

DOTTORATO DI RICERCA IN
PAESAGGI DELLA CITTÀ CONTEMPORANEA
POLITICHE, TECNICHE E STUDI VISUALI

CURRICULUM:
STUDI VISUALI

CICLO XXX (2014-2017)

Media, ambienti, paesaggi
Dalla prospettiva centrale alla prospettiva cosmica

Tutor: Vito Zagario

Candidata: Malvina Giordana

| | |
|--|-----------|
| Introduzione..... | 2 |
| PARTE I - IL PROBLEMA DEL PAESAGGIO..... | 8 |
| 1 <i>Come inquadrriamo la questione del paesaggio.....</i> | 8 |
| Nell'epoca dello spazio, il modello di paesaggio..... | 8 |
| La mèdiante di cui è parte il paesaggio: proposta di un'ipotesi..... | 12 |
| Il paesaggio come milieu percettivo..... | 16 |
| 2 <i>Le mediazioni del paesaggio.....</i> | 20 |
| Il paesaggio come espressione della totalità..... | 23 |
| Il paesaggio come figura dell'inappropriabile..... | 24 |
| Il paesaggio come modello conoscitivo..... | 26 |
| 3 <i>Misurazione e osservazione: espressione di una logica.....</i> | 29 |
| Il paesaggio come immagini-scene e la molteplicità dello sguardo..... | 29 |
| Il problema del cielo come orizzonte della rappresentazione..... | 35 |
| La camera lucida come espressione di una logica del contatto..... | 42 |
| | |
| PARTE II – MEDIA, AMBIENTI, PAESAGGI..... | 46 |
| 1 <i>Immagini, apparati di immagini e produzione di immagini.....</i> | 46 |
| Mostrare e dimostrare: la logica del riconoscimento visuale..... | 47 |
| Mondo delle immagini, media e ambienti..... | 52 |
| Ambienti tra natura e tecnica..... | 55 |
| Medium e/è ambiente: rapida genealogia di una relazione..... | 60 |
| 2 <i>La visione come esplorazione.....</i> | 64 |
| Perdere la vista, mantenere la visione: <i>Note on Blindness</i> | 66 |
| Percezione e arti visive, visione e meccanismo cinematografico..... | 72 |
| La questione del movimento e della profondità..... | 74 |
| 3 <i>La Picture-Box: prototipo per la costruzione del milieu humain.....</i> | 78 |
| | |
| PARTE III – DALLA SFERA AL GLOBO: VIAGGIO IN UNA PROSPETTIVA PAESAGGISTICA..... | 84 |
| 1 <i>Lo sguardo e la finestra, lo spazio e l'orizzonte.....</i> | 86 |
| 2 <i>Prospettiva antropica: vedere come condizione per visualizzare.....</i> | 94 |
| Prospettive urbinati e panorami urbani..... | 96 |
| I “sistemi di città” e la produzione dello spazio..... | 102 |
| Il Panorama: <i>Nature à coup d'oeil</i> | 107 |
| 3 <i>Prospettiva aerea: visione umana e visualizzazione tecnologica.....</i> | 114 |
| Perdita dell'orizzonte e trasfigurazione del paesaggio..... | 115 |
| Prospettiva cosmica: <i>Powers of Ten</i> dei fratelli Eames..... | 123 |
| Vedere la Terra dalla Luna: scoprire la luna come paesaggio..... | 128 |
| | |
| Conclusioni..... | 134 |
| Bibliografia..... | 140 |

INTRODUZIONE

A una leggenda il cui potere mitopoietico ha sovente affascinato il pensiero storico e filosofico del Novecento, diamo il compito di introdurre il nucleo di interesse del nostro lavoro.

Il mito riguarda il pittore cinese Wu Tao-Tzu (680-740) che scomparve nel murale di paesaggio da lui dipinto alla corte dell'imperatore Xuanzong. La leggenda narra che una volta completato l'enorme dipinto, raffigurante un cancello al di là del quale si stagliava il paesaggio, il pittore abbia battuto le mani facendo così aprire il portone d'ingresso e, passandovi attraverso, fosse scomparso nel paesaggio-immagine non facendovi mai più ritorno¹.

La dimensione metaforica e percettiva di questa leggenda, che risale al periodo della dinastia cinese dei T'ang merita, a ben vedere, di essere incluso in quel corpus di *topoi* sull'annullamento della soglia tra immagine e spettatore, della possibilità di scomparire dentro l'immagine o di esserne travolti, a cui appartengono le cronache sugli spettatori del cinema delle origini, storie probabilmente immaginarie ma dal valore reale fondativo in termini culturali, tanto da tradursi lungo la storia di questo dispositivo in veri e propri temi narrativi².

A distanza di tempo una storia simile si ripete. Nel 2016 il pittore italiano Fabio Giampietro crea il progetto *Hiperplanes of Simultaneity*, costruendo insieme all'artista digitale Alessio De Vecchi un'esperienza di realtà virtuale che consente allo spettatore di immergersi nelle enormi tele di paesaggio urbano, soggetto tipico dei quadri dell'artista milanese.

¹ In riferimento alla leggenda e alle sue interpretazioni si veda Benjamin W., *La Comarehlen in Infanzia berlinese intorno al millenovecento* Einaudi, Torino 2007; Bloch E., *La cornice che scompare due volte e tema della porta*, in *Tracce*, Milano, Coliseum 1989, pp. 156-164; Lindqvist S., *The myth of Wu Tao-Tzu*, Grantabooks, London 2012; Pinotti A., *Sindrome cinese. Benjamin e la soglia auratica dell'immagine*, «Rivista di Estetica», Vol. 52, 2013

² Numerosi saranno i film della storia del cinema che tematizzeranno proprio questo movimento dialettico tra spazio interno ed esterno all'immagine, che interrogheranno la superficie di continuità dell'esperienza spaziale tra il film e lo spettatore da *Sherlock junior* (1924) di Buster Keaton a *Videodrome* (1983) di David Cronenberg, da *The Purple Rose of Cairo* (1985) di Woody Allen a *Ringu* (1998) di Hideo Nakata per citare alcuni esempi.

Giampietro ritrae infatti immaginifici paesaggi di città ideali su tele di grande formato, circa dieci metri di larghezza, forzandone le dimensioni prospettiche al fine di poter espandere la percezione della materialità della tela e, con questa, l'ambiente dipinto attraverso il supporto degli Oculus Rift, visore per la realtà virtuale.

Ciò che differisce nei due esempi proposti è il tipo di supporto dell'esperienza: il primo di carattere mentale, il secondo di carattere tecnologico. Il *fil rouge* che lega le due esperienze, invece, riguarda il paesaggio come orizzonte percettivo legato alla profondità dell'immagine. Dimensione che, come recita Giacometti, Cézanne cercò tutta la vita³.

Il valore testimoniale di questi racconti, al di là, come si è già detto, della discutibile verità storiografica, fa emergere una storia della percezione intrinsecamente legata a una storia dei media, intesi tanto come strumenti tecnici quanto come ambienti in cui l'esperienza viene riconfigurata.

Il desiderio di vedere oltre la tela o lo schermo, *al di là* di questi, oggi ripropone nuove domande proprio a partire dalla spazialità legata all'immagine o, come sarebbe più corretto considerare, alla pluralità di immagini che oggi più che allora coinvolge le molteplici proprietà del visibile. C'è il visibile che raggiunge l'occhio di fronte ma anche quello che lo colpisce dall'alto, dal basso e così via all'infinito. I modelli informatici del mondo e le sue manifestazioni fisico-materiali sono contemporaneamente attivi nel nostro orizzonte, erodendo la sicurezza di un soggetto quale custode del mondo e sollecitando in tal senso le domande che interessano il rapporto tra immagine e realtà, tra spazialità e modelli dello sguardo. Va ancora ricercata una collocazione delle immagini rispetto allo spazio che circonda il soggetto o va piuttosto pensata una realtà che le immagini contribuiscono a costruire? Se accettiamo questa come domanda ontologica, allora la frase di Gilles Deleuze "il virtuale possiede piena realtà in quanto virtuale" potrà aprirci un orizzonte di comprensione verso cui guardare. Nelle pagine finali di *L'occhio e lo spirito*, Maurice Merleau-Ponty prende in prestito dal pittore Robert Delaunay la seguente frase: «sono a Pietroburgo nel mio letto; a Parigi, i miei occhi vedono il sole»⁴. Attraverso queste parole il filosofo francese descrive la lezione della visione in termini di "simultaneità"

³ «Penso che Cézanne abbia cercato la profondità per tutta la vita» in Merleau-Ponty M., *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano 1989, p. 46

⁴ *ivi* p.58

derivata da uno “sguardo” che può effettuarsi da qualche luogo senza essere imprigionato nella sua prospettiva. Ciò che appare dunque come un’implicita descrizione del potere proprio della realtà virtuale, tradotta nel *being there* di tante analisi sul rapporto tra mente e corpo nell’esperienza virtuale, per Merleau-Ponty è la caratteristica propria della visione in cui “modalità del pensiero” e “presenza” non sono divisibili e da cui il corpo è investito, come del resto dimostrano la leggenda di Wu Tao-Tzu, le parole di Delaunay, e più sensibilmente l’esperienza transmediale di Giampietro.

Non tanto sul piano fenomenologico va dunque ricercata la differenza tra queste visioni, laddove infatti ci sembra che non esistano immagini numeriche che non siano già state prefigurate nella pittura, nel film o nel video, ma piuttosto sul piano ontologico ed epistemologico va rintracciata l’alterazione prodotta dal fecondo *mélange* di immagini nella società contemporanea. Quale posizione assumono le immagini rispetto alla realtà nel “bozzolo iconico”, per dirla con Bredekamp⁵, che avvolge la civiltà di oggi, sembra infatti una domanda tanto impegnativa quanto necessariamente non eludibile.

Proponiamo come emblematica l’immagine di paesaggio (come ambiente naturale e urbano) che da oggetto estetico si fa ambiente immersivo per tre ragioni principali: innanzitutto in quanto questione da sempre animata da un complesso problematico legato al rapporto tra soggetto, oggetto e sguardo; in secondo luogo come spazio rappresentato, costruito, simulato, attraverso una storia delle tecniche; e infine in quanto espressione della totalità che all’immagine pone il problema della profondità e del movimento. Tre questioni che, a ben vedere, intervengono in ciò che chiameremo *pensée paysagère*, sulla scorta della riflessione del geografo asiaticista Augustin Berque.

Il paesaggio inoltre ci permette di afferrare la presenza dell’essere umano e delle sue protesi tecnologiche come parte dell’ambiente più che come iscritte in un ambiente naturale che deve essere “umanizzato” e, contestualmente, di affrontare la questione percettiva legata all’ambiente in cui siamo immersi.

⁵ Bredekamp propone di passare dall’atto linguistico a una fenomenologia dell’atto iconico sviluppando attraverso la sua teoria “un chiarimento concettuale che elevi la forza propria delle immagini a condizione della loro stessa esistenza”. L’autore intende così riconoscere alle immagini lo statuto di soggetto, stabilendo una classificazione dei modi dell’attività dell’immagine nel contesto contemporaneo caratterizzata dal *mélange* di media vecchi e nuovi. Bredekamp H., *Immagini che ci guardano. Teoria dell’atto iconico*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2015

Il lavoro dell'antropologo inglese Tim Ingold ci viene in tal senso in soccorso: «human actions in the environment are better seen as incorporative than inscriptive, in the sense that they are built or enfolded into the forms of the landscape and its living inhabitants by way of their own processes of growth»⁶.

Questo “intreccio” di «comportamenti ma anche sensazioni, immagini, desideri, istinti, passioni»⁷ ha coinvolto, a partire dalle “soluzioni” proposte della prospettiva rinascimentale, le forme del paesaggio inteso come storia dello sguardo, come storia del rapporto con la natura, come storia della prospettiva, come storia dell'immagine in senso ampio, contribuendo a formare l'esperienza storicamente determinata per cui l'uomo si è riconosciuto in quanto soggetto⁸.

Il nostro modo di vedere è dunque condizionato e ogni epoca storica porta con sé nuovi elementi, che rompono o interagiscono, che negano o fortificano i precedenti. Regimi di luce che distribuiscono il visibile e l'invisibile, «linee di luce che formano figure variabili inseparabili da questo o da quel dispositivo»⁹. La griglia prospettica ne è l'esempio più eclatante e, con questa, la costruzione dello spazio moderno che, come vedremo, porta con sé molto di più che una strategia formale di misurazione e configurazione dell'immagine.

L'idea rivoluzionaria che il Rinascimento ha portato con sé riguarda infatti l'antropos in relazione con l'ambiente che lo circonda. L'essere umano del XV secolo prende infatti consapevolezza della sua capacità di creare, edificare e

⁶ Ingold T., *The Perception of the Environment*, Routledge, London-NY 2000, p.87

⁷ Foucault si sta riferendo alla nozione di “sessualità” come dispositivo, come entità che permette di raggruppare e dis-porre queste diverse forme sotto uno stesso tipo di causalità. Così per noi è la nozione di “paesaggio” inteso come medium, come *milieu* percettivo, come condizione dell'esperienza. Come visione che la tecnica contribuisce a determinare configurando, tra le altre condizioni, lo spazio proprio dell'immagine. Lo spazio è anche ciò che rende strategica la natura del dispositivo, che appunto dis-pone spazialmente una serie di forze convergenti in un obiettivo e attraverso cui, come sottolineano Foucault e Agamben, il soggetto viene preso in un processo di soggettivazione, ogni volta determinato dal contingente rapporto di forze che viene a stabilirsi nell' ambiente dato. Paesaggio dunque come medium o dispositivo, come luogo o rete in cui diversi elementi trovano posto entrando in relazione. Foucault M., *L'uso dei piaceri, Storia della sessualità 2*, Feltrinelli, Torino 2015, p.41; Agamben G., *Che cos'è un dispositivo*, Nottetempo Milano 2006

⁸ Come per Foucault, secondo cui il desiderio è parte di queste determinazioni storiche, così lo è per Benjamin quando, nella trattazione sul decadimento dell'aura, si concentra sulla diade vicino/lontano aprendo proprio al campo semantico del desiderio come motore relazionale tra il soggetto collettivo e l'immagine. Cfr. Mauro Carbone traduce infatti la parola “Anliegen”, normalmente resa in italiano con “richiesta”, con il termine “desiderio”. «“portarsi più vicino” le cose è per le masse attuali un desiderio [Anliegen] vivissimo, quanto la tendenza al superamento dell'unicità di qualunque dato mediante la ricezione della sua produzione». Benjamin W., in Carbone M., *Filosofia-schermi. Dal cinema alla rivoluzione digitale*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2016, p 95 Per la questione del paesaggio come figura che contribuisce a costruire la soggettività moderna si fa riferimento a Jakob M., *Il paesaggio*, Il Mulino, Bologna 2009.

⁹ Deleuze G., *Che cos'è un dispositivo*, Cronopio, Napoli 2007 p. 14

organizzare geometricamente lo spazio che diventa, così, unitario e dispiegabile su una superficie che può essere misurata in maniera razionale. Lo spazio umano inizia a competere con quello della “natura” laddove il mondo e l’universo iniziano a essere pensati e visti tramite l’ausilio di regole scientifiche e leggi universali elaborate dall’uomo. La conoscenza della realtà si trasforma nel controllo e dominio sull’ambiente circostante; gli artisti sono consapevoli del loro ruolo e si sentono non più dei semplici artigiani esecutori, ma dei creatori. Come sottolinea Daniel Arasse, Leon Battista Alberti e Piero della Francesca, rispettivamente nel *De pictura* e nel *De prospectiva pingendi*, si riferiscono alla prospettiva utilizzando il termine *commensuratio*, a sottolineare il fatto che la costruzione di proporzioni armoniche all’interno della composizione sia in funzione della distanza e quindi rapportata al soggetto che guarda.

La tesi della storicità della nostra percezione sollecita quindi la ricerca delle corrispondenze tra fenomeni diversi e apparentemente lontani che, messi in condizione di comunicare, possono aiutarci a capire come affrontare il contesto contemporaneo di presunta trasparenza visiva in cui siamo immersi. “Canoni dello sguardo”, “modi di vedere”, “tecniche dell’osservatore”, sono solo alcuni dei modi con cui gli studiosi hanno definito l’orizzonte lungo il quale teoria della percezione, storia dell’arte e filosofia estetica hanno collaborato¹⁰, incontrandosi oggi più che mai sul complesso crinale rappresentato dagli studi sui media.

I concetti sollecitati di “profondità”, “configurazione”, “sguardo”, svelano un più generale interesse per la dimensione spaziale dell’immagine, del mondo, della percezione. Sarà opportuno dunque chiarire che, nel dialogo con il cosiddetto *spatial turn* della metà degli anni Sessanta del Novecento, ci affideremo a quella prospettiva della geografia culturale che ci ha insegnato, alla luce dell’insufficienza descrittiva dei concetti classici di “spazio” e “tempo”, che intendere i fenomeni nella loro localizzazione nello spazio comporta un modo nuovo di percepirne la storicità. Alla fine delle grandi narrazioni che avevano dominato una percezione progressiva della storia è sopraggiunta la necessità di uno sguardo archeologico che ci fornisca gli strumenti per osservare i fenomeni culturali – le immagini, la visione, o la realtà – su un piano interattivo e multidirezionale.

