millefoglie, un insieme dalla tettonica complessa che esige un'analisi approfondita. Il paesaggio si costituisce dunque sulla base di qualcosa di più profondo o, per dirlo con le parole di Andrea Zanzotto, esiste sempre un "dietro il paesaggio" (Zanzotto 1951), qual-

² Georg Simmel contrappone giustamente la "unmittelbare Anschauung", l'intuizione immediata, alla "geistige Tat", "geistige Prozess" (azione mentale, processo mentale) nel suo articolo fondamentale *Philosophie der Landschaft* (Simmel 1913: 635-44).

che cosa a monte del paesaggio. Non appena ci si avvicina al paesaggio alla luce della sua genesi sotterranea, di una geologia poetica, 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 primordiale della figura umana facendo "entrare" la natura nella composizione, è il risultato di una traiettoria artistica, collettiva e individuale, cosciente e incosciente, che contiene e che concentra in se stessa, oltre alla costruzione iconica propriamente detta, la formazione del pittore, delle pratiche dello sguardo e delle modalità della rappresentazione. In questo modo vi è "dietro il paesaggio" – sempre un *lavoro* che il risultato – avendo l'opera raggiunto il suo splendido isolamento estetico – respinge con forza. Non appena il nostro sguardo è colpito da una porzione di natura, da quello che si concretizza, qui e ora, come paesaggio, questo lavoro, mascherato ma tuttavia contenuto nel risultato, è già stato (e come!) all'opera.

Il dipinto e la sua ricezione, come la recezione-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 preconsua insospettabile.

Questa intelligenza del sensibile è anche il *leitmotiv* della filosofia di Merleau-Ponty. Per quest'ultimo, la percezione non si limita a un "contatto ingenuo con il mondo" (Merleau-Ponty 2005); essa è, al contrario, "apertura al mondo", "inserimento nel mondo", un ruolo che scompare tuttavia sotto i "sedimenti delle conoscenze successive" (Merleau-Ponty 2000: 40). Da ciò deriva l'importanza di sondarla in quanto fondamento del soggetto incarnato, che resta, anche nel suo modo di vivere più astratto (*Monsieur Teste* di Valéry, *Funes el memorioso* di Borges), un soggetto percipiente.

Mi sembrava quindi indispensabile opporsi al modello di pensiero imposto dalla tradizione filosofica, segnatamente quella post-cartesiana, e di prendere posizione contro una spiegazione del mondo che ha fortemente influenzato il modo con cui ancora oggi consideriamo il paesaggio. Questo modello si basa sul postulato di un soggetto immobile e a-

stratto, IL SOGGETTO, una figura la cui immobilità e autonomia rinviano, non a caso, a quella dell'immagine davanti ai "suoi" occhi, ugualmente immobile, L'OGGETTO, giustamente. In realtà non vi è *il* soggetto, ma *un* soggetto, *dei* soggetti. E questo soggetto ha, naturalmente, la *sua* storia, una traiettoria di vita emotiva, psicologica, intellettuale e sociale. Questo soggetto, il solo che esiste veramente, non è un fantasma teorico, ma un essere incarnato, che, non appena incontra una porzione di natura o un'opera d'arte, porta con sé, o meglio, dentro di sé, il suo *essere-divenuto-quello che è*, il suo *Gewordensein*.

In uno studio precedente, *Il paesaggio* (Jakob 2010), 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 di S indica l'individualità, la y l'ora e la z il *qui* 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 sempre unico, doppiamente singolare, per il suo aspetto soggettivo e per il suo aspetto oggettivo. Oppure, per dirlo in modo kantiano, l'incontro con l'oggetto estetico identificato come paesaggio esiste solo attraverso un'esperienza.

Questa 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 essa abbia avuto luogo? E in che modo ricostituirla *tout court*, dato che una volta terminata, questa esperienza si ritira di nuovo nel dominio dell'indicibile?