¹⁰ Facciamo qui riferimento ai tre testi che portano rispettivamente queste diciture: Belting H., *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, Bollati Boringhieri, Torino 2010; Berger J., *Modi di vedere*, Bollati Boringhieri, Torino 2015; Crary J., *Le tecniche dell’osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, Einaudi, Torino 2013

Ecco perché affronteremo la dimensione del paesaggio, legato alle strategie con cui dalla modernità la sua immagine ha fatto parte della costruzione della soggettività occidentale. Compreso attraverso gli strumenti intellettuali legati al paradigma del soggetto come immagine emblematica dell'epoca moderna, la storia legata alle configurazioni del paesaggio sembra piuttosto il campo privilegiato per la comprensione delle relazioni di trasformazione tra l'essere umano e il suo ambiente.

PARTE I - IL PROBLEMA DEL PAESAGGIO

1. Come inquadrriamo la questione del paesaggio

Nell'epoca dello spazio, il modello di paesaggio

Sul finire degli anni Sessanta del secolo scorso Michel Foucault scriveva: «quella attuale potrebbe essere considerata l'epoca dello spazio. Viviamo nell'epoca del simultaneo, nell'epoca della giustapposizione, nell'epoca del vicino e del lontano, del fianco a fianco, del disperso»¹¹. Intravedeva così un vero e proprio cambio di paradigma: la “grande ossessione” che aveva riguardato gli ottocenteschi modelli temporali dello storicismo, si spostava allora nei confronti dello spazio. Le tappe di questa ossessione per il protagonismo dello spazio comportano una trasformazione ampia all'interno delle scienze sociali che giungono sul finire degli anni Ottanta a inaugurare il cosiddetto *spatial turn*, coppia linguistica ricorsiva già utilizzata nell'accompagnare la fortuna di altre aree di ricerca.

Nel 1989 è il geografo statunitense William Edward Soja¹², sostenuto qualche anno più tardi dal teorico Fredric Jameson, a proporre la “svolta spaziale”, attraverso la lettura in chiave ontologica della trialettica proposta dal sociologo e filosofo francese Henri Lefebvre circa un decennio prima. Il geografo infatti proponeva il concetto di *Thirdspace*, volto a indicare la ricombinazione di un primo spazio dalle qualità “reali” e materiali con un secondo spazio, dal valore immaginativo, metaforico nella sua qualità di essere interprete di quella stessa realtà materiale di cui il primo è espressione. Ecco che la prospettiva di Soja, che volgeva l'attenzione alla dimensione spaziale della vita umana “combining the real and the imagined, things and thought on equal terms”¹³, raccoglie il sommovimento che sul finire degli anni Sessanta e per tutto il decennio successivo, aveva portato gli studiosi delle discipline più diverse a interrogarsi

¹¹ Foucault M., *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, Mimesis, Milano 2001 p.19

¹² Soja E., *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Verso, London 1989

¹³ *ivi* p.68

sul senso della crisi delle grandi modelli teorici, crisi per cui proprio l'idea di mappa come riduzione geometrica del territorio e immagine di una totalità veniva meno. Sono gli anni che vanno del saggio sul *linguistic turn* di Richard Rorty e della conferenza di Foucault sugli spazi altri, al lavoro di Lefebvre sullo spazio sociale - per citare alcuni dei riferimenti fondamentali.

Ma il 1968 è anche l'anno dell'immagine *Earthrise* della NASA e il 1969 quello della nascita della rete, evento che avrebbe fortemente messo in discussione proprio le categorie di spazio e tempo dal momento in cui due computer, uno situato all'Università di Los Angeles e l'altro con sede all'allora Stanford Research Institute, dunque a oltre 500 chilometri di distanza, iniziarono a comunicare.

Dunque, poiché nei secoli le forme dello sguardo con cui l'essere umano ha guardato alla Terra sono molteplici e ci consegnano un ambito problematico legato allo statuto dell'immagine nel suo rapporto con la tecnologia, intesa come forma di mediazione tecnica della cultura, è bene chiedersi:

what have been the historical implications for the West of conceiving and representing the earth as a unitary, regular body of spherical form? Earthbound humans are unable to embrace more than a tiny part of the planetary surface. But in their imagination they can grasp the whole of the earth, as a surface or a solid body, to locate it within infinities of space and to share images of it. Only in the late twentieth century did any humans physically witness the full Earth turning in space, and the impact of that achievement echoes through the language and imagery of globalization¹⁴

Ciò che Dennis Cosgrove sta osservando è quanto le immagini cartografiche e pittoriche e i modelli di rappresentazione della Terra in quanto globo siano state degli strumenti potenti in termini culturali, epistemologici ed estetici. Degli “atti iconici” prodotti da uno sguardo “implicitly imperial, encompassing a geometric surface to be explored and mapped, inscribed with content, knowledge, and authority”¹⁵, attraverso il quale le esperienze immaginative del contesto locale hanno organizzato e significato quello globale.

¹⁴ Cosgrove D., *Apollo's Eye. A Cartographic Genealogy of the Earth in Western Imagination* 2001, p. IX

¹⁵ *ibid* p. 16

Le forme dello sguardo che si innervano nell'immagine e che, dai primi esperimenti quattrocenteschi che univano nell'arte cartografica il terreno estetico e quello scientifico, trasformando l'osservazione terrestre in immaginaria visione aerea, sono oggi sguardo sintetico, assemblaggio di prospettive multiple e in grado di produrre un'inedita relazione tra visione macroscopica e osservazione microscopica di un mondo virtualizzato¹⁶.

La questione dello spazio dunque interseca i più svariati campi disciplinari, al punto che è divenuto opportuno parlare di spazi e non più di spazio al singolare. Esistono infatti numerosi modelli di spazio che proliferano con il proliferare delle possibilità di osservazione.

Questa consapevolezza porta Michael Jakob, uno dei maggiori studiosi contemporanei di paesaggio a scrivere, con evidente eco a Foucault: «la nostra epoca è decisamente quella del paesaggio, almeno per quanto riguarda la sua riproduzione verbale e iconica»¹⁷. Come molti, anche Jakob ricorre a una definizione di paesaggio basata sulla differenza dagli altri modelli o modi di rappresentarsi il mondo, secondo cui «il paesaggio non è né il territorio, né il paese né il sito»¹⁸, ponendo così l'accento sull'identità aperta e fluttuante del fenomeno che a suo avviso si configura verbalmente e iconicamente come risultato artificiale di una cultura che ridefinisce perpetuamente la sua relazione con l'ambiente. Da qui l'esplosione recente dei *landscape studies* declinata nelle discipline più diverse, dalla storia dell'arte all'archeologia post processuale, dall'urbanistica alla geografia culturale.

Quando infatti Cosgrove scrive *Social Formation and Symbolic Landscape* nel 1984 la sua intenzione pionieristica è quella di connettere le interpretazioni legate al paesaggio, relegate a suo avviso ancora troppo ad ambiti specifici, con una storiografia critica, al fine di proporre una teorizzazione del paesaggio, soprattutto in ambito geografico, legata a una più ampia comprensione in senso marxiano della cultura e della società. In tal senso scriveva:

the landscape idea represents a way of seeing – a way in which some Europeans have represented to themselves and to others the world about

¹⁶ Cfr. Chow R., *The Age of the World Target. Self-Referentiality in War, Theory, and Comparative Work*, Duke University Press, Durham 2006

¹⁷ Jakob M., *Il paesaggio*, il Mulino, Bologna 2009, p.7

¹⁸ *ivi* p.27

them and their relationship with it, and through which they have commented on social relations. Landscape is a way of seeing that has its own history, but a history of economy and society; that has its own assumptions and consequences, but assumptions and consequences whose origins and implications extend well beyond the use and perception of land; that has its own techniques of expression, but techniques which is shares with other areas of cultural practice.

Dunque una tesi in cui il paesaggio si esprime come discorso strettamente connesso, in senso tecnico ed epistemologico, ai modelli dello sguardo attraverso cui i gruppi sociali si sono configurati e hanno configurato le proprie relazioni interne e con il territorio.

Da un lato gli studi sul paesaggio riguardano dunque la relazione con la realtà materiale – per Cosgrove l'importanza del paesaggio si è consolidata durante la transizione dal feudalesimo al capitalismo nelle società europee - e dall'altro, contemporaneamente, è necessario che riguardino la sua costruzione mentale la quale ha da sempre contribuito alle rappresentazioni della realtà materiale. Dimenticare la costruzione immaginaria corrisponde a impoverirne la realtà fattuale¹⁹. Il geografo statunitense suggerisce dunque che è necessario guardare alla categoria di paesaggio all'interno di una tesi che metta in relazione le idee circa il suo significato culturale con i modi in cui il territorio è stato acquistato e usato dal punto di vista materiale.

Affrontare il paesaggio oggi, significa esporsi a implicazioni teoriche e storiche di larga portata. Ne è la dimostrazione la forma collettiva in cui competenze e metodologie differenti hanno dovuto integrarsi nelle ricerche sul paesaggio, letteralmente esplose negli ultimi quattro decenni, nel tentativo di spiegare cosa esso sia o piuttosto cosa non sia. Il paesaggio dalla sua comparsa – quando appare per la prima volta?²⁰ – è infatti diventato “luogo” comune, espressione di un modello esteso e onnicomprensivo per cui tutto è paesaggio.

¹⁹ Raffestin C., *Dalla nostalgia del territorio al desiderio di paesaggio. Elementi per una teoria del paesaggio*, Alinea Editrice, Firenze 2005, pp. 77 - 84

²⁰ La domanda non è affatto retorica. Sulla prima apparizione del termine gli studiosi si interrogano da sempre dando risposte differenti a seconda della prospettiva a cui esso si guarda. Anche solo limitandoci alla modernità, come vedremo, sono molteplici i riferimenti. Si tende infatti a legare l'apparizione della sensibilità paesaggistica intorno alla metà del 1300 in riferimento alla lettera di Petrarca sull'ascensione al monte Ventoso raccolta nelle *Familiars* (IV, 1). Secondo alcuni studiosi però la prima l'occorrenza del termine “paesaggio” è rintracciabile in una lettera che Tiziano spedì a Filippo d'Asburgo nel 1552 e in cui si legge: «molto alto et molto poderoso signor, essendomi nuovamente pervenuto alle mani una regina di

La médiance di cui è parte il paesaggio: proposta di un'ipotesi

La nostra ipotesi è che una delle forme espressive attraverso cui abbiamo costruito e colto il senso della nostra relazione con l'ambiente, sia stata – a partire dalla modernità rinascimentale – quella del paesaggio; inteso dunque come una delle mediazioni con cui abbiamo storicamente imparato a ordinare e configurare la nostra esperienza del mondo.

Questa peculiarità relazionale del paesaggio, a ben vedere, esprime a pieno il crinale sul quale intendiamo muoverci, e trova una sua interessante formulazione nella proposta del geografo asiaticista Augustin Berque nell'espressione *pensée paysagère*. Con questo termine – che potremmo tradurre come “pensiero di tipo paesaggistico” - egli intende infatti abbandonare l'oggettivazione del paesaggio propria delle concezioni che di esso, sin dalla sua formulazione in seno all'epoca moderna, ha costruito il pensiero occidentale. Parlare di *pensée paysagère*, invece che di pensiero *sul* paesaggio o teoria del paesaggio, significa infatti concettualmente sottrarre quell'elaborazione intellettuale che lo qualifica come oggetto di uno sguardo, come termine di una relazione stabile col soggetto, recuperando piuttosto quella sensibilità innata che avrebbe caratterizzato le società sprovviste di questo termine, ma a cui di certo non può essere negata una qualche esperienza di tipo paesaggistico.

Berque infatti si pone una domanda preliminare di grande interesse:

how is it that our ancestors, who did not concern themselves with landscape, enjoyed such remarkable landscape thinking, while we, who overflow with thought about landscape, so clearly lack their capacities?²¹

Se andiamo con la mente alle immagini dei disastri ambientali, la premessa provocatoria di Berque ci sembrerà assolutamente rilevante e la soluzione concettuale proposta altrettanto valida. Vedremo nel prossimo capitolo come il

Persia de la manier et qualità com'è, l'ho immediate giudicata degna di comparere all'alta presenza di Vostra Altezza. Et così subito l'ho inviata a lei con commissione sino che certe mie altre opere si asciugnano, che riverentemente in nome mio faccia alcune ambasciate all'Altezza Vostra, accompagnando il *paesaggio*». Citazione tratta da Clouas A., *Documents Concernat Titien conservés aux archives de Simancas*, in «Mélanges de la Casa de Velázquez», n. 3, 1967, p.215

²¹ Berque A., *Thinking through Landscape*, Routledge, New York 2013, p.4

pensiero *sul* paesaggio, a partire dall'epoca moderna, abbia contribuito in parte alla costruzione e certamente al riconoscimento di una soggettività collettiva, nata in seno al principio di separazione tra interiorità ed exteriorità, tra soggetto finito e natura sconfinata.

Quello che abbiamo riconosciuto per la prima volta come paesaggio attraverso lo stupore dello sguardo sulla natura forgiato da Petrarca o Ambrogio Lorenzetti, si è poi consolidato come oggetto dello sguardo trovando la sua piena soddisfazione durante il Romanticismo fino a diventare oggi parte di quell'universo mercificato che richiede di essere tutelato a mezzo di normative²².

Proviamo dunque, in questa prima parte, a rintracciare un principio di identità tra il pensiero sul paesaggio e la sua esistenza, evidenziandone il carattere di *médiance* attraverso cui, crediamo, si possa far fronte alle molteplici forme con cui la nostra cultura visuale si rivolge alla categoria di paesaggio.

Il geografo francese introduce questo termine sulla scorta del pensiero sperimentale di André Leroi-Gourhan, uno dei più importanti etnologi del secolo scorso, i cui studi, come vedremo, sono alla base di quanti oggi intendono affrontare la relazione storica tra essere umano, ambiente e tecnica. Leroi-Gourhan mostrò che il rapporto individuo-società varia, nell'essere umano, in funzione diretta dell'evoluzione delle strutture tecnico-economiche, sostenendo che *homo sapiens*, il cui corpo di mammifero è organizzato in maniera unica, è circondato da un corpo sociale, nel quale si prolunga con proprietà tali da dover chiamare in causa la paleontologia, il linguaggio, la tecnica e l'arte²³. È attraverso il progressivo equilibrio di questi due corpi che secondo lo studioso è avvenuta e continua a prodursi l'evoluzione dell'essere umano. Sulla scorta di quanto Leroi-Gourhan approfondisce nel suo *Milieu et techniques*²⁴, in cui insiste sull'analogia tra paleontologia e evoluzione tecnica, Berque infatti propone:

²² Si fa riferimento alla Convenzione europea del paesaggio, stipulata a Firenze il 20 ottobre del 2000. Sull'argomento si rinvia a Voghera A. 2015, *Intervista a Claude Raffestin* e Farinelli F., *La capriola del paesaggio* in "Quindici anni dopo la Convenzione Europea del Paesaggio 2000-2015", a cura di Voghera A., Zanon B., «Sentieri urbani», n. 17, 2016

²³ Cfr. Leroi-Gourhan, André, *Il gesto e la parola. Tecnica e Linguaggio*, Vol. 1, Einaudi, Torino 1964

²⁴ Cfr. Leroi-Gourhan, André, *Ambiente e tecniche*, Jaca Book, Milano 1994

To overcome the modern alternative is to recognize that the structural moment of our existence – our *mediance* – is such that *each* of us is split: “half” (in Latin, *medietas*, hence *mediance*) is one’s individual animal body, while the other “half” consists of the eco- technical-symbolic system that is *our* life milieu.²⁵

Sostituendo il termine *mediale*, volto a indicare come i sistemi tecnici o simbolici si combinino necessariamente con l'ecosistema per formare il nostro ambiente, a quello *sociale* proposto da Leroi-Gourhan, il geografo presenta così il concetto di *médiance* come la complementarità costitutiva e dinamica, come il momento strutturale tra le due parti di cui è costituita l'evoluzione dell'essere umano. Il *pensée paysagère* esprime dunque il senso di questa relazione instaurata da una società con il suo ambiente, «le sens d'un *milieu humain*»²⁶, sottolineandone così la dimensione spaziale come nuovo modo di percezione della storicità.

È nei termini di questa relazione, dunque nella sua *médiance* e non come tale, che l'ambiente esiste per la società. Nella nostra (ma solamente dopo il Rinascimento), è in particolare ciò che chiamiamo paesaggio; tuttavia, il paesaggio non è che una delle mediazioni, tra le altre, che costituiscono la *médiance*. Tutte le rappresentazioni e le pratiche umane ne dipendono, poiché tutte, a un titolo o a un altro, sono mediazioni tra la società e il suo ambiente. [...] Così il paesaggio è caratterizzato, congiuntamente, da *médiance* e da storicità. Non è affatto qualcosa di universale. Allo stesso modo in cui il paesaggio della nostra esperienza individuale, in un istante e in un luogo qualsiasi, è necessariamente limitato da un certo orizzonte, il paesaggio in generale è limitato dall'orizzonte di una certa visione del

²⁵ Berque A., *Thinking through Landscape*, cit. p. 60

²⁶ «La médiance se trouvait définie comme le sens ou l'idiosyncrasie d'un certain milieu, c'est-à-dire la relation d'une société à son environnement. Or, ce sens vient justement du fait que la relation en question est dissymétrique. Elle consiste en effet dans la bipartition de notre être en deux «moitiés» qui ne sont pas équivalentes, l'une investie dans l'environnement par la technique et le symbole, l'autre constituée de notre corps animal. Ces deux moitiés non équivalentes sont néanmoins unies. Elles font partie du même être. De ce fait, cette structure ontologique fait sens par elle-même, en établissant une identité dynamique à partir de ses deux moitiés, l'une interne, l'autre externe, l'une physiologiquement individualisée (l topos qu'est notre corps animal), l'autre diffuse dans le milieu (la chôra qu'est notre corps médial). Dans cette perspective, la définition watsujienne de la médiance prend tout son sens. La médiance, c'est bien le moment structurel instauré par la bipartition, spécifique à l'être humain, entre un corps animal et un corps médial». Berque A., *Ecoumène; introduction à l'étude des milieux humains*, Belin, Parigi 2000, p.128.

mondo, propria di un certo contesto, di una certa cultura e di una certa epoca²⁷

Attraverso il concetto di *médiance*, Berque propone dunque l'idea che il paesaggio sia un *milieu* percettivo – inteso come campo di relazione dinamica tra l'essere umano e l'ambiente – rendendo operativo il *pensée paysagère* come superamento del dualismo moderno. In quanto processo, il *pensée paysagère* è in relazione con la realtà effettiva interagendo sia sul piano ontologico della biosfera (il luogo concreto in cui avviene la percezione), sia su quello dell'ecumene (la cultura attraverso la quale noi strutturiamo la nostra percezione).

In tal modo possiamo forse ricomprendere l'ampia metaforica legata al paesaggio come espressione della relazione effettiva che si esprime nell'accavallarsi del nostro corpo animale col nostro corpo mediale, del nostro essere e delle cose che ci circondano. Nei paesaggi di Cézanne in molti hanno colto la potenza della visione come espressione di un'unità originaria in cui, come dirà il pittore Maurice Denis, non sono né la soggettività dell'artista né l'oggetto rappresentato a cogliere la nostra attenzione; o come scriverà Merleau-Ponty:

Cominciava a esaminarne gli strati geologici, poi non si muoveva più e guardava, dilatando gli occhi, diceva la signora Cézanne. 'Germinava' con il paesaggio. Si trattava, dopo aver dimenticato tutte le scienze, di riafferrare, *valendosi* di tali scienze, la costituzione del paesaggio come organismo nascente. [...] Il paesaggio, diceva, si pensa in me e io ne sono la coscienza. Nulla è più lontano dal naturalismo di questa scienza intuitiva. L'arte non è né imitazione, né peraltro una costruzione che segua i dettami dell'istinto o del buon gusto. È un'operazione d'espressione²⁸

Le condizioni culturali dell'occidente europeo che favoriscono la manifestazione del paesaggio lungo l'orizzonte del nostro sguardo, forniscono al contempo gli strumenti concettuali per oggettivarlo in quanto nuovo ambiente percettivo

²⁷ Berque A., *Come parlare di paesaggio?*, in D'Angelo P., (a cura di), *Estetica e paesaggio*, Il Mulino, Bologna 2009 pp. 175-176.

²⁸ Merleau-Ponty M., *Senso e non senso. Percezione e significato della realtà*, Il Saggiatore, Milano, 2004, p.35-36

legato al paradigma del soggetto. Il paesaggio trova così la sua formulazione come nuovo scenario attraverso cui il soggetto moderno imparerà a distanziarsi sempre di più per poterlo guardare meglio.

Il paesaggio come milieu percettivo

Il *pensée paysagère*, come abbiamo detto, esprime il senso della relazione tra una società e il suo ambiente. L'esperienza paesaggistica, possiamo quindi argomentare, contribuisce a orientare il *milieu* in cui si organizza storicamente la percezione umana prolungata lungo l'orizzonte fisico-geografico e comportamentale.

La nozione di *milieu* ha una lunga tradizione²⁹ che, dalla sua derivazione latina di *medium* (*medius locus*) inizia in un primo momento a svilupparsi nei termini di una connotazione geometrica dello spazio, soprattutto attraverso Pascal e poi con Cartesio il quale qualifica l'ambiente come spazio centrato³⁰ in cui le azioni – la visione, la sensazione – impattano il soggetto a distanza. Contestualmente Newton inizia però a considerare il *medium* in senso fluido, seppur caratterizzato da proprietà fisico matematiche, che durante il XIX secolo verrà tradotto nella nozione di *milieu* come relazione dinamica tra organismo e ambiente, nel quadro della biologia francese di Lamarck. Da questa prospettiva, Merleau-Ponty recupererà quella dimensione primordiale secondo cui l'essere non solo si trova immerso in un *milieu* ma, si potrebbe dire, esiste attraverso di esso, in virtù di una relazione qualitativa con esso e non come semplice causalità rispetto a un fuori, inteso come ambiente geografico appunto. Per rafforzare questa ipotesi Merleau-Ponty si appoggia alla distinzione proposta dalla psicologia della Gestalt tra “ambiente geografico” e “ambiente comportamentale”, da cui il filosofo francese farà ulteriori passi in avanti, non aderendo completamente a questa proposta teorica. Ma a noi ci sarà per ora sufficiente questo piano del discorso.

La psicologia della Gestalt e in particolare il suo pioniere Kurt Koffka, a cui dobbiamo questa distinzione appena citata, introdusse importanti elementi che,

²⁹ Sulla storia del termine *milieu*, cfr. Spitzer L., *Milieu and Ambiance. An Essay in Historical Semantics*, in «Philosophy and Phenomenological Research», n. 1, 1942, pp. 1-42

³⁰ Cfr. Neve M., “*Milieu*”, *luogo e spazio. L'eredità geoestetica di Simondon e Merleau-Ponty*, «Chiasmi International», n. 7, 2005

a ben vedere, ci aiuteranno a capire quale relazione tra l'ambiente geografico e quello comportamentale istruisce il paesaggio come milieu percettivo.

Una sera d'inverno, mentre infuriava una tempesta di neve, un cavaliere raggiunse una locanda, felice di trovarsi al sicuro dopo ore e ore trascorse a cavallo per attraversare la pianura spazzata dal vento, dove la neve gelata aveva coperto ogni traccia del sentiero e ogni segno di riferimento. Sulla soglia il locandiere accolse sorpreso lo straniero e gli chiese da dove fosse venuto. Quando il cavaliere si voltò indicando un punto lontano, nella direzione opposta alla casa, il locandiere esclamò con voce tremante di spavento e meraviglia: "Ma sapete di aver attraversato a cavallo il lago di Costanza?". Sentendo quelle parole il cavaliere rimase impietrito e cadde morto ai suoi piedi³¹.

Questo breve racconto di Koffka del 1935, che ricorda molto quel "germinare" con il paesaggio dei quadri di Cézanne, mostra il territorio sul quale ci stiamo muovendo. Quale spazio si è aperto al cavaliere mentre lo attraversava?

È chiara l'intuizione che viene formulata a partire dalla teoria della Gestalt, ossia l'impossibilità di considerare la percezione di un oggetto indipendentemente dal suo contesto. Il milieu individuale del cavaliere non è infatti oggetto del suo sguardo, è piuttosto parte insieme a lui della mediazione con cui egli compie l'esperienza della traversata, in cui è legato in modo inseparabile allo spazio.

In un breve saggio del 1917, scritto dallo psicologo tedesco Kurt Lewin, un'altro dei pionieri della teoria della forma, troviamo già questo tipo di comprensione relazionale stabilita attraverso una riflessione sulla percezione del "paesaggio di guerra". Lewin anticipa concettualmente proprio come l'industrializzazione della guerra abbia modificato l'ordine della realtà spaziale e quindi i modi di essere nello spazio, e il fatto che usi il paesaggio – di guerra e di pace – per configurare l'orizzonte espressivo di questa comprensione, alimenta il nostro interesse per l'importanza di questo elemento legato tanto all'ambito dell'esperienza quanto a quello della sua rappresentazione. Lo scritto, dal titolo *Paesaggio di guerra*, da pochissimo tradotto e pubblicato in Italia, viene steso

³¹ Koffka K., *Principi di psicologia della forma*, Boringhieri, Torino 1978

in occasione di un congedo dal fronte (in cui era impiegato come soldato d'Artiglieria da campagna, esperienza da cui dipendono le configurazioni del paesaggio di cui discute) e si pone come intenzione preliminare a una più completa fenomenologia del paesaggio che però l'autore non scriverà mai³². Il pensiero di Lewin, in senso generale, è improntato fortemente sulla dimensione spaziale dell'aspetto psichico e come sottolinea Daniele Scolari, curatore dell'edizione italiana, «la sua riflessione e le sue ricerche, infatti, considerano sempre sia la dinamica fra gli oggetti e la realtà spaziale, sia i comportamenti e la dimensione psicologica»³³, un doppio movimento che in questo saggio si esprime attraverso l'immagine del paesaggio come esperienza che fa il soldato al fronte. La proposta da Lewin del paesaggio come “unità dinamica” e “campo di osservazione” è radicalmente differente rispetto all'ordine estetico che in quegli stessi anni considerava il paesaggio come un oggetto dispiegato davanti al soggetto, questione che toccheremo nell'ambito della rappresentazione pittorica del paesaggio. Lo psicologo tedesco infatti non isola gli schemi della percezione corrispondenti alle differenti condizioni di pace o di guerra del paesaggio, ma lo considera piuttosto come «unità interattiva di persone e ambiente, nella quale gli spazi della guerra e gli spazi della pace sono presenti contestualmente»³⁴.

³² Riportiamo di seguito l'introduzione del saggio. In corsivo alcune parti di cui abbiamo rivisto la traduzione e che pertanto, a nostro avviso, permettono la comprensione del saggio per come lo abbiamo inteso. In questa breve introduzione è immediatamente chiara la differenza tra “paesaggio di pace” e “paesaggio di guerra” in termini di direzionalità che la rappresentazione della superficie assume di fronte all'effettività dell'interazione che con essa ha il soggetto.

«Quanto viene esposto qui di seguito concerne un capitolo della fenomenologia del paesaggio. In termini generali, sia premesso quanto segue. Quando per esempio abbiamo davanti a noi un colle che emerge quale figura spaziale dalla pianura e declina fin sotto il livello della medesima, allora possiamo senz'altro rappresentarcelo come una mera curvatura della pianura, come un'onda del suolo; è pure possibile vederlo come una *figura piana* [intesa probabilmente come superficie infinita]. *Oppure quando un escursionista vede davanti a sé campi e prati, quale natura in senso estetico, questi può indubbiamente rappresentarsi un altro paesaggio diverso da quello che un agricoltore incontrerebbe nel medesimo luogo. Entriamo in una tale rappresentazione in un duplice modo.* Il paesaggio fenomenologicamente effettivo si modifica realmente: al posto della figura spaziale del colle vi è ora una configurazione topologica/*piana* effettiva. Il nuovo paesaggio, rispetto al paesaggio *fenomenologicamente effettivo*, conserva il carattere di cosa solo rappresentata. Questa sua natura di rappresentazione a fronte dell'effettività fenomenologica non è compromessa dal fatto che vediamo il paesaggio rappresentato: il fatto di essere percepito non fa del colle che si staglia nella pianura una *superficie collinare effettiva*, bensì lo lascia immutato nel suo essere una configurazione rappresentata. Anche nei casi delle configurazioni di paesaggio descritti qui di seguito, una tale sostituzione con altre configurazioni rappresentate era di regola possibile» Lewin K., *Paesaggio di guerra*, Mimesis, Milano 2017, pp. 7-8, testo originale: *Kriegslandschaft* in «Gestalt Theory», 2009, Vol. 31, No. 3-4, 253-262.

³⁴ *ivi* p.32

Questo saggio prefigura, a ben vedere, la condizione di invisibilità delle guerre contemporanee e dei territori di guerra non pre-direzionati ma configurati dalla latente ubiquità dell'intervento chirurgico dei dispositivi bellici sull'organismo-mondo. Il paesaggio di guerra è «delimitato», marchiato e vettorializzato dall'uso che del territorio fa l'attore del conflitto e, al contempo, è iscritto nel paesaggio di pace il quale è «normalmente vissuto come se si estendesse, quasi a prescindere dalla visuale concessa dalle conformazioni particolari del terreno, molto oltre lo spazio che secondo le leggi ottiche la retina riesce, sia pure in successione, a registrare»³⁵. Il carattere processuale rende il paesaggio una Gestalt per cui la visione viene concepita, in senso fenomenologico, in termini esplorativi e non come rappresentazione. Da questo punto di vista i due paesaggi non possono essere considerati separati tra loro e, a loro volta, non possono essere considerati separati dall'intenzionalità del soggetto che si muove al loro interno. Quello che infatti Lewin descrive è proprio la qualità dell'uno di essere "iscritto" nell'altro e l'intenzionalità della percezione. «La delimitatezza della zona, durante la marcia di avvicinamento al fronte, si manifesta già parecchio tempo prima che la postazione divenga visibile» scrive Lewin il quale, pur riferendosi alla guerra di trincea del primo conflitto mondiale, sembra descrivere la trasformazione dell'immagine di paesaggio in maniera molto efficace anticipando ciò che grazie all'uso del mezzo tecnico e in particolar modo alla prospettiva aerea, sarà compreso chiaramente solo alcuni decenni più tardi. Il paesaggio – scrive Lewin - muta in ragione della percezione dell'osservatore la quale dipende dalle necessità del suo sguardo. Tali necessità inducono, dunque, a vedere il territorio come oggettivato in un paesaggio. Mentre normalmente l'orizzonte viene percepito come qualcosa che si estende verso l'infinito, avvicinandosi al fronte, come anche selezionando il target da inquadrare, l'orizzonte si restringe e il paesaggio appare orientato, non possedendo più né un davanti, né un dietro.

In sostanza, ciò verso cui crediamo di dover essere debitori è il principio secondo cui le variazioni che il paesaggio subisce dipendono dai cambiamenti nelle direzioni in cui si può muovere il suo attore. Non vi è quindi solo una connotazione geografica del paesaggio ma esso viene piuttosto considerato come un ambiente in cui interagiscono i vari elementi, da quello fisico, a quello

³⁵ *ivi* p. 9

affettivo, da quello sociale, a quello comportamentale, anticipando così la branca chiamata *psicologia ambientale* nata in ambito anglosassone circa sessant'anni più tardi.

2. Le mediazioni del paesaggio

Come abbiamo discusso, la formulazione *pensée paysagère* ci aiuta a capire come l'esperienza legata al paesaggio possa essere spogliata dal vincolo, considerato per molto tempo necessario, all'idea essenzialista di natura. Ci aiuta altresì a configurare la prospettiva paesaggistica come un tipo di mediazione culturale che investe e modifica il modo in cui l'uomo osserva la totalità dell'ambiente che lo circonda. Comprenderlo come parte della *médiance*, ci aiuta inoltre a questionare il dogmatismo moderno del pensiero binario che ha da sempre concepito il paesaggio quale oggetto frontale dello sguardo. Comprenderlo in questa accezione significa affrontarlo all'interno di una prospettiva contemporaneamente mediale ed estetica, ossia in quanto *milieu* in cui si è storicamente configurata la percezione dell'ambiente da parte del suo abitante.

Pensare al paesaggio come *milieu* percettivo è l'altro canale attraverso cui mettere in discussione un ulteriore binomio legato ad esso: quello che lo divide tra ambiente urbano e ambiente rurale. Le tecniche attraverso cui è stata costruita l'immagine di paesaggio e i modi dello sguardo ad esse legati, hanno modificato la capacità di vedere il mondo e, di conseguenza, di progettarlo, laddove la mediazione promossa dal paesaggio si basa sull'intero sistema culturale di una società e sulle relazioni che esso stabilisce, tra gli altri, con i campi della tecnica.

È nel simbolismo descrittivo della pittura e nella fede nel principio di unità e di armonia con l'ambiente naturale – *we are surrounded with things which we have not made and which have a life and structure different from our own*, scriveva Kenneth Clark nel 1949 – che, infatti, ha origine il concetto occidentale di paesaggio. La pittura è stata a lungo considerata il medium per tradurre la complessità della natura nell'unità di un concetto. Nelle tele di Tiziano una prima esperienza paesaggistica viene così riconosciuta dal poeta Pietro Aretino:

Appoggiate le braccia sul piano della cornice della finestra [...] mi diedi a riguardare il mirabile spettacolo [...] rivolgo gli occhi al cielo, il quale, da che Iddio lo creò, non fu mai abbellito da così vaga pittura di ombre e di lumi. Onde l'aria era tal quale vorrebbero esprimerla coloro che hanno invidia a voi per non poter essere voi. Che vedete, nel raccontarlo io, in prima i casamenti, che benché sien pietre vere, parevano di materia artificciata. Considerate anco la maraviglia ch'io ebbi dei nuvoli composti d'umidità condensa [...] Oh con che bella tratteggiatura i pennelli naturali spingevano l'aria in là, discostandola dai palazzi con il modo che la discosta il Vecellio nel far dei paesi!³⁶

Insieme alla storia delle tecniche con cui il paesaggio, dal Quattrocento in avanti, è stato espresso attraverso l'arte, passando per la grande pittura di paesaggio ottocentesca fino alla sua perdita d'innocenza subentrata con l'estetica novecentesca e legata alle nuove capacità dello sguardo, la riflessione critica sul concetto si è anch'essa evoluta abbandonando l'ingenuità di quel "noi" genericamente umano che la riflessione di Kenneth Clark ³⁷ non questionava. Molta strada è stata fatta anche dalla riflessione in ambito italiano, germogliata nel contesto del secondo dopo guerra, e che rivendicava attraverso la riflessione di Rosario Assunto il valore del paesaggio come contemplazione e strumento per una trasformazione virtuosa del territorio, a partire dalla contrapposizione tra "cultura distruttrice" e "natura liberatrice" e quindi tra soggetto finito e natura infinita. Come sostiene Paolo D'Angelo infatti «l'idea del paesaggio come aspetto o forma di un territorio nasce attraverso la rappresentazione pittorica del paesaggio e ne dipende, se non in via di principio, almeno in punta di fatto»³⁸. Il modo in cui il paesaggio è stato rappresentato dalla pittura ha avuto dunque enormi conseguenze sul modo in cui il paesaggio è stato pensato e teorizzato fino a oggi.