È qui che la particolarità del soggetto in questione ci indica una direzione. In quanto risultante di un percorso, tale soggetto, immerso completamente nella sua vita, condivide delle caratteristiche con degli altri soggetti. Egli non è quindi mai un blocco, una istanza unitaria, ma la conseguenza di una formazione o costruzione dove, per dirlo in modo contemporaneo, egli è formattato. Quello che sono è allo stesso tempo radicalmente individuale e fondamentalmente collettivo. In me sopravvivono, da sempre, degli strati che, pur essendo caratteristici di quello che 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 primieramente grazie ai nostri concetti, o meglio, noi percepiamo il mondo 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” (Wittgenstein 1956: §18).

Il percorso che stiamo seguendo, tuttavia, va in una direzione diversa da quella indicata da Wittgenstein come forma vitale (*Lebensform*) a dominanza verbale. Al contrario, siamo alla ricerca di elementi formali, e non necessariamente o interamente 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 travolge 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 al concetto di *medium*. Piuttosto che aprire un progetto di tale portata, che si 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 punti d’appoggio e degli indicatori preziosi.

La spiegazione 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 *rap-presentazione del paesaggio*, il risultato di un percorso in seno all’arte che inizia nel Rinascimento; in seguito, sarà, come *rappresentazione mentale o esperienza del paesaggio*, il risultato di un “contatto” tra il soggetto e il mondo (la natura, una porzione della 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* (Gombrich 1966: 99-106). Nel suo celebre articolo, Gombrich si riferisce a una novità radicale (*novelty*) e una “rivoluzione”. La sua ricostruzione si basa, come ha evidenziato W.J.T. Mitchell (Mitchell 1997: 103-18), su

diversi presupposti significativi. Sull'idea di emergenza, di apparizione improvvisa del fenomeno prima, sul presupposto di uno sviluppo artistico logico dopo, condotto contemporaneamente dal "Nord" e dal "Sud", sull'importanza della "teoria", ovvero della presa in considerazione di una 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 continuamente corretta, avvalendosi di una documentazione più estesa possibile e tematizzando quello che il paesaggio, nell'affermarsi, cancella o nasconde allo stesso tempo: "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" (Mitchell 1997: 115, tr. it. nostra).

Invece di riferirsi all'arte "pura" o al "paesaggio puro", è quindi importante decostruire la storia eccessivamente lineare e ideologicamente carica di un fenomeno presentato come tipicamente europeo e imposto al mondo intero come un modello superiore³. Una tale lettura critica può far fronte, come fa Mitchell in modo convincente, all'ideologia del paesaggio, che porta alla tesi del "paesaggio imperiale" (Mitchell 2002), oppure può provare – ed è ciò che intendiamo fare – un'analisi più dettagliata e plurale del fenomeno. Quello che vorremmo contrapporre al "paesaggio puro" non è affatto una superstruttura ideologica (*Überbau*) 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, tale affermazione sembra, nell'immediato, semplice: lo sviluppo storico della pittura (non soltanto della pit-

³ "In its radical form, this permits the claim that not merely landscape *painting*, but 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'" (Mitchell 1997: 104, tr. it. nostra).

tura 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*, 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 *Totalbetrachtung* (*Totaleffekt*, *Totaleindruck*), come sguardo di una totalità estetica, non è il risultato di una fantasia filosofica. Essa si basa piuttosto su una trasformazione dello sguardo che risale al Rinascimento, ovvero a un "modo di vedere" stratificato, strutturato e costruito da zero.

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, finora solo abbozzato nel modo più conciso, 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 implica una crescente complessità di "incastramento" (*emboîtement*) 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.

2. *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 in senso esistenziale, ovvero il paesaggio vissuto, ha luogo in un'epoca segnata dalla presenza eclatante delle nuove tecnologie correlate allo sguardo. La rappresentazione mentale che dà

luogo al paesaggio si iscrive già in una continuità tecnologica per il suo debito nei confronti della rappresentazione artistica.