La domanda che in molti si sono posti è dunque la seguente: è nato prima il paesaggio o la sua immagine? La quale comprende la più generale questione – dibattuta fin dall'alba del pensiero occidentale – se sia l'arte a imitare la natura

³⁶ in D'Angelo P., (a cura di), op. cit., p. 12.

³⁷ Come fa notare W.J.T. Mitchell, Clark si riferisce a un'onnicomprendiva idea di soggetto alle prese con il desiderio di armonia con la natura intesa come ambiente originario circostante. Mitchell W. J., *Landscape and Power*, University of Chicago Press, Chicago 2002, p.6

³⁸ D'Angelo P., op.cit., p.11

o piuttosto la natura a imitare l'arte. Nella citazione di Pietro Aretino, infatti, già emerge ciò che, alla fine dell'Ottocento, sarà il grande ribaltamento di senso suggerito da Oscar Wilde: «Osservare una cosa è un'operazione molto diversa dal semplice atto di vederla. [...] La nebbia non esisteva finché l'arte non l'ha inventata»³⁹.

Come provocatoriamente sostiene W.J.T. Mitchell, la definizione di paesaggio data da Clark può essere tutt'ora vera, purché la si assuma come ironica, come espressione di una western-ness, di un «noi» tutt'altro che universalistico e ingenuamente in armonia con l'ambiente.

Torniamo allora alle parole di Augustin Berque, introducendo il paesaggio a partire dalla definizione per noi più convincente:

«non è sufficiente sapere come si strutturano morfologicamente i costituenti dell'ambiente, né come funziona la fisiologia della percezione – in altre parole, ciò che concerne l'oggetto, compreso il corpo umano considerato come tale –; bisogna conoscere anche le determinazioni culturali, sociali e storiche della percezione – in altre parole, ciò che costituisce la soggettività umana»⁴⁰

In altre parole, non è sufficiente conoscere la meteorologia e stabilire la distanza dell'occhio dalle nuvole, per vedere nel cielo un paesaggio. Sarà piuttosto quella dimensione antica propria della nuvola come dimora di una memoria storica dell'essere umano che farà vedere a chiunque, ovunque alzi gli occhi, un paesaggio.

³⁹ Wilde O., *Dialoghi sull'arte. La decadenza della menzogna*, Malcor D', Catania 2015. Alain Roger nel suo *Breve trattato sul paesaggio* discuterà, proprio a partire dal "maestro" Oscar Wilde, il paesaggio come invenzione culturale, ossia come ciò che risulta dalla metamorfosi dell'aspetto fisico di un territorio che, mediata dall'arte, ha sede nello sguardo. C'è dunque un *paese*, che costituisce il sostrato materiale, geografico, il grado zero, da cui si modella un *paesaggio*, e questo passaggio avviene attraverso un procedimento «metafisico», «soprannaturale», che cioè non appartiene alla natura. Roger A., *Breve trattato sul paesaggio*, Sellerio, Palermo 2009

⁴⁰ Berque A., *Come parlare di paesaggio?*, cit. p. 13

Il paesaggio come espressione della totalità

Come suggerisce Eugenio Turri, uno dei maggiori esperti di paesaggio italiano, provando a delinearne un'ontologia⁴¹, «il paesaggio è il visibile, il percepibile». Questa prospettiva suggerisce dunque di pensarlo come espressione della totalità, come questione illimitata, non misurabile seppur visibile. «Ma come nel visibile non è detto che si esprima per intero il mondo, così non è detto che il paesaggio esprima tutta la realtà di cui è la proiezione sensibile», prosegue sulla scorta della fenomenologia di Merleau-Ponty per il quale, come abbiamo visto, il non visibile intesse il visibile, lo sottende come sua possibilità ontologica. Ragionando sul piano della percezione, dunque, questo significa riconoscere che la nostra *Gestalt* afferra la struttura della realtà come concrezione di una visibilità universale. Dire dunque che il paesaggio è questione illimitata e al contempo “il visibile”, significa provare a intenderlo come una presenza tanto conforme alla prospettiva del soggetto quanto da essa indipendente, che si presenta a esso al fine di esserne autonomo. Pensare il paesaggio come totalità pertanto non significa abilitare il concetto a contenitore, ma al contrario proporre un modello che si definisca proprio a partire dalla differenza da altri modelli riferibili alla faccia della Terra, modelli misurabili e finiti, oggettivati appunto a partire proprio dalla presenza del soggetto, come quelli di *territorio* e di *spazio* come regola astratta, quest'ultimo, che non tiene conto delle differenze qualitative delle sue parti⁴². Condizione di partenza per una riflessione che procede in questa direzione è dunque, come suggerisce il geografo Franco Farinelli, pensare che paesaggio, territorio e spazio non siano insiemi di cose, ma modi di rappresentarsele.

Il modello-paesaggio, in una sua prima e generale implicazione, innanzitutto esclude la proprietà.

L'etimologia della parola territorio [dal latino *territorium*, der. di *terra*] rimanda innanzitutto a verbi indicanti attività agricole: *terere*, arare, triturare le zolle; *tauritorium*, terreno lavorato dai tori. Ma è anche possibile la derivazione da *terreo*, *terrēre*, atterrare, spaventare (quindi un'accezione difensiva/ostile della territorializzazione). Nell'etimologia del termine, inoltre, si trovano due

⁴¹ Turri E., *Il Paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Marsilio, Venezia 2010

⁴² La parola “spazio” deriva dal greco *στάδιον* e indica l'intervallo metrico lineare standard, unità di misura delle distanze.

elementi costitutivi del senso della territorializzazione: uno legato alle attività di trasformazione di uno spazio geografico in uno spazio per l'abitare; l'altro che invece connota un'idea di spazio appropriativo, difensivo o escludente⁴³. E il fatto che con la modernità la mappa del mondo diventi un'immagine di territori separati da linee rette, spiega di per sé la fondazione e il funzionamento del territorio basato proprio sull'immagine di questa mappa. Con una capriola sospinta dalla creazione dello spazio moderno, tra il territorio e la mappa si produce un'identità. Con il XVI secolo si inizierà a fare i conti con il territorio in quanto mappa, in quanto superficie omogenea e geometricamente divisibile, uno strumento in grado di garantire le proprietà fondamentali dello stato moderno: continuità, omogeneità, isotropismo e dunque coerenza culturale, identità nella manipolazione simbolica, unitarietà linguistica⁴⁴. Il crescente sviluppo della cartografia moderna tra il XVI, XVII e XVIII secolo ha infatti instruito un nuovo modo di vedere attraverso un nuovo strumento: la mappa moderna diventa il mezzo per uno sguardo fisso, un *gaze* si direbbe in inglese, in grado di “vedere a distanza” e “vedere meglio” di quanto una persona potrebbe altrimenti. Quando e in che modo questo modello di spazio è nato? E quale modello di sguardo ha prodotto? Sulla creazione dello spazio moderno torneremo nel prossimo capitolo.

Il paesaggio come figura dell'inappropriabile

Agamben ne *L'uso dei corpi*⁴⁵, ultimo volume del progetto *Homo sacer*, connota il paesaggio come dimora dell'inappropriabile, categoria che corrisponde all'esistente in quanto tale con cui l'essere umano è intimamente in relazione sebbene, in quanto soggetto, non possa in nessun modo appropriarsene. Le aporie che secondo il filosofo sono presenti nella storia delle riflessioni non filosofiche sul paesaggio esistono proprio in virtù del suo essere un fenomeno

⁴³ A. Cusinato, *Territorio e pianificazione del territorio nell'epoca della conoscenza*, Venezia 2009, in http://www.societaediterritorialisti.it/images/DOCUMENTI/COMMISSIONI/EPISTEMOLOGICA/091120_cusinato_veneziana.pdf

⁴⁴ Branch J. *The Cartographic State. Maps, Territory, and Origins of Sovereignty*, ed. C. Reus-Smit, N. J. Wheeler, Cambridge University Press, 2014

⁴⁵ Agamben G., *L'uso dei corpi. Homo sacer*, IV, 2, Neri Pozza Editore, Vicenza 2014, p. 124 - 130

che riguarda in modo essenziale l'uomo sfuggendogli però nella sua determinazione⁴⁶. Il carattere ambiguo di essere «una realtà naturale o un fenomeno umano, un luogo geografico o un luogo dell'anima», di «essere considerato come consustanziale all'uomo» o come invenzione moderna, lo rende, secondo Agamben, un orizzonte problematico, un «orizzonte ulteriore rispetto all'ambiente animale e al mondo umano»⁴⁷.

Troviamo anche in Mitchell l'idea di una proficua lettura del concetto di paesaggio posto in relazione con la proprietà. Il carattere inappropriabile del paesaggio sottolineato da Agamben è quanto ancor prima di lui Mitchell solleva attraverso le parole del filosofo Ralph Waldo Emerson secondo cui “the landscape belongs to the person who looks at it...”, aprendo così alla questione che riteniamo fondamentale: il paesaggio non è la rappresentazione della natura bensì una mediazione attraverso cui un certo sguardo è stato naturalizzato nel corso della storia dell'occidente a partire dall'epoca moderna. Il paesaggio è dunque un *medium* attraverso cui una certa esperienza del soggetto e del mondo sono state configurate nei termini di una sensibilità ordinata attraverso un modello alternativo, sebbene sempre in dialogo con quello statico e razionale dello spazio geometrico.

«The aim of this book is to change “landscape” from a noun to a verb» scrive infatti Mitchell introducendo il volume da lui curato sulle relazioni tra paesaggio e potere. Qui il paesaggio viene considerato come agente culturale, come medium attraverso cui apparati sociali e culturali sono stati naturalizzati nel corso della storia dell'occidente. Il paesaggio viene dunque presentato come «a more comprehensive model that would ask not just what landscape “is” or “means” but what it *does*»⁴⁸. Mitchell configura la sua riflessione sul potere culturale egemonico del paesaggio e sulla dimensione simbolica che tale figura ha ricoperto in quanto portatrice “western-ness”.

⁴⁶ Per la trattazione eminentemente filosofica che del paesaggio fa Agamben, è bene tenere conto che secondo il filosofo parlare di nascita del paesaggio legata alla modernità è riduttivo per poter dischiudere la verità di cui esso è portatore. Agamben recupera infatti l'idea che il paesaggio fosse già oggetto di contemplazione per gli antichi (*magnam capies voluptatem* – Plinio, Ep., VI, 13 – *si hunc regionis situm ex monte prospexeris*) e che in termini pittorici le fonti mostrano che i Greci e i Romani conoscevano la pittura di paesaggio come *topiographia* o *skenographia*. In questo lavoro è invece presente la tesi per cui la coincidenza della modernità con la nascita del paesaggio come oggetto estetico rappresenta un modello tutt'ora valido di mediazione culturale con l'ambiente-mondo.

⁴⁷ *ibidem*

⁴⁸ Mitchell W. J., *Landscape and Power*, cit., p.1

Comincia a venire in superficie la complessità del paesaggio in quanto esperienza limite in cui si attiva una reversibilità tra interno/esterno, vicino/lontano che, come vedremo, sarà motivo centrale nella modernità in quanto epoca che fa del limite, del mutamento, del superamento, la propria essenza e rappresentazione. Mentre il soggetto della pittura di paesaggio è un fatto, un ambiente, il tema che si produce attraverso le immagini è un atto, l'atto di guardare. Non si tratta di illustrare gli oggetti del luogo ma di captare ciò che piuttosto dovremmo considerare come una "spazialità atmosferica", fuggevole e immateriale in cui gli oggetti prendono posto.

Il paesaggio come modello conoscitivo

Vi è un'altra riflessione sul paesaggio particolarmente efficace e che sottolinea da un lato come il paesaggio rappresenti un modello caratterizzato da un principio di ambiguità, dall'altro come, proprio in quanto modello – occidentale - abbia un carattere strategico: il paesaggio è tutto ciò che una mappa non riesce a rappresentare, tutto ciò che sfugge alla presa dell'immagine cartografica. In questa definizione, che insiste sulla differenza tra spazio misurabile e paesaggio come totalità, è iscritto il compito che il geografo Franco Farinelli affida al paesaggio, proiettandosi nel solco della tradizione teorica inaugurata da Alexander von Humboldt grazie a cui il paesaggio è stato concepito per la prima volta come modello strategico per una nuova relazione tra l'essere umano e il suo ambiente, come modello dunque dal valore conoscitivo.

Lo scienziato tedesco e fondatore della moderna geografia scientifica, che tra il 1799 e i primi anni dell'Ottocento compì un viaggio tra Venezuela, Colombia, Cuba, Ecuador, Perù, Messico, e poi su fino agli Stati Uniti, avviando una vera e propria rivoluzione dello sguardo facendo anettere idealmente al pensiero occidentale quelle terre lontane⁴⁹. La sua impresa descritta in trentacinque

⁴⁹ Gerbi A., *La disputa del Nuovo Mondo. Storia di una polemica 1750-1900*, Ricciardi, Milano-Napoli 1955. "Senza far torto agli innumeri precursori, remoti e vicini, da Oviedo a La Condamine, si può dire che con Humboldt il pensiero dell'Occidente compie finalmente la pacifica conquista ed annette idealmente al suo mondo, all'unico Cosmo, quelle regioni che erano state sin allora quasi solo oggetto di curiosità, di stupore e di derisione. E alla conquista Humboldt muove in una disposizione d'animo esilarata e aperta, in quella lieve euforia che ancora oggi prova uno qualunque di noi quando dalle strettoie e dalle innumerevoli voci ancestrali della nostra civiltà giunga per la prima volta ai muti e abbaglianti orizzonti dell'America tropicale, agli arsi deserti costieri e ai turgidi margini intatti della gran selva continentale. Si sente rinascere. E se nella piccola, lontanissima Europa infuria proprio allora una guerra, napoleonica o hitleriana, è facile che il felicissimo profugo sopra una grossolana

volumi venne corredata da un atlante geografico, geologico e fisico, e da un atlante pittorico, per cui illustrazione scientifica e canone pittoresco si legarono sotto il segno del paesaggio. In tal modo il paesaggio venne spogliato del suo primario significato visivo tipico della pittura con tale soggetto, mantenendo però lo sguardo ad effetto proprio del colpo d'occhio che questa pittura aveva instruito. «To apprehend these characteristics, and to reproduce them visibly, is the province of landscape painting»⁵⁰ scrisse infatti il geografo nel secondo volume del *Cosmos*, o anche “he who knows how to comprehend nature at a single glance and knows how to abstract from local phenomena, will easily perceive”⁵¹.

Un primo elemento fondamentale emerge: lo sguardo non è quello fisso e posato delle mappe ma quello mobile e rapido del soggetto come parte dell'ambiente.

Per Humboldt dunque il paesaggio corrisponde al modello utile a compiere una rivoluzione di tipo culturale e politico in grado di traghettare la borghesia europea ottocentesca da un universo culturale di tipo letterario e pittorico – governato dal sentimento estetico in cui alla facoltà psichica del soggetto ogni analisi razionale è (ancora) estranea - all'universo della cultura scientifica, in grado di insidiare il potere ancora di matrice aristocratica.

Lo scienziato tedesco, infatti, inaugura nella prima metà dell'800 e all'interno dell'ambiente proprio della borghesia europea, un processo di “politicizzazione del dato estetico” attraverso una strategia che vedeva come “oggetto teorico”⁵²

razionalità, una perfezione ingenua, una passabile imitazione dell'antico eden in quel paesaggio di piatte e folte boscaglie solcate da vaste fiumane e di candide altissime vette a picco sulle arene del mare” p.453

⁵⁰ Chunglin K., *Alexander von Humboldt's Invention of the Natural Landscape*, *The European Legacy*, Vol. 10, No. 2, 2005, pp. 149–162

⁵¹ Humboldt, *Ideas for a Physiognomy of Plants*, in Chunglin K., cit

⁵² Si fa qui riferimento al concetto espresso dal filosofo e storico dell'arte francese Hubert Damisch come riportato durante la conversazione che insieme all'autore ebbero Yve-Alain Bois, Denis Hollier e Rosalind Kraus sul finire del secolo scorso sulle pagine della rivista militante «October»: it is one that is called on to function according to norms that are not historical. It is not sufficient to write a history of this object. [...] it's not enough to write a history of a problem for that problem to be solved. A theoretical object is something that obliges one to do theory [...] but also furnishes you with the means of doing it. Thus, if you agree to accept it on theoretical terms, it will produce effects around itself. [...] It's a theoretical object because it forces us to ask ourselves what theory is. It is posed in theoretical terms; it produces theory; and it necessitates a reflection on theory. [...] But I never pronounce the word theory without also saying the word *history*. Which is to say that for me such an object is always a theoretico-historical object. Yet if theory is produced within history, history can never completely cover theory. Y-A. Bois, D. Hollier, R. Kraus, H. Damisch, *A conversation with Hubert Damisch*, in «October», 85, estate 1998, p. 8. Un oggetto è teorico dunque nella misura in cui contemporaneamente si innesca

proprio il carattere espressivo del paesaggio. Il paesaggio, quello della pittura italiana e olandese del Cinquecento e del Seicento, viene eletto da Humboldt a lente di un nuovo sguardo con cui la borghesia europea, ma anche quella russa e americana, avrebbe dovuto iniziare a guardare. Il suo progetto era quindi quello di operare una rivoluzione di senso valorizzando il carattere estetico sentimentale come preliminare stadio della conoscenza dell'ambiente. Un sapere scientifico dunque che avrebbe permesso alla borghesia di infiltrare l'assetto statale ancora di stampo aristocratico e feudale, da cui appunto la società civile era ancora esclusa. Il paesaggio diventa così uno dei possibili modelli conoscitivi della cultura occidentale e, traghettando il suo senso da "natura" ad "ambiente", apre la strada per la borghesia alle discipline scientifiche.

L'idea della presenza nella natura di un valore estetico, etico e conoscitivo universale che Humboldt consegna alla moderna civiltà europea si incarna contestualmente nello sguardo con cui i pittori della fine del XVIII secolo si avvicinano al tema della rappresentazione della città,

cercando anche in essa la manifestazione visibile del superiore ordine naturale. Ricorrendo alle principali categorie estetiche che il pensiero neoclassico e quello romantico avevano associato alla contemplazione del paesaggio naturale, questi pittori cercarono di esprimere per mezzo delle proprie opere il carattere *ideale*, *pittoresco* o *sublime* delle città europee⁵³.

L'idea di paesaggio urbano sorge infatti intorno alla seconda metà dell'Ottocento come un prodotto dell'estetica moderna legata alla capacità di osservare paesaggisticamente la città. La possibilità di rivolgere uno sguardo di tipo estetico alla città, di farne un paesaggio urbano dunque, si consolida in particolar modo attraverso le caratteristiche proprie della tecnica cinematografica – dapprima il movimento e in seguito la sofisticazione dello strumento del montaggio.

come orizzonte problematico e si propone come elemento della sua risoluzione, obbligando a un atto di creazione teorica. In questo senso per noi il paesaggio sarà la fonte di un pensiero geografico attraverso cui formulare delle ipotesi di lettura dello spazio contemporaneo come parte dello sguardo e delle sue traiettorie.

⁵³ Ferrando, D. T., *La città come. Storia dell'idea di paesaggio urbano*. Tesi di dottorato, Politecnico di Torino, 2012

Ma l'attenzione alla dimensione della città ha origini ben precedenti e, come vedremo più avanti, corrisponde a un progressivo aumento di interesse nei confronti della rappresentazione del "vero" e del modello proposto dalla prospettiva centrale, che trovò nella dimensione architettonica della città una possibilità di applicazione e verifica. Lo sguardo sulla città appare dunque legato al desiderio di mettere in pratica, a partire dalla seconda metà del Quattrocento, le regole figurative che i pittori avevano estratto dall'esperienza di Brunelleschi e dal trattato di Alberti.

Come vedremo, la prospettiva rinascimentale diventerà il sistema attraverso cui quella società concepirà lo spazio urbano, ben prima che le sue architetture adottino questo sistema di progettazione.

Per comprendere meglio il rapporto che lega la rappresentazione di un luogo, naturale o artificiale che sia, alla sua dimensione estetica, ci soffermeremo infatti sulla mediazione paesaggistica che il sistema culturale della prospettiva rinascimentale promuoverà.

Attraverso le relazioni con i campi della tecnica, dell'economia, più in generale della vita, il sistema della prospettiva sancirà quel processo di metamorfosi da paese a paesaggio che discuteremo mettendo in luce l'evoluzione dei modi dello sguardo.

3. Misurazione e osservazione: espressione di una logica

Il paesaggio come "immagini-scene" e la molteplicità dello sguardo

Come abbiamo introdotto, il paesaggio incarna un orizzonte problematico eminentemente mediologico che passa attraverso le forme del visibile con cui, da un certo periodo in poi, l'essere umano struttura uno sguardo di tipo estetico sul mondo che gli è di fronte.

È utile, per chiarire questa prospettiva, riferirsi al paesaggio tenendone presente l'accezione semantica che deriva dalla radice germanica più che da quella latina a cui in realtà corrisponderebbe il termine italiano⁵⁴. La prospettiva infatti che

⁵⁴ I termini di area linguistica neo-latina *paysage*, *paysaje*, *paisagem*, *paesaggio*, la cui radice comune è riconducibile ai termini *pagus* (villaggio, distretto, cantone) e *paganus* (contadino),

vorremmo ora mettere in evidenza, è resa in maniera più esaustiva dai termini *Landschaft*, *landskip* e *landscape*, che combinano la parola *land* (terra) con il verbo di origine germanica *scapjan/shaffen* (trasformare, modellare). Sugeriamo quindi di intendere il paesaggio concepito dalla modernità come una “terra trasformata”⁵⁵.

La nozione di origine germanica, infatti, risulta più appropriata per descrivere una certa porzione di spazio e una certa dimensione del tempo che emergono come prodotto di una selezione, come risultato quindi di un'interpretazione agita dall'uomo, come prodotto artistico e soggetto estetico⁵⁶.

La dimensione iconica del paesaggio, l'immagine di paesaggio attraverso cui il pensiero *sul* paesaggio si è strutturato, fa emergere infatti delle ipotesi di visibile, ritaglia dei margini e compie dei processi di trasformazione della natura la quale, «viene trasformata nella individualità del “paesaggio” dallo sguardo dell'uomo, che divide e configura in forma di unità distinte ciò che ha diviso»⁵⁷. Ciò che Simmel sta individuando è la storicità dell'esperienza del paesaggio, nata in corrispondenza della lacerazione rispetto al sentimento unitario della natura universale, poi capitalizzato e rafforzato dalla pittura. È attraverso l'immagine dunque, come “vita pulsante nella visione e nel sentimento”, come sintesi culturale o anche espressione di una natura culturalizzata, che l'essere umano si strappa all'unità della natura. Simmel affronta così le semplificazioni prodotte dalla scissione tra natura e cultura, mostrando che «percezione del mondo esterno e azione su di esso sono insieme e contemporaneamente creatori e creature del paesaggio»⁵⁸. Come suggerisce Monica Sassatelli, per Simmel «la

iniziano a essere registrati intorno al 1550 a indicare la dimensione territoriale di un'area, il suo aspetto e la sua forma. Cfr. D'Angelo P., op. cit.

⁵⁵ Dall'altra parte, abbiamo il termine di area linguistica neo-latina (*paysage*, *paysaje*, *paisagem*, *paesaggio*) che i dizionari cominciarono a registrare dal 1550 e che veniva utilizzata per indicare un territorio e gli attori che lo occupano

⁵⁶ È intorno alla prima metà del XVI secolo che avviene lo slittamento semantico che ne determinerà l'accezione moderna legata alla dimensione visuale. «Nel 1521 Albrecht Dürer definisce Joachim Patinier un «buon pittore di paesaggi» (*guter Landschaftsnaler*), mentre nel 1606 il termine appare nella terza parte del libro *Het Schilder-Boek*, pubblicato dal pittore fiammingo Carel van Mander, in cui l'autore elogia il suo compaesano Gillis van Coninxloo dedicandogli la frase *soo weet ick dier tyt geen beter Landtschap-maker* – “non conosco un miglior creatore di paesaggi in questa epoca” citato in Ferrando, D. T., op.cit. p. 13

⁵⁷ Simmel G., *Saggi sul paesaggio*, in Sassatelli M. (a cura di), Armando Editore, 2005, p. 55

⁵⁸ *ivi* P.10

visione del paesaggio è già un punto intermedio tra la natura e l'arte o, più in generale, la cultura»⁵⁹, come un prodotto dell'attività.

Il paesaggio, in questa accezione, si presenta come un luogo costruito, un processo percettivo di rappresentazione, organizzazione e classificazione dello spazio e, possiamo aggiungere, una modalità per ordinare l'esperienza, un complesso processo culturale.

«The landscape is an anonymous sculptural form always already fashioned by human agency, never completed, and constantly being added to, and the relationship between people and it is a constant dialectic and process of structuration: the landscape is both medium for and outcome of action and previous histories of action. Landscape are experienced in practice, in live activities»⁶⁰.

La relazione forte del paesaggio con le dinamiche di costruzione di identità all'interno di una comunità per esempio, ha allargato il campo di studi della branca dell'antropologia contemporanea che si occupa di comprendere concetti come patria, identità e appartenenza, dimostrandone lo statuto di costruzioni culturali, inevitabilmente connesse a pratiche e strategie del potere⁶¹.

Ciò che infatti ci interessa è proprio la qualità del paesaggio di essere un oggetto costruito, uno spazio riconfigurato, che può essere creato oltre che scoperto. Questa complessa impalcatura che sostiene il paesaggio per come lo abbiamo descritto è strutturata e struttura un ordine simbolico che ha contribuito, in senso antropologico, alle formazioni sociali tanto del singolo quanto della collettività.

Quando parliamo di paesaggio infatti ci riferiamo ormai a diversi tipi di ambienti e territori: da quello rurale a quello urbano, dalle distese naturali e sconfinite ai micro ambienti casalinghi. E questo perché la forma paesaggio (*landscape*) ha acquisito nel tempo una potenza metaforica straordinaria, tanto da rendere il suffisso *-scape* comune a una molteplicità di contesti, contribuendo innegabilmente a una certa confusione nei riguardi di tale forma.

⁵⁹ *ivi* p. 19

⁶⁰ Tilley C., *A phenomenology of landscape*, Oxford/Providence, Berg Publishers, 1994 p.23

⁶¹ Facciamo qui riferimento in particolar modo al lavoro dell'antropologo inglese Tim Ingold, su cui torneremo nel prossimo capitolo.

Cosa significa dunque assegnare tale suffisso a un contesto? Ciò che sembra a prima vista una designazione della rilevanza spaziale di un luogo è piuttosto, come fa notare l'artista John Brinckerhoff Jackson, indice di «a kind of environment or setting which can give vividness to a thought or event or relationship; a background placing it in the world»⁶².

Ciò che quindi pone questa immensa varietà nello stesso campo semantico è la proprietà comune di essere composta da elementi diversi che entrano in relazione, configurando un insieme dalla cui disposizione emerge senso e attraverso cui collassa la differenza tra naturale e artificiale, tra ciò che già esiste e ciò che viene visto.

Il territorio infatti anticipa naturalmente il paesaggio che diventa tale però solo dopo un intervallo di tempo più o meno lungo durante il quale si sedimenta la relazione tra una realtà geografica fisica e lo sguardo di un soggetto, sia esso esterno o abitante. Introdurre lo sguardo diventa quindi indispensabile nella comprensione della formazione del paesaggio nella cultura occidentale, sia a livello di “presentazione” di un luogo, di un territorio, sia a livello di “organizzazione” dello spazio.

Facendo un necessario passo indietro e pensando al paesaggio così come soggiace nell'immaginario collettivo, è il motivo dell'uomo che guarda uno scenario naturale a sollecitare la nostra memoria e la nostra capacità di immaginarlo. Secondo l'enciclopedia Treccani, infatti, il paesaggio è:

«Parte di territorio che si abbraccia con lo sguardo da un punto determinato. Il termine è usato in particolare con riferimento a panorami caratteristici per le loro bellezze naturali, o a località di 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».⁶³

Quando pensiamo al paesaggio infatti, una serie di immagini ormai sedimentate nella nostra cultura, delle *immagini-scene*⁶⁴ potremmo dire, hanno per noi

⁶² Jackson J.B., *Discovering the vernacular landscape*, Yale University Press, New Haven 1984, p. 4

⁶³ <http://www.treccani.it/enciclopedia/paesaggio/>

⁶⁴ Si intenda con il termine *scena*, che noi abbiamo legato a *immagine*, l'uso che ne fa Hubert Damish quando propone le sue esercitazioni topiche coinvolgendo i luoghi dell'immaginario di

consistenza immediata, una consistenza visiva, acquisita attraverso l'uso che ne è stato fatto, con modalità diverse, durante la storia del pensiero occidentale. Gran parte della produzione romantica, ad esempio, riflette appunto sul motivo della relazione tra natura ed essere umano a partire dal paesaggio come elemento visivo di carattere contemplativo.

Questo riferimento all'atto di guardare, che coinvolge quindi l'osservatore come parte essenziale del paesaggio stesso, si trasforma all'apice della modernità implicando un ordine teorico più complesso. Il paesaggio diventa un'esperienza, non un oggetto autonomo che prende vita mediante una statica relazione binaria (soggetto che guarda-oggetto visto, contemplato) e studiarlo significa comprendere una cultura e il suo modo di costruire lo spazio⁶⁵. Lo studio fatto da Sandro Bernardi sul paesaggio nel cinema italiano, articolato in cinque tipologie, descrive in ultima analisi il rapporto tra paesaggio e racconto inaugurato dal Neorealismo. Egli lo definisce *tempo della riflessione*⁶⁶, un tempo cioè che esprime una nuova relazione tra spazio, ampliato e maturato, e sguardo, molteplice e dialettico. Per cui, in questa prospettiva, «paesaggio significa non solo rapporto tra personaggio e spazio, fra uomo e mondo, ma anche rapporto tra diversi livelli di sguardo [...]. Si articola (in questo senso) un gioco più complesso di punti di vista»⁶⁷. In questa prospettiva il paesaggio

cui il pensiero occidentale fa uso da lungo tempo. Porzioni di spazio identificabili in quanto tali, seppur immaginarie. Damisch H., *Skyline. La città Narciso*, Genova-Milano, Costa e Nolan, 1998

⁶⁵ Specifichiamo qui due aspetti che riteniamo fondamentali per definire cosa si intende per cultura. La cultura è «il complesso delle attività e dei prodotti intellettuali e manuali dell'uomo-in-società, quali che ne siano le forme e i contenuti, l'orientamento e il grado di complessità o di consapevolezza» Cirese A. M., *Cultura egemonica e culture subalterne*, Palumbo editore, Palermo 1973. E «un processo che gli esseri umani fanno e non semplicemente un bagaglio concettuale che hanno in quanto membri di un gruppo. Non si vogliono certamente mettere tra parentesi le dimensioni collettive, storicamente profonde, delle dinamiche culturali, quanto piuttosto segnalare la necessità di cogliere anche le dimensioni attraverso cui i soggetti culturali si appropriano creativamente dei repertori collettivi di saperi e pratiche, segnalando la natura intrinsecamente aperta e dinamica della produzione culturale» Quaranta I., *La trasformazione dell'esperienza. Antropologia e processi di cura* in «Antropologia e teatro», n. 3, 2012

⁶⁶ Sandro Bernardi nel suo *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio Editore, 2002, introduce il discorso sul paesaggio attraverso cinque grandi tipologie non sviluppate in senso necessariamente cronologico ma concettuale: le vedute del cinematografo Lumière come periodo in cui il cinema mostra semplicemente dei luoghi (*panorami scheletrici del mondo*); i primi rapporti incerti tra figura e sfondo del periodo delle avanguardie (*il tempo dei giochi*); il cinema dei mondi immaginari e autosufficienti, narrativo (*il tempo dei miti*); il cinema che, seppur narrativo, concede dei momenti intimi allo sguardo (*il cinema delle aperture sui possibili*); infine il cinema dello sguardo maturo (*il tempo della riflessione*).

⁶⁷ *ivi* p. 16

cinematografico annuncia implicitamente una riflessione sull'atto di guardare come atto conoscitivo⁶⁸.

Ci sia consentito ora fare una piccola digressione che rilevi ancor di più la complessità dell'atto del guardare. Risulta infatti interessante vedere come la terminologia anglosassone descriva in modo più adeguato del nostro vocabolario le molteplici vocazioni dello sguardo, ciascuna delle quali appartiene e implica un diverso campo di segno e significato. *View, sight, gaze e glance*, sono infatti quattro attitudini differenti. *View* esprime la “veduta”, *sight* la “vista” neutra e obiettiva, *gaze e glance* sono invece due modalità diverse di “sguardo”: il primo è più contemplativo e perciò richiede una conoscenza dei luoghi e degli oggetti che si vedono, il secondo invece è più diretto, più istintivo, meno motivato, racconta la prima impressione dell'oggetto, comporta una riflessione e non una grande conoscenza di ciò che si vede.

Lo sguardo dunque si presenta a tutti gli effetti come un atto molto complesso poiché fa intervenire contestualmente i processi fisiologici e socio-culturali di cui non siamo sempre totalmente coscienti. Il paesaggio, diventato una delle forme simboliche della cultura occidentale, esprime a pieno questo rapporto complesso che abbiamo descritto in cui a seconda della relazione tra l'osservatore, l'oggetto e il contesto, prendono forma le diverse e possibili concezioni del mondo. Il mondo materiale di per sé già ci fornisce un'infinità di immagini che il nostro sguardo accoglie in parte senza una intersezione piena con ogni oggetto o luogo che incontra. Questo avviene perché “l'atto di guardare, che solo apparentemente sembra un semplice movimento fisiologico, è stato investito dalla cultura.”⁶⁹

Come nota Sandro Bernardi a proposito della dialettica tra vedere e guardare nella nostra esperienza visiva, il cinema «ci insegna a compiere entrambi i movimenti contestualmente, cioè a recuperare quella ricchezza e apertura sui possibili che sta nel guardare, senza perdere le conoscenze altrettanto

⁶⁸ sulla scorta della proposta di Francesco Casetti possiamo considerare quattro grandi tipologie in cui lo sguardo può essere organizzato: l'inquadratura oggettiva che offre uno sguardo neutrale sulla scena; l'inquadratura oggettiva in cui però si manifesta uno “stile di ripresa” nella costruzione della scena; l'inquadratura soggettiva; l'interpellazione, figura in cui l'oggetto del discorso del film, “si mette in vista”, esce per così dire allo scoperto e si concretizza. Sono queste strategie che istruiscono il rapporto con lo spettatore e che sono in grado di tradurre la complessità dello sguardo.