A questo primo filone, tuttavia, occorre aggiungere l'impatto degli strumenti correlati alla vista in modo più immediato. Gli occhiali, il telescopio o 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 generato la costituzione dei paesaggi *in situ*, ma piuttosto le condizioni di possibilità creati dalla loro presenza fisica e discorsiva. Il fatto che all'epoca di Montaigne stesso 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 esisteva effettivamente e assumeva forme popolari, può essere spiegata, 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 di appreso. Da quando esistono gli strumenti moderni e dal momento che essi esistono il mondo non è più lo stesso. Il mondo non è più un grande libro aperto che aspetta lo spettatore; è, al contrario, un'immagine che si rivela grazie a una percezione basandosi su qualcosa che si *aggiunge* allo sguardo. L'occhio aiutato dalla tecnica fa vedere il mondo *altrimenti*, 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 gli animali non umani fanno molto bene – ma anche di *vedersi* mentre si sta vedendo. La prospettiva centrale e la celebre dimostrazione di Brunelleschi operano già pienamente in questo nuovo senso. La prospettiva geometrica o razionale impone un punto centrale fisso. Con tale prospettiva, il soggetto – *subjectum*: 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 guardare il 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, *costru-*

zione legittima⁴, esige la negazione dell'attività naturale dell'occhio. Tuttavia, questo modo di procedere che combina scoperta e restrizione, fascinazione e violenza (esercitate dallo strumento stesso), si ripete nell'incontro di ogni nuovo oggetto volto a potenziare la vista.

L'utilizzo dei primi occhiali (la parola è attestata in francese a partire dal 1391), a partire dalla fine del XIII secolo, viene 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 sta guadagnando terreno: la scrittura. È il testo sacro che deve essere letto nel modo più "vero" possibile e che esige uno strumento adeguato, un oggetto che gli artigiani dell'epoca arrivano a fabbricare concretamente. Nell'ingrandire le lettere e nel rendere la lettura più chiara, l'occhiale-lente di ingrandimento, perfezionato a Pisa, diventa un oggetto irrinunciabile, al punto che lo si ritroverà nella pittura del XIV e XI secolo come attributo dei santi (quelli che comprendono il vero senso della scrittura santa). La *Madonna del canonico van der Paele* di van Eyck mostra molto bene lo stretto legame tra lo strumento moderno e il suo oggetto di studio, la Bibbia. Il ricorso a questo oggetto utile ha diverse conseguenze importanti. Nel servirsene, lo sguardo si fa più concentrato, più adeguato a comprendere meglio un brano. Leggere meglio implica anche rendersi conto di questo "progresso", il che privilegia 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 lettura, del passaggio da un elemento all'altro – l'aspetto cinetico: l'occhio segue il testo, scopre una realtà discorsiva, una sequenza. La lettura che poggia sulle "pietre di lettura", le lenti di ingrandimento, alterna il fermo immagine nel segno della concentrazione e lo spostamento da un segmento all'altro.

Questa situazione va evidentemente ad amplificarsi e a complicarsi in modo esponenziale al momento della scoperta di due strumenti gemelli: il telescopio/microscopio, 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; essi "piuttosto reinventano i sensi, definendo quello che la percezione sensoriale e il fatto di vedere significano" (Vogl 2001: 115, tr. it. nostra). Il loro utilizzo porta sia allo *s-naturamento* dello sguardo abituale

⁴ In italiano nel testo (N.d.T.).

sia alla presa di coscienza della perdita di ogni certezza circa l'esistenza di una visione "naturale" del mondo. Vedere il mondo 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 chiarezza straordinarie; l'occhio scopre effettivamente un mondo fino a quel momento ignorato; il nuovo approccio ottico garantisce una visione più "distinta" (un valore centrale nella filosofia cartesiana); la vista si ritrova globalmente rinforzata, il che implica parimenti una conoscenza empirica del mondo aumentata. 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 (Alpers 1983), 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 potenza del gesto artistico. E lo fanno attraverso quegli stessi strumenti che avevano destabilizzato queste certezze antiche, per esempio nel ricorrere alle versioni del reticolato o velo del XV secolo, migliorate e aggiornate. L'altro sviluppo connesso all'esistenza di questi strumenti che occupano la scena scientifica e filosofica dell'epoca riguarda il secondo aspetto del paesaggio, ovvero la rappresentazione mentale *in situ*.