⁶⁹ Giallonzo A., *L'avventura dello sguardo, educazione, comunicazione visiva nel Medioevo*, Bari, Edizioni Dedalo, 1995 p.8

importanti che stanno nel vedere»⁷⁰. Questa proprietà del cinema di simulare i processi psichici della mente umana, del resto, ha affascinato gli studiosi delle discipline più diverse sin dall'inizio del Novecento.

Il problema del cielo come orizzonte della rappresentazione

Con il termine paesaggio si intende dunque già da subito uno spazio in continua costruzione, sede di complesse relazioni interne ed esterne e non un mero luogo fisico, un territorio, o un semplice contenitore. Come abbiamo sottolineato, è attraverso le relazioni di prossimità e distanza rispetto alla natura che l'essere umano inizia a definirsi e ad articolare uno sguardo individuale su di essa. La natura vista come paesaggio è infatti emblema di una nuova sensibilità che impara a esprimersi spazialmente, espressione visibile dell'attività creatrice dell'essere umano e insieme della natura ed esperienza del mondo esterno tipicamente umana e moderna. Il paesaggio è dunque, come stiamo vedendo, già da sempre espressione di una complessità del visibile che però ha bisogno di essere inquadrata, disciplinata, prima che ricompresa come concrezione di una memoria storica delle forme.

Nel celebre studio sulla /nuvola/ Hubert Damisch compie un resoconto della sua ambigua processione nella pittura occidentale, associandola a elemento pittorico che con Correggio diventa un elemento anticipatore del barocco e dunque della possibilità di negare la costruzione architettonica e la chiusura dello spazio del Quattrocento attraverso l'illusorietà della prospettiva aerea⁷¹. La nuvola per Damisch è un elemento eccentrico, fuori norma, che grazie alla sua inconsistenza mette in discussione la solidità e l'identità che definiscono la forma visibile. Corpi non misurabili, senza superficie e contorno, che contraddicono l'idea di linea, che non occupano un luogo e che non hanno né forma né limiti definiti. E poiché ciò che non si può misurare con precisione non entra nella griglia prospettica, la nuvola si configura come un problema per la rappresentazione e al contempo come elemento pittorico strategico per la sua evoluzione.

⁷⁰ Bernardi S., op.cit. p. 18

⁷¹ Damisch H., *Teoria della nuvola. Per una storia della pittura*, Costa & Nolan, Genova 1984

Prima di essere un soggetto estetico, le nuvole sono state un problema per la rappresentazione e al contempo la prima espressione di una coscienza artistica dell'orizzonte che iniziava già intorno al XV secolo a incarnarsi proprio nell'impressione visibile del "limite" del cielo.

Seguendo la riflessione di Céline Flecheux sull'orizzonte, vorremmo riportare un'osservazione di Panofsky secondo cui, ancor prima di Leon Battista Alberti e Leonardo da Vinci, i quali come vedremo posero il problema dell'*aere* in relazione all'impressione visiva, al Maestro del Maresciallo di Boucicaut, miniatore e pittore fiammingo attivo all'inizio del XV secolo, è dovuta una delle prime testimonianze della percezione della perdita di sostanza del cielo guardato nella sua profondità e della necessità dunque di animarlo attraverso la rappresentazione delle nuvole. E come afferma appunto Panofsky:

it was he who learned, and taught his pupils, to enliven these graded skies by genuine, meteorological clouds that overhang the scenery, white, faethery cirri and massive gray cumuli shaded with yellow and crimson. And as he observed that the color and substance of the sky seem to thin out as it approaches the earth, so did he observe that the color and substance of the objects on earth seem to thin out as they recede into depth; the most distant trees, hills and buildings turn into disembodied phantoms, their contours dissolving in the air and local color drowned out in a bluish or grayish haze. In short, the Boucicaut Master discovered aerial perspective; and what this meant at the beginning of the fifteenth century can be gathered from the fact that Leonardo da Vinci had still to fight the belief that an open landscape darkens rather than lightens in proportion to distance.⁷²

In questo breve passo, l'orizzonte attesta quell'attenzione all'osservazione del cielo che i pittori cercavano di inserire nei loro quadri. Se è certamente un errore considerare l'orizzonte come un'invenzione moderna, come del resto abbiamo detto per il paesaggio stesso, è però in questo periodo che inizia quel processo di consapevolezza che lo farà essere poco più tardi uno degli alfieri del dominio ufficiale dell'occhio nella prospettiva lineare. Per Alberti, infatti, l'orizzonte indica innanzitutto la profondità, quella zona indeterminata, "vapore

⁷² Panofsky E., *Early Netherlandish painting. Its origins and character*, Cambridge, Harvard University Press, 1953 p. 57

bianchiccio” che con la distanza va confondendosi con l’aere⁷³, similmente a quanto Leonardo da Vinci dirà nel paragrafo sulla prospettiva aerea nel suo trattato sulla pittura⁷⁴.

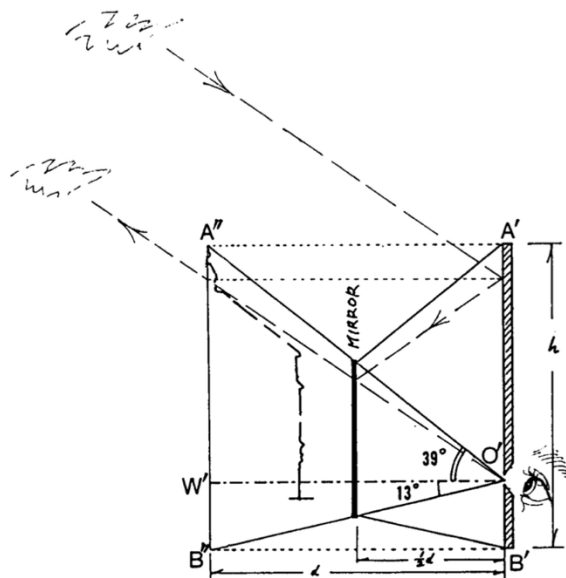
Le nuvole sono dunque da sempre la possibilità di cogliere la profondità del mondo circostante, anticipatrici di una conoscenza atmosferica a venire, problema della rappresentazione e terreno di sperimentazione artistica, nonché figura centrale per una riflessione sulla relazione tra naturale e artificiale, materiale e semiotico.

È attraverso un celebre esempio che appare chiaro come la nuvola si presenti tanto come motivo teorico quanto come problema pratico; un elemento che, reso visibile attraverso il movimento prodotto del vento, non può sottostare alle regole della misurazione geometrica.

Nella sua riflessione sul prototipo della prospettiva, Damisch, come prima di lui Rudolf Wittkower, discute infatti l’immagine più commentata della storia della rappresentazione prospettica: «una tavoletta di circa mezzo braccio quadro, dove [Filippo Brunelleschi] fece una pittura a similitudine del tempio (di fuori) di Santo Giovanni di Firenze».

⁷³ «Fia colore di fuoco il rosso, dell’aere celestrino, dell’acqua il verde, e la terra bigia e cenericcia. Gli altri colori, come diaspri e porfidi, sono permistione di questi. Adunque quattro sono generi di colori, e fanno spezie sue secondo se gli aggiunga oscuro o chiarore, nero o bianco, e sono quasi innumerabili. Veggiamo le fronde verzose di grado in grado perdere la verdura per insino che divengono scialbe; simile in aere circa all’*orizzonte* non raro essere vapore bianchiccio, e a poco a poco seguirsi perdendo. E nelle rose veggiamo ad alcune molta porpora, alcune simigliarsi alle gote delle fanciulle, alcune allo avorio. E così la terra secondo il bianco e l’nero fa suo spezie di colore». Alberti L. B., *De Pictura*, Grayson C. (a cura di), Laterza, Bari, 1980, 1.9 (corsivo nostro)

⁷⁴ «Evvi un’altra prospettiva, la quale chiamo aerea imperocché per la varietà dell’aria si possono conoscere le diverse distanze di varî edifici terminati ne’ loro nascimenti da una sola linea, come sarebbe il veder molti edifici di là da un muro che tutti appariscono sopra l’estremità di detto muro d’una medesima grandezza, e che tu volessi in pittura far parer più lontano l’uno che l’altro; è da figurarsi un’aria un poco grossa. Tu sai che in simil aria le ultime cose vedute in quella, come son le montagne, per la gran quantità dell’aria che si trova infra l’occhio tuo e dette montagne, queste paiono azzurre, quasi del color dell’aria, quando il sole è per levante». Leonardo da Vinci, *Il trattato della pittura*, paragrafo 256, p.145



Brunelleschi infatti nella sua celebre *tavoletta* con foro che riproduce il Battistero di San Giovanni, tralasciò di rappresentare graficamente le nuvole e predispose per il cielo una superficie d'argento che riflettesse quello reale⁷⁵. Damisch insiste molto su questo episodio spiegando come la lamina d'argento brunito rivolto verso le nuvole fosse indice della discontinuità tra l'ordine di ciò che poteva essere rappresentato attraverso la prospettiva artificiale e ciò che, in quanto corpo senza superficie, non poteva esserlo. Cioè tra la riduzione matematica in cui il legame con il vero era relegato a un problema di costruzione e quello spazio immateriale e contingente, apertura empirica e

⁷⁵ Il dispositivo di Brunelleschi, come noto, fu immaginato dall'artista architetto per rappresentare il Battistero di Piazza di San Giovanni a Firenze. L'esperimento viene descritto nel 1475 dal matematico Antonio Manetti, biografo di Brunelleschi, il quale riporta l'accuratezza del dipinto «che non è miniatura che l'avessi fatto meglio». Il dispositivo consisteva in una *tavoletta* di forma quadrata con lato di mezzo braccio (circa 30 cm) in cui, per dimostrare la verosimiglianza dell'immagine dipinta con quella reale e per stabilire la posizione dello spettatore, era stato praticato un foro svasato verso il retro del dipinto, in modo che l'occhio dell'osservatore, posto in un punto preciso (circa 60 cm all'interno della porta centrale del Duomo) potesse percepire l'immagine reale della scena. Successivamente con l'aiuto di uno specchio sorretto dall'altra mano dell'osservatore e regolato a distanza opportuna, egli poteva vedere l'immagine dipinta riflessa nello specchio e ammirare la perfetta coincidenza dell'immagine dipinta con quella reale. La verosimiglianza era accentuata dall'effetto creato da una lamina d'argento che nel dipinto cospargeva l'area del cielo, al fine di ottenere un'immagine riflessa del cielo reale e una esaltazione dell'effetto illusionistico. Per sopperire all'inversione tra destra e sinistra con cui l'immagine riflessa dallo specchio mostrava il dipinto, questo venne eseguito con rovesciamento simmetrico. Questo sistema escogitato da Brunelleschi aveva lo scopo di dimostrare la precisione di un disegno realizzato con la geometrica definizione di un punto di vista (la posizione dell'occhio dell'osservatore). Per rendere inconfutabile la validità della sua costruzione, Brunelleschi scelse un edificio esistente, e non immaginario, in modo da verificarne i risultati. Gli esperimenti di Brunelleschi in materia di prospettiva sono trattati per la prima volta da Manetti A. T., *Vita di Filippo Brunelleschi*, Robertis D., Tanturli G. (a cura di), Il Profilo, Milano 1976

unica fuga dal sistema prospettico chiuso, che poneva problemi di natura differente.

La nuvola è dunque fin da subito per la teoria dell'immagine occidentale l'elemento sovversivo del sistema chiuso della rappresentazione e per questo viene definita dallo storico dell'arte e filosofo come segno in termini saussuriani, elemento cioè che sfugge costitutivamente al problema della costruzione.

Commentando il biografo di Brunelleschi Antonio Manetti, Damisch fa infatti notare come l'attenzione al problema della rappresentazione del cielo fosse una questione affatto secondaria e che, anzi, indicasse il fatto che «nel suo momento originario la prospettiva, così come la geometria, avesse conosciuto non tanto lo spazio considerato come ricettacolo dei corpi [...], ma piuttosto gli oggetti stessi»⁷⁶. Damisch così, riprendendo gli studi di Husserl sull'origine della geometria, definisce il Battistero come l'esempio più tipico di quei corpi misurabili, perché perfettamente regolari, che sono l'oggetto proprio della geometria, «superfici che del corpo rappresentano il limite, come limite della superficie è la linea»⁷⁷.

Whereas according to Husserl geometry takes for its object the spatiality of natural things in general, perspective is indissolubly linked to built object, and to architecture, as well as to the spatiality of the city as defined by the monuments punctuating it and the lines of the facades bounding and enclosing it⁷⁸.

L'invenzione della prospettiva è dunque un modello che ha la sua "origine"⁷⁹, come qui sta argomentando Hubert Damisch, nella necessità di verificare la coerenza metrica di una materia architettonica vista a distanza.

Nella tavoletta di Brunelleschi lo sguardo si fa immagine dimostrando la coerenza delle proporzioni di quelle cose del mondo che sono state costruite. Non la realtà dunque, ma le superfici misurabili che permettono di avere una

⁷⁶ Damisch H., *L'origine della prospettiva*, Guida, Napoli 1992 p.109

⁷⁷ *ibidem*

⁷⁸ *ivi* p. 94

⁷⁹ «The play between invention and discovery is one about origin. It's a departure in the sense both of starting up and straying from» *A Conversation with Hubert Damisch* cit. La parola origine va dunque intesa come fondazione o istaurazione e non nel significato di creazione o nascita. Questo senso dato alla parola origine ci permette di concepire la prospettiva nel suo atto fondativo, come atto cioè in cui la coscienza si appropria

visione del mondo commensurabile all'uomo proprio perché espressa nella distanza che separa lo spettatore dall'oggetto della sua visione, e che agisce come parametro della rappresentazione.

Panofsky cerca di individuare i presupposti all'origine del nuovo universo rinascimentale descrivendo un mondo da cui Dio si sarebbe assentato e al cui posto sarebbe sopraggiunto l'universo cartesiano in cui l'orizzonte, individuato nel punto di fuga, si realizza finalmente nella materia in atto sulla terra. A questa ipotesi filosofica, che certamente descrive uno dei grandi mutamenti dell'età moderna, ciò che concretamente ha inizio, come sottolineano Pierre Francastel⁸⁰ e successivamente Daniel Arasse⁸¹, e che per il nostro studio diventa fondamentale, è che nel punto di fuga si manifesta la proiezione dell'occhio dello spettatore. La differenza è sostanziale perché l'accento non cade più sull'idea di infinito che trova uno spazio all'interno dei dipinti, ma sullo spettatore che assume un ruolo da protagonista e, tramite la sua posizione e distanza, determina la costruzione dell'opera. L'uomo si accorda il privilegio di conoscenza e costruzione della realtà e si pone al centro del suo universo. Ha inizio così nel XV secolo, come vedremo a breve, la misurazione e geometrizzazione dello spazio e del tempo e, attraverso di essa, la costruzione di un soggetto che, emigrando nel quadro, sia captato nella visione in un rapporto evidente e insieme enigmatico con il desiderio⁸².

Non vi era dunque per Brunelleschi aspirazione nel dipingere uno spazio non misurabile come il cielo si presentava. Come suggerisce Argan, l'interesse di Brunelleschi era un interesse da architetto più che da pittore e dunque si concentrava sui corpi nello spazio e non sullo spazio stesso in cui i corpi erano immersi. L'esperimento "dimostrava" lo spazio della griglia, più che "mostrare" lo spazio in sé.

La superficie riflettente applicata sulla *tavoletta* per completare la visione, "in modo che i cieli naturali e l'aria vi si riflettano e persino le nuvole si lascino

⁸⁰ cfr. Francastel P., *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al Cubismo*, Mimesis, Milano 2005

⁸¹ cfr. Arasse D., *Storie di pitture*, Piccola Biblioteca Einaudi. Mappe, Torino 2014

⁸² Qui Damisch fa riferimento in particolar modo a "Lo sguardo come oggetto *a*" trattato nel Seminario XI di Lacan, in cui l'autore discute la strutturazione ottica dello spazio e la visione come una questione di struttura che iscrive il soggetto preso in una dimensione del desiderio presente e, al contempo, nascosto, per cui il desiderio viene esperito dal soggetto nell'alterità incolmabile dell'oggetto. Lacan J., *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti della psicoanalisi 1964*, Einaudi, Torino 2003, pp.92-103

vedere, spinte dal vento, quando questo soffia”⁸³, era dunque necessario per sopperire all’esclusione che il prototipo di Brunelleschi prevedeva nel dimostrare geometricamente. La sintesi tra riflesso e disegno, unendo i due piani del “mostrare” e del “dimostrare”, rispondeva di tutta la natura.

È circa due secoli dopo, infatti, che, come osserva Kenneth Clark, i pittori olandesi sapranno far diventare soggetto del nuovo sguardo di tipo paesaggistico, a partire da una nuova idea di spazio e una nuova percezione della luce⁸⁴, il cielo e le forme mutevoli delle nuvole al vento.

We may wonder what accounts for the recurrence of this great curving plume of cloud in works by artists spanning a half century, from Rubens and the early sea painters through Salomon van Ruysdael and Jacob van Ruisdael. It cannot simply be a constant optical illusion in nature or a common error of artists. The cloud is a pictorial motif. [...] It takes various forms in the hands of different artists, gaining or losing plausibility, while its peculiar general shape— which is the motif —can always be recognized. This is one more example of the general phenomenon of landscape painters reinventing nature with conventional patterns as a guide, correcting and refreshing their version of nature by observing nature itself.⁸⁵

Le forme stereotipate delle nuvole riportate nel testo di Clark ci forniscono due indizi: innanzitutto che il sapere meteorologico su cui si basavano i testi contemporanei non era dovuto all’osservazione empirica ma era ancora quello aristotelico dell’interazione dei quattro elementi secondo cui i vapori salgono dalla terra a causa del riscaldamento del sole, passano attraverso un fresco strato di aria superiore e, congelati ad una consistenza più densa, diventano nuvole⁸⁶; e di conseguenza che, come riportato nella citazione, il motivo delle nuvole, le loro forme e colore, aveva come referente le immagini pittoriche stesse.