Noi sappiamo che gli utilizzatori dei tubi oculari dovevano passare molto tempo per abituarsi non soltanto alla potenza ma anche alla particolarità dei frammenti del reale appresi. La maggior parte dei resoconti sottolinea, in effetti, il considerevole sforzo concettuale richiesto per conferire un senso alle realtà decontestualizzate intraviste grazie allo strumento di tipo tecnologico. Fissare queste immagini (perché si trattava di questo, di immagini del mondo) non era qualcosa di dato: bisognava, al contrario, imparare a situare bene l'oggetto isolato, e stabilire quello che il sorprendente fermo immagine mostrava. Imparare a guardare attraverso questi tubi ottici equivaleva, in altri termini, a una vera e propria formazione (*Bildung, image-imagination*) dello sguardo, una sorta di percezione che esigeva di concentrarsi su una *porzione* di realtà messo 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 XVII secolo esisteva una corrente di pensiero molto influente che 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 incentrata nel circolo dei *Cambridge platonists*, la fisico-teologia proponeva 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" (disegno divino). Partendo dalla scoperta delle leggi della natura e dall'analisi delle sue forme, degli intellettuali (scienziati, teologi, poeti, 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 nel molto grande (attraverso il telescopio) sia nel molto 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 centrali nel programma della fisico-teologia. Una forma precoce di un tale approccio compare nella magistrale 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", Marvell 1681: vv. 761-4, tr. it. nostra) 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 i nei su una faccia / Come le pulci quando si avvicinano all'occhio. / Si trovano nella lente d'ingrandimento. / Nella loro ampia ruminazione, si muovono così lentamente, / come fanno le costellazioni. (Marvell 1681: vv. 427-434, tr. it. nostra)

Marvell allude alla tradizione pittorica del paesaggio ("drawn"), attirando l'attenzione su un punto di vista particolarmente instabile che salta da una scala all'altra (pascolo, viso umano, 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 saltare dalla prospettiva bucolica a quella astratta dello sguardo cartografico, il tutto rafforzato dal ricorso alle lenti di ogni sorta, rin-

via alla potenza di un “io” poetico che agisce come lo specchio della realtà (la casa del padrone e il suo giardino) di cui fa l’elogio.

È, tuttavia, nel poeta e fervente fisico-teologo amburghese Barthold Hinrich Brockes che si trova la relazione più evidente tra paesaggio e strumenti moderni⁵. Brockes dedica una serie di poesie alla gloria del telescopio e del microscopio. Uno dei passaggi più espliciti descrive (si tratta in effetti di poesia descrittiva) la possibilità di generare dei paesaggi senza fine ricorrendo a nient’altro che 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, invece di un solo paesaggio, migliaia di paesaggi di varia bellezza. / Sarà sufficiente piegare una delle nostre mani e portarla agli occhi formando un telescopio; / così, attraverso la piccola apertura, una parte delle cose viste, / una parte del paesaggio generale si trasformerà in un paesaggio particolare, / in modo che, se uno fosse un pittore, sarebbe in grado di trarne / un disegno molto bello o un dipinto. (Brockes 1727: 623, tr. it. nostra)

Il poeta tedesco illustra alla perfezione in che modo lo sguardo *pre-* o *non-paesaggistico* riesce a trasformarsi in una visione del paesaggio. La condizione di possibilità per l’emergere del paesaggio e della sua qualità pittoresca, 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 delle nuove impressioni / di un paesaggio che si rinnova senza posa. (Brockes 1727: 623, tr. it. nostra)

La totalità di questi espedienti e il ricorso agli strumenti porta al potenziamento della vista e, attraverso il nuovo sguardo, all’elogio del Creatore:

La terza [Rivelazione] mostra chiaramente sotto la lente d’ingrandimento/ così come il telescopio, la visibile grandezza del Creatore: / ingrandendo la piccolezza

⁵ Cfr. anche Stadler 2003: 66-77.

e la grandezza nascoste della Natura, / il Creatore si mostra maggiormente e si verifica un sacro stupore. (Brockes 1727: 438, tr. it. nostra)

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. Questo nuovo modo di "pregare" è nondimeno eloquente: esso 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. Brockes e i suoi amici contemplan dunque il mondo attraverso la prospettiva della Creazione come spettacolo supremo del Creatore.