⁸³ Manetti A. T., op. cit.

⁸⁴ Clark K., *Landscape into Art*, John Murray, London 1952, pp.16-35

⁸⁵ Walsh J., *Skies and Reality in Dutch landscape*, in Freedberg D., de Vries J., *Art in history, History in art. Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*, University of Chicago Press 1987

⁸⁶ Eccezion fatta per gli studi di Robert Hooke, scienziato su cui torneremo più avanti, che intorno al 1660 combinando barometro e termometro stava mettendo le basi empiriche per la disciplina moderna.

Lo spazio del cielo occupato dalle nuvole della pittura olandese del Seicento rappresenta, dunque, un momento significativo del processo di selezione e alterazione della natura attraverso le immagini che incontra nella cosiddetta pittura di paesaggio la porta di accesso all'assimilazione di un nuovo senso dello spazio⁸⁷. Questa architettura immaginaria che componeva la nuova sensibilità dello spazio, troverà la sua conferma referenziale, in un certo senso, solo più avanti e all'interno delle vedute lagunari di cui Joseph Mallord William Turner farà esperienza a Venezia e che gli permise di applicare su un soggetto reale una poetica pittorica che già negli anni precedenti aveva sviluppato nel contesto di pitture di fantasia.

Venice was like the confirmation of all the sunset-cloud architecture which he had built in his mind's eye from the bottom of the square brick pit or well. In consequence he could paint it directly, without the rhetoric with which he felt bound to embellish less dreamlike subjects.⁸⁸

I cieli di Turner, non sono dunque il risultato della scoperta delle qualità paesaggistiche intrinseche agli spazi urbani della città, quanto piuttosto l'applicazione di sistemi di composizione pittorica già sperimentati su temi tutt'altro che urbani.

⁸⁷ Per un approfondimento sulla pittura di paesaggio olandese del Seicento come nuova attitudine dello sguardo e, per una riflessione sulla relazione tra la tradizione legata alle mappe e la pittura di paesaggio si fa riferimento a Alpers S., *The Mapping Impulse in Dutch Art*, in Woodward D., (a cura di), *Art and Cartography: Six Historical Essays*, University of Chicago Press, Chicago 1987

⁸⁸ Clark K., op. cit., p. 101



Turner J. M. W., *La dogana, San Giorgio e le Zitelle dai gradini dell'Albergo Europa*, 1842

La camera lucida come espressione di una logica del contatto

L'invenzione della prospettiva è, come abbiamo visto, tradizionalmente attribuita alle tavolette di Brunelleschi ma, come Damisch ha argomentato, questo metodo è stato significativo in quanto costruzione del soggetto moderno, immobile e collocato fermamente all'interno di una strutturazione architettonica, piuttosto che come strumento di rappresentazione pittorica. Tra le numerose ipotesi che ricostruiscono quale fosse stato il dispositivo attraverso cui Brunelleschi abbia disegnato il Battistero di San Giovanni⁸⁹, ci sembra interessante quanto affermato da Damisch seppure nei termini di una congettura storicamente impossibile. L'autore scrive infatti che «la sola ipotesi ammissibile è che abbia usato un apparecchio analogo a quello di cui si servirà Canaletto tre secoli dopo, e cioè una camera chiara, *una camera lucida*, cosa storicamente da escludere»⁹⁰. A noi sembra interessante questa prospettiva non

⁸⁹ Ricordiamo alcuni tra gli studi più rilevanti: Argan G.C., *The Architecture of Brunelleschi and the Origins of Perspective Theory in the Fifteenth Century*, «Journal of the Courtauld Institute», vol. 9, 1946, pp. 96-121; Kemp M., *Science, Non-science and Nonsense: the Interpretation of Brunelleschi's Perspective*, «Art History», vol. I, no. 2, 1978, pp. 134-61; Panofsky E., *La prospettiva come forma simbolica*, cit.; Edgerton S.Y., *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, New York, 1975; Pastore N., *On Brunelleschi's Perspective "Experiments" or Demonstrations*, «Italian Journal of Psychology», 1979, vol. 6, pp. 157-80; Shigeru T., *Brunelleschi and the camera obscura: The discovery of Pictorial Perspective*, «Art History», vol.13, 1990, pp. 276-292

⁹⁰ Damisch H., *L'origine della prospettiva*, cit. p. 149

in quanto ipotesi storiografica – problematizzata come improbabile dallo stesso autore – ma perché introduce la logica della camera lucida come punto di contatto tra l’oggetto da rappresentare, il soggetto che rappresenta e l’immagine rappresentata.

Seguendo la suggestione di Damisch, infatti, potremmo suggerire che la configurazione della camera lucida, dispositivo ottico per il disegno introdotto dal chimico e fisico inglese William Hyde Wollaston nel 1806, sia stato lo strumento attraverso cui il modello intellettuale promosso dal Rinascimento si sia manifestato tecnicamente. La camera lucida, infatti, come suggerisce anche Jan Birksted⁹¹, divide il soggetto in due parti: l’occhio dell’osservatore e la mano disegnannte e, rinforzando la divisione percettuale tra mente e corpo come teorizzata da Cartesio, evidenzia questo antagonismo come intrinseco al soggetto razionale che facendo uso dello strumento ottico poteva concretamente prolungare il punto di vista nel punto di fuga dell’immagine.

Questo particolare strumento ottico, come riportato dal brevetto di Wollaston, consisteva in un prisma di vetro quadrangolare posizionato in una struttura di ottone montata sopra un braccio telescopico che poteva essere fissato a una tavola da disegno attraverso un morsetto. Questa disposizione permetteva a un’immagine che lo attraversava orizzontalmente di essere riflessa in maniera verticale verso il basso. Un osservatore che guardava verso il basso attraverso il prisma poteva dunque osservare l’immagine proiettata su un pezzo di carta e di conseguenza era in grado di tratteggiarla e replicarla.

⁹¹ cfr. Birksted J., (a cura di), *Landscapes of Memory and Experience*, Spon Press, New York 2000



La camera lucida si configura dunque come dispositivo più semplice da usare, oltre che portatile, rispetto agli altri sistemi fino ad allora inventati e, soprattutto, grazie all'efficacia del design, poteva essere integrato con altri strumenti, come ad esempio il microscopio. Il suo uso era, infatti, tanto impiegato per rappresentare immagini di paesaggio o ritratti, quanto per dimostrazioni grafiche in ambito scientifico.

Se, come abbiamo suggerito, da un lato la camera lucida era l'espressione tecnica del soggetto diviso e desiderante rinascimentale, dall'altro essa non prevedeva una cornice che inquadrasse lo spazio visibile e, di conseguenza, non supposeva uno spazio chiuso. In contraddizione con la prevedibilità matematica dello spazio prospettico rinascimentale, la rappresentazione del paesaggio attraverso il prisma della camera lucida era il prodotto della somma di tracce incidentali su una superficie e tutte le illusioni di profondità spaziale emergevano come un effetto corollario, generato dalla tendenza dell'occhio dell'osservatore a registrare una varietà di superfici all'interno di una visione come campo stratificato. L'intenzione dello strumento di essere funzionale al disegno secondo parametri della prospettiva rinascimentale risulta infatti quanto mai ingannevole⁹².

La camera lucida, infatti, non assegnava all'osservatore un luogo particolare relativo al paesaggio osservato e l'impossibilità di mantenere un'immobilità assoluta dell'occhio nel tempo, rendeva problematica la relazione stabile tra

⁹² cfr. George D., *The Camera Lucida. An Instrument for Drawing in True Perspective, and for Copying, Reducing, or Enlarging other Drawings*, London 1830

disegnatore e scenario da rappresentare. Per rimediare al problema, il disegnatore infatti marcava la sua posizione con un segno grafico sulla superficie del disegno in modo da fissare l'esatta posizione dell'occhio che solo allora diventava il punto di riferimento per una coerenza figurativa.

This "viewing point" sat turgidly on the surface of the paper, and functioned in many respects as the inverse of the symbolically laden "vanishing point", the crux of perspectival space.⁹³

In quanto strumento ottico e strumento per disegnare la camera lucida introdusse una separazione concettuale tra ciò che poteva essere percepito e ciò che esisteva veramente, determinando un confine tra l'osservatore e l'oggetto osservato. Il prisma infatti traduceva un'impressione visiva in una metafora complessa di appropriazione intellettuale e percettiva, determinando una visione che era possibile solamente e in quanto processo di sintesi intellettuale. La camera lucida, in sostanza, non ci sembra rappresentare solamente un incontro critico simbolico tra l'architettura e il paesaggio ma anche, attraverso il coinvolgimento fisico e mentale che lo strumento richiedeva a chi ne facesse uso, che permettesse, attraverso l'atto del disegno, di esprimere un punto di vista razionale.

⁹³ *ivi* p.68

PARTE II – MEDIA, AMBIENTI, PAESAGGI

1. Immagini, apparati di immagini e produzione di immagini

Abbiamo chiuso il capitolo precedente attraverso l'analisi dello strumento della camera lucida, come sistema tecnico e simbolico che, grazie alla sua doppia funzione di dispositivo ottico e da disegno, origina un'interessante logica del contatto tra il corpo e l'ambiente, producendo un'immagine che potremmo definire virtuale. Se da un lato, quindi, la camera lucida era una manifestazione tecnica, espressione della dicotomia soggetto/oggetto propria del razionalismo cartesiano, dall'altra la sua forma compatta evoca quei tipi di dispositivi contemporanei progettati a partire da un principio ergonomico e utilizzati per l'ingresso nei cosiddetti *virtual environments*.

In tal senso, la caratteristica che infatti ci appare sorprendente di questo strumento del XIX secolo, rispetto alle altre macchine per la produzione di immagini ad essa contemporanee (camera oscura, griglie prospettiche o anche i primi dispositivi fotografici), è la relazione tra l'immagine ottica prodotta e l'architettura propria dello strumento che, osservata sotto un profilo genealogico, la mette in comunicazione con alcuni *devices* di cui disponiamo oggi.

Se la camera oscura infatti produceva una relazione relativamente stabile tra il soggetto e l'oggetto, la "logica del contatto" su cui si basava la camera lucida – assimilando una doppia prospettiva verticale e orizzontale – era il prodotto di due flussi di informazioni che si univano creando un'immagine virtuale nell'occhio del disegnatore, poi proiettata sulla superficie esterna. Una precaria immagine ottica e, certamente, un'altrettanto instabile immagine grafica, che però molto ci racconta dalla giusta distanza storica. La peculiarità di questo sistema ottico è tale, infatti, che crediamo di poterlo considerare un precursore di quel sistema *see-through head-mounted display* usato nella tecnologia per la

realtà virtuale e, in particolar modo, nella realtà aumentata⁹⁴ di cui il dispositivo di Ivan Sutherland è stato il primo prototipo⁹⁵.

Uno strumento tecnico attraverso cui, tanto la scienza quanto l'arte, entrambe come vedremo interessate alla resa visuale del paesaggio - hanno di fatto orientato il proprio orizzonte euristico.

Vorremmo infatti proseguire sulla linea della nostra ipotesi, secondo cui la forma espressiva del paesaggio ha assunto - e continua a mantenere - un ruolo centrale come una delle mediazioni con cui abbiamo storicamente imparato a ordinare e configurare la relazione con l'ambiente-mondo.

Proseguendo, dunque, su questo crinale della riflessione che, per come lo abbiamo delineato, coinvolge la storicità degli ambienti percettivi in un quadro che pensa alle immagini come costituenti dell'ambiente nel quale siamo immersi, sarà necessario ora capire come inquadrare correttamente la relazione tra mondo delle immagini, media e ambiente, nel "bozzolo iconico" che avvolge la contemporaneità.

Per infiltrare la complessità di un tale orizzonte ci faremo aiutare dal lavoro teorico e insieme visuale di colui che è stato considerato il "più noto sconosciuto film maker della Germania", Harun Farocki.

Mostrare e dimostrare: la logica del riconoscimento visuale

Farocki (1944-2014) durante oltre quarant'anni di attività come cineasta e insieme teorico, ha portato avanti una brillante metodologia archeologica volta alla comprensione della cultura visuale contemporanea. Indagata attraverso l'intreccio tra immagini, apparati di immagini e produzione di immagini, il suo lavoro ha sempre coinvolto le dinamiche invisibili dello sguardo. Lo studio sulle

⁹⁴ Il cosiddetto *head-mounted display* (HMD) può essere classificato come *see-through* o *immersivo*. Questi ultimi permettono solo agli utenti di vedere immagini virtuali, eliminando il contatto con la scena reale, mentre il sistema *see-through* ha la capacità di integrare l'immagine virtuale alla scena reale e consentire agli utenti di avere contemporaneamente la visualizzazione delle informazioni digitali di cui si compone l'immagine virtuale con la scena reale. Cfr. Tomas D., *Beyond the Image Machine. A history of visual technology*, Continuum, London-NY 2004

⁹⁵ Cfr. Sutherland I. E., *The Ultimate Display*, «Proceedings of IFIP Congress», 1965, pp. 506-508,

immagini e il lavoro con le immagini, viste sempre attraverso gli occhi di qualcuno o qualcosa e sempre destinate ad altri e ulteriori sguardi, è stato “ordinato” da Farocki attraverso le forme di una scrittura volta a maturare in termini descrittivi ipotesi all’interno di una ricerca epistemologica e storico culturale.

È la consapevolezza della centralità della relazione tra le condizioni di visibilità e di sapere che contribuiscono al meta-discorso in senso foucaultiano che Farocki porta avanti con il suo lavoro e che, nella fase finale, lo porterà a una critica piuttosto sostenuta della “rappresentazione” come paradigma dominante nel campo delle immagini. «L’era della riproduzione sembra essere terminata, e l’era della costruzione di un nuovo mondo sembra essere all’orizzonte – no, è già qui» afferma in un’intervista con Thomas Elsaesser⁹⁶, a indicare in epoca contemporanea un cambio di *epistème* all’interno del mondo occidentale, procedendo nel tracciato foucaultiano secondo cui infatti «i codici fondamentali d’una cultura – quelli che ne governano il linguaggio, gli schemi percettivi, gli scambi, le tecniche, i valori, la gerarchia delle sue pratiche – definiscono fin dall’inizi, per ogni uomo, gli ordini empirici con cui avrà a che fare e in cui si ritroverà»⁹⁷.

Il lavoro che vogliamo chiamare in causa è il suo ultimo e incompiuto *Parallel I-IV* (2012-2014), installazione/video-saggio che si propone di esplorare la forma visiva del digitale come parte della storia della rappresentazione nella cultura occidentale.

Il primo segmento di *Parallel* che qui prendiamo in esame enfatizza, attraverso l’uso dello *split screen*, il parallelismo tra due regimi di visibilità, due mondi visuali messi a confronto attraverso specifiche figure – gli elementi della natura - che incarnano la centralità nel discorso epistemologico: fuoco, onde, foglie al vento e nuvole in movimento sono, infatti, come spiega Christa Blümlinger, i «motifs that have stood, since the invention of film, for cinema’s mimetic power»⁹⁸.

⁹⁶ Elsaesser riporta questo intervento di Farocki nel suo saggio *La simulazione e il lavoro dell’invisibilità: i “manuali di vita” di Harun Farocki*, in *Oltre il corpo del cinema. Reti, virtualità, apparati*, in Uva C., Zagarrìo V. (a cura di), «Imago», VI, n.12, Bulzoni, Roma 2015

⁹⁷ Foucault M., *Le parole e le cose. Un’archeologia delle scienze umane*, BUR Rizzoli, Milano 1998 p.10

⁹⁸ Blümlinger C., *What’s at Play in Farocki’s Parallel*, in Balsom E., Peleg H., *Berlin Documentary Forum 3 - new practices across disciplines*, Haus der Kulturen der Welt, Berlin 2014

Farocki stesso infatti scrive:

For over 100 years, photography and film were the leading media. From the start, they served not only to inform and entertain, but were also media of scientific research and documentation. That's also why these reproduction techniques were associated with notions of objectivity and contemporaneity—whereas images created by drawing and painting indicated subjectivity and the transrational. Apparently, today computer animation is taking the lead. Our subject is the development and creation of digital animation. If, for example, a forest has to be covered in foliage, the basic genetic growth program will be applied, so that “trees with fresh foliage” or “a forest in which some trees bear four-week-old foliage, others six week-old foliage” can be created. The more generative algorithms are used, the more the image detaches itself from the appearance as found and becomes an ideal-typical. Using the example of trees and bushes, water, fire, and clouds, we compare the development of surfaces and colorings over the past 30 years in computer animation images. We want to document reality-effects such as reflections, clouds, and smoke in their evolutionary history.

Su due elementi situati all'incrocio tra immagine e parola vale la pena di soffermarci.

Una prima questione riguarda il dialogo che Farocki decide di instaurare con la storia della rappresentazione artistica, usando come strumento la rapida evoluzione (circa trent'anni) delle tecniche della grafica computerizzata, conversando allusivamente con chi prima di lui aveva discusso dell'ontologia dell'immagine, alludendo su tutti alla riflessione di André Bazin sull'immagine fotografica⁹⁹.