Il paesaggio appare – in questo contesto – come un risultato collaterale o un epifenomeno della nuova pratica. Il fattore essenziale è la violenza fatta alle proprie abitudini visuali – il loro dirottamento con l'aiuto di finestre, telescopi, microscopi, specchi o con la mano – al fine di creare una realtà, il paesaggio, che è celebrata nei decenni dal 1720 al 1740 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 a quei tempi. Il confronto permanente con dei nuovi strumenti ottici o con le versioni sempre più perfezionate di telescopi, microscopi o lanterne magiche (Hankins 2003: 37), modificò tanto l'accesso alla realtà visiva quanto lo statuto della percezione in quanto tale. Accanto a questa scuola della visione rivisitata ed esposta regolarmente a dei veri shock, occorre pensare soprattutto all'esistenza di oggetti particolari capaci di esercitare un impatto diretto nel processo di costituzione del paesaggio. I *Claude mirror* (uno specchio convesso) e il *Claude glass* (un filtro fatto di vetri colorati), attribuiti a Claude Lorrain (che probabilmente non se ne servì mai), rientrano in questo tipo di oggetti. Considerati in un primo tempo come degli oggetti magici (Maillet 2004), hanno acquisito nel corso del XVIII secolo un'immensa popolarità, in particolar modo tra gli artisti e i turisti. Essi permettevano alle persone alla ricerca di paesaggi straordinari di evidenziare e di isolare una porzione interessante all'interno del campo visivo sempre troppo vasto per essere stabilizzato a occhio nudo. Il frammento selezionato grazie a queste lenti condensava la totalità degli elementi in un'unità controllabile e

stabile. Lo specchio trasformava la totalità troppo ricca di informazioni visive in un insieme messo a fuoco e ben inquadrato. Anziché perdersi nella profondità dello spazio o di fuggire 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.

Bibliografia

Alpers, S., *The art of describing. Dutch art in the seventeenth century*, Chicago, University of Chicago Press, 1983.

Brockes, B.H., *Irdisches Vergnügen in Gott*, Hamburg, Kißner, 1727.

Gombrich, E., *Norm and form. Studies in the art of Renaissance*, London, Phaidon, 1966.

Hankins, T.L., *How the magic lantern lost its magic*, "Optics and Photonics News", n. 1/14 (2003), pp. 34-40.

Jakob, M., *Paysage et temps*, Gollion, Infolio, 2009.

Jakob, M., *Le paysage*, Gollion, Infolio, 2010.

Marvell, A., *Upon Appleton house*, in *Miscellaneous poems*, London, Cornhill, Turks-head, 1681.

Maillet, A., *The Claude glass. Use and meaning of the black mirror in Western art*, New York, Zone Books, 2004.

Merleau-Ponty, M., *Parcours deux, 1951-1961*, Paris, Jacques Prunair, 2000.

Merleau-Ponty, M., *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 2005.

Mitchell, W.J.T., *Gombrich and the rise of landscape*, in A. Bermingham (a cura di), *Consumption of culture 1600-1800: image, object, text*, London, John Brewer, 1997, pp. 103-18.

Mitchell, W.J.T. (a cura di), *Landscape and power*, Chicago, Chicago University Press, 2002.

Simmel, G., *Philosophie der Landschaft*, in S.D. Gallwitz, G.F. Hartlaub, H. Smidt (a cura di), *Die Guldenkammer. Eine bremische Monatsschrift*, vol. 3, quad. 2, Bremen, Kaffeehag, 1913, pp. 635-44.

Stadler, U., *Der technisierte Blick. Optische Instrumente und der Status von Literatur. Ein kulturhistorisches Museum*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2003.

Vogl, J., *Medien-Werden: Galileis Fernrohr*, in L. Engell, J. Vogl (a cura di), *Mediale Historiographien*, Weimar, Universitätsverlag, 2001.

Wittgenstein, L., *Ricerche filosofiche*, tr. It. di R. Piovesan Torino, Einaudi).

Zanzotto, A., *Dietro il paesaggio*, Milano, Mondadori, 1951.