Su questo aspetto dell'ultima e incompiuta fatica del regista di origine cecoslovacca, hanno lavorato tra gli altri Thomas Elsaesser¹⁰⁰ ed Erika Balsom¹⁰¹ sottolineando entrambi la complessità teorica che risiede tra le immagini e la parola di questo lavoro. Dietro a quella che può sembrare un lineare resoconto

⁹⁹ Bazin A., *L'ontologia dell'immagine fotografica*, in *Che cos'è il cinema?*, Garzanti, Milano 1999

¹⁰⁰ Elsaesser T., *La simulazione e il lavoro dell'invisibilità* cit.

¹⁰¹ Balsom E., *A World Beyond Control*, in *La furia umana*, www.lafuriaumana.it/index.php/56-archive/lfu-23/358-erika-balsom-a-world-beyond-control (ultima consultazione 3 ottobre 2017)

della storia della computer grafica in quattro capitoli, ciascuno dei quali si concentra su un aspetto della sua evoluzione, i due studiosi rintracciano, infatti, una riflessione più approfondita sul digitale come rinnovato tipo di “fede nell’immagine”¹⁰². Come Bazin aveva affermato, parlando di una liberazione delle arti plastiche dall’ossessione della verosimiglianza nel passaggio dalla pittura alla fotografia, così Farocki si pronuncia per quanto riguarda i “nuovi realismi”, mettendo in relazione, come suggerisce Elsaesser, il cinema delle origini e le prime forme di animazione computerizzata, la sua supposta morte, dunque, come possibilità di liberazione (dal realismo?). La *voice over* che accompagna le immagini ricorda il celebre aneddoto sulla competizione tra Zeusi e Parrasio, in cui il primo riuscì a imbrogliare gli uccelli col realismo dei suoi chicchi d’uva, mentre il secondo riuscì a imbrogliare il rivale con il realismo della sua tenda, nell’ottica di leggere l’immagine di natura sintetica come un differente tipo di creazione, come universo grafico autosufficiente, che abbandona il regime dell’illusione per aprire a quello della simulazione. Le immagini non vengono più create per trarre in inganno esseri umani e animali, il profilmico smette in un certo senso di essere la matrice dell’immagine, la quale inizia a intervenire in maniera diretta nella complessità della vita, inizia a competere con le manifestazioni fisico-materiali del mondo e non più semplicemente a riferirvisi.

Il teorico dei media tedesco Friedrich Kittler recupera lo stesso aneddoto sul medesimo crinale di riflessione e nel suo *Optical Media* scrive:

art and media are fundamentally about the deception of sensory organs [...] In place of the so-called truth of nature, therefore, these paintings reflect a convention that one must first ignore or overlook in order to fall under the spell of the illusion. [...] The thesis would thus be that traditional arts, which were crafts according to the Greek concept, only produced illusions or fictions, but not simulations like technical media. Everything that was

¹⁰² Anselm Franke, uno dei curatori dei lavori del regista e teorico tedesco, scrive “in the new mimetic paradigm of digital “realism”, reality is no longer the measure of the always imperfect image; instead, the virtual image increasingly becomes the measure of an always-imperfect actuality”, in Westgeest H., *Video Art Theory. A Comparative Approach*, Wiley Blackwell, UK 2016, p.146

style or code in the arts registered a distinction that is quite the opposite of technical standards¹⁰³.

Se è vero che *Parallel* si concentra sull'evoluzione del realismo dei mondi virtuali creati dalla grafica computerizzata, la riflessione che porta avanti – e che a noi interessa particolarmente - riguarda la più ampia evoluzione del rapporto tra essere umano e ambiente, mediato dalla produzione di immagini. Verso la fine del primo dei quattro capitoli, la voice over commenta: «in films, there is the wind that blows and the wind that is produced by a wind machine. Computer images do not have two kinds of wind». Non certo casualmente, le due immagini che appaiono contestualmente in split screen durante questa asserzione sono immagini di nuvole in movimento; sulla parte sinistra un cielo creato in computer grafica, sulla parte destra un cielo ripreso dalla cinepresa, come rivela il traballio dell'immagine.



Harun Farocki, *Parallel I*

La nuvola, dunque, non come un'immagine tra le altre ma come concrezione significativa di una storia e di una memoria delle forme, come oggetto emblematico, portatore e motore di una riflessione che ha a che fare – come abbiamo visto - proprio con il problema del rapporto tra immagine, realtà e

¹⁰³ Kittler F., *Optical Media*, Polity Press, UK 2010 p.38

strumento tecnico. Se l'immagine analogica "mostrava" l'esistenza di un referente attraverso l'inquadratura delle nuvole mosse dal vento, l'immagine di sintesi "dimostra" il suo progetto e, insieme, la storia culturale del nostro paradigma visuale, di cui la superficie riflettente di Brunelleschi rappresenta la nostra esperienza primaria e originaria. Quella che è stata chiamata "fede percettiva" e che secondo molti studiosi riguarda il nostro rapporto con le immagini di sintesi informatica, non può – suggerisce Farocki - essere compreso se non alla luce di una storicizzazione delle forme di mediazione tecnica della nostra cultura.

Mondo delle immagini, media e ambienti

La logica relazionale che stiamo rintracciando, viene declinata in modo interessante da Vilem Flusser all'interno del regime post-storico avviato dalla fotografia. Nel suo saggio *Photography and History*, ribalta la relazione tra immagini e ambiente attraverso un postulato efficace: «images are not experienced as a function of the environment, but rather the environment as a function of the images»¹⁰⁴. Flusser definisce così le immagini tecniche, prodotte, riprodotte e distribuite da apparati come "powerful models of experience", come modelli costituenti del mondo e non come rappresentazioni astratte della realtà. Secondo Flusser infatti la fotografia, in quanto prima immagine tecnologica, rappresenta la forma attraverso cui è avvenuto il superamento dell'artificiale separazione tra scienza, tecnologia e arte e in tal senso la concepisce come superficie carica di senso che «bring(s) perceptions and the behavior depending on them back to experience»¹⁰⁵.

Se torniamo con la mente alle immagini dei disastri ambientali, o pensiamo alle riprese satellitari dei processi di cambiamento climatico, o agli accostamenti visivi, fotografici o in *time lapse* della medesima area della Terra a distanza di tempo fatte da ricercatori e artisti¹⁰⁶, appare chiaro quanto queste immagini traducano visivamente la relazione storica tra essere umano, ambiente e tecnica.

¹⁰⁴ Ströhl A., (a cura di), *Writings: Vilém Flusser, Volume 6*, University Minnesota press, Minneapolis/London 2002 p. 126

¹⁰⁵ *ibidem*

¹⁰⁶ Rinviamo qui tanto ai lavori artistici, quanto a immagini non artistiche, prendendo in considerazione la grande varietà di immagini di questo tipo, nonché le tecniche e i formati

La questione può altresì essere ben inquadrata prendendo in prestito le parole che l'antropologo inglese Tim Ingold usa per inquadrare il presupposto da cui il suo studio *The Perception of the Environment* prende le mosse: «the fundamental postulate [...] is how we understand everything relationally as a movement along a way of life»¹⁰⁷. (p. xv). Per introdurre la sua indagine sulle forme di percezione dell'ambiente e, a cascata quindi, sull'appartenenza dell'essere umano al mondo, Ingold prende le distanze dal concetto di “natura” come superficie di materialità sulla quale è inscritta la storia umana. Piuttosto, la storia è il processo in cui tanto l'essere umano quanto i suoi ambienti si realizzano continuamente, attraverso forme che non sono né date in anticipo né imposte dall'esterno e che dunque emergono nel contesto del loro coinvolgimento reciproco in un unico e continuo campo di relazioni.

Nel tentativo di rimpiazzare la dicotomia natura/cultura con una lettura sinergica della relazione tra organismo e ambiente, Ingold è attento tanto all'interazione pratico-tecnica dell'essere umano con le risorse ambientali quanto agli aspetti legati alla costruzione cosmologica dell'ambiente nel contesto del rito e della cerimonia, chiedendosi quale relazione esista tra gli esseri umani e le entità pensate come non umane:

Life, of course, is an historical process, embodied in organic forms that are fragile and impermanent. Yet this process is carried on, for terrestrial species, upon the surface of the earth, a surface whose contours, textures and features, sculpted by geological forces over immense periods of time, appear permanent and immutable relative to the life-cycles of even the most long-lived of organisms.¹⁰⁸

È all'interno di questi presupposti che proviamo a mettere a fuoco in modo critico da un lato il fatto che il modo in cui guardiamo alla Terra è oggi estremamente mediatizzato e dall'altro che l'intero ente pianeta ci appare caratterizzato, oggi in maniera più evidente di un tempo, dalla tecnica che l'essere umano ha esercitato sull'ambiente ecologico, consapevolezza che già

molteplici. Si rinvia a tal proposito ai lavori di Fabiano Ventura, fotografo che si occupa di ambiente lavorando in pellicola e in digitale <http://www.fabianoventura.it/>

¹⁰⁷ Ingold T., *The Perception of the Environment*, cit., p. xv

¹⁰⁸ Ingold T., *The social and environmental relations of human beings and other animals*. In Standen V., Foley R. A., *Comparative socioecology*, Oxford: Blackwell Scientific, 1989

negli anni Ottanta del secolo scorso veniva introdotta sotto il neologismo di *antropocene*¹⁰⁹.

Le immagini sollecitate poco fa, cariche di senso politico e che sollevano questioni etiche di enorme portata, aspetti che in questa sede abbiamo evitato di coinvolgere direttamente, ci forniscono l'occasione per una riflessione non solo in senso metaforico bensì più propriamente descrittivo per comprendere alcune mutazioni fondamentali: l'ibridazione tra la parte organica e inorganica dell'ambiente e più in generale dunque della vita e, su tutti, la questione della tecnica e la tecnica come questione, mettendo così in luce la centralità degli studi sui media come analisi e comprensione del ruolo irriducibile della mediazione nella storia dell'essere umano. «Media determine our situation, which – in spite or because of it – deserves a description» scriveva infatti il teorico dei media tedesco Friedrich Kittler nella prefazione al suo studio *Gramophone, Film, Typewriter*, specificando poche righe più avanti: «what counts are [...] their circuits, the very schematism of perceptibility»¹¹⁰. Kittler, come rivela il titolo stesso del libro, si riferisce qui ai media tecnologici.

Cosa siano i media non trova dunque una semplice risposta e il tentativo, per chiunque ne affronti l'argomento, è indubbiamente quello di provare a delimitarne il campo di indagine.

Possiamo dunque iniziare col dire che esistono due prospettive di studio, due macro sguardi, che segnaliamo sulla scorta della riflessione di William John Thomas Mitchell e Marc Hansen¹¹¹. Il primo riguarda la tradizione delle scienze

¹⁰⁹ Il concetto di *antropocene* nasce nell'ambito delle scienze della terra per poi migrare in altri ambiti, dall'accademia alla finanza, dall'economia all'attivismo negli anni 2000. L'idea centrale è quella che *homo sapiens* sia agente chiave nell'evoluzione planetaria, provocando e amplificando i processi di cambiamento non lineari. Si presenta dunque come studio critico non solo rivolto al presente o ai sedimenti del passato, ma anche al futuro nella prospettiva di ricerca di pratiche di cura collettive partendo appunto dall'idea dell'essere umano come "manager" del pianeta. Per un approfondimento del concetto di *antropocene* si rinvia ai testi: Kolbert E., *Enter the Anthropocene – Age of Man*. *Making the Geologic Now: Responses to Material Conditions of Contemporary Life*. Ellsworth E., Kruse J., Punctum Books, NY 2012. Prima pubblicazione in *National Geographic* magazine, marzo 2011; Zalasiewicz J., Paul C., Will S., *Anthropocene*. *A Geologic Time Scale*. Ed. F. M. Gradstein, Cambridge University Press, Cambridge 2012; Zylinska J., *Minimal Ethics for the Anthropocene*, Open Humanities Press, Ann Arbor 2014. Si fa anche riferimento al testo di Danowski D. e de Castro E. V., *Esiste un mondo a venire? Saggio sulle paure della fine*, Nottetempo, Milano 2017, in cui gli autori si domandano, all'interno del tempo dell'Antropocene, se esista un mondo vivibile per tutti i viventi, umani e non umani, mettendo in dialogo le differenti prospettive teoriche e politiche che si interrogano oggi sul futuro del mondo e di chi e ciò che lo abita.

¹¹⁰ Kittler F., *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford University Press, Stanford 1999, p. XXXIX-XLI

¹¹¹ Mitchell, W.J.T., Hansen, M. B. N., *Critical Terms for Media Studies*, University of Chicago Press, Chicago 2010

empiriche tra cui gli studi di comunicazione, la sociologia e l'economia, i quali si concentrano generalmente sui cosiddetti mass media e sull'impatto sociale, economico e culturale che la creazione e la distribuzione di contenuti ha sul pubblico. Il secondo, invece, appartiene alla tradizione delle scienze umanistiche come la teoria letteraria, gli studi sull'immagine e sul cinema, gli studi culturali, la psicologia percettiva, la filosofia estetica, che si interrogano sulle forme costitutive dei media, sul loro ruolo attivo in quanto agenti ambientali e sui modi con cui essi intervengono nella produzione e trasmissione del sapere. Quest'ultimo processo è quello che sta interessando il nostro lavoro, con la necessaria premessa, onde si intende resistere al falso mito che ha reso il cosiddetto "determinismo tecnologico" il tallone d'Achille di questi studi, che qui i media verranno considerati come enti a loro volta mediati dalla soggettività individuale, dell'attività collettiva e della capacità tecnica. Specularmente all'individuazione dell'oggetto di studio, ciò che muove il nostro interesse riguarda anche il come questo oggetto multiforme venga rintracciato:

the "middleness" of media studies, its role as a go-between, a mediator, in relation to the numerous other disciplines where it has had an impact, from ancient mosaics to digital images, from the code of human law to the code of life itself.¹¹²

Proveremo, nel prossimo capitolo, a rintracciare alcuni modelli con cui, a partire dalla modernità, l'essere umano ha ampliato il proprio sguardo spazializzando il mondo, come vedremo, per poterlo visualizzare, tenendo conto dei dispositivi tecnologici come elementi costituenti, come strumenti attraverso cui il nostro apparato corporeo interno si è esternalizzato nell'ecosistema mediale per formare il nostro *milieu* di vita. La questione centrale in questo approccio risiede dunque nella *variabilità storica* della visione, e più in generale nella percezione sensibile e nell'esperienza.

¹¹² *ivi* p.40

Ambienti tra natura e tecnica

Nel suo ultimo libro dal titolo *The Marvelous cloud*, Jhon Durham Peters introduce così il tema attorno a cui strutturerà la sua ricerca sugli “elemental media”¹¹³:

«The time is ripe for a philosophy of media. And a philosophy of media needs a philosophy of nature». E prosegue:

Media are not only devices of information; they are also agencies of order. They not only send messages about human doings and our relations with our ecological and economic systems; they are also, in the expanded sense of the media concept that I will argue for, constitutive parts of those systems. Humans and their crafts have entered into nature and have altered every system on earth and sea, and many in the sky, to the point that “nature,” understood as something untouched by humans, only exists on earth where humans have chosen to set it apart as “natural.”¹¹⁴

L’argomentazione che corre lungo il testo è una concettualizzazione dei media che, basata sulla convergenza tra natura e cultura, ne suggerisce una comprensione in termini ontologici secondo cui i media “are not about the world, they are the world”¹¹⁵. Una riflessione che interroga un mondo inteso come ambiente sempre più tecnologico e contestualmente pervaso da tecnologie sempre più ambientali, le quali chiedono di essere pensate come espressione tecnica del mondo e, considerate in termini infrastrutturali, come innervature dell’ambiente e condizione fondamentale per la nostra esistenza. Vi è uno spostamento ontologico fondamentale dall’idea di Kittler secondo cui i media “determinano le nostre situazioni” ed è in questo spostamento che si produce la relazione tra società, estetica e tecnologia. Presentare in termini chiasmatici la

¹¹³ Peters propone di pensare i media innanzitutto come quegli elementi «that lie at the taken-for-granted base of our habits and habitat». I media, secondo Peters, vanno quindi ricompresi come parte dell’ambiente. Su questo crinale si svilupperà anche il nostro discorso. Peters J. D., *The Marvelous Clouds. Toward a Philosophy of Elemental Media*, University of Chicago Press, Chicago 2015

¹¹⁴ *ivi* p.1

¹¹⁵ Peters propone la figura della nave come antica associazione tra comunicazione e trasporto, come figura archetipica del rapporto tra media e ambiente: «the ship transforms the sea recursively into a natural medium for us. Both the sea and the ship are carriers, and it is hard to say which one is “culture” and which “nature.” Their entanglement goes all the way down—but this entanglement only happens due to the ship. Without crafts, the sea would be a *Ding-an-sich* beyond the horizon of knowing». Peters J. D., *op.cit.* p. 111

relazione tra media e ambiente, suggerisce infatti una domanda preliminare: non dovremmo forse pensarci in quanto ontologicamente presi in questo rapporto, oltre che come soggetti distinti dagli strumenti tecnologici e dall'ambiente che essi configurano?

Sin dall'antichità la relazione tra tecnica e natura ha riguardato il pensiero filosofico, ma è verso la fine del XIX secolo che gli oggetti tecnologici iniziano a essere considerati in termini ambientali, assumendo così un ruolo fondamentale nell'ontogenesi. In particolar modo, come fa notare lo studioso di media Pasi Väliaho, è bene ricordare la riflessione del filosofo tedesco Ernst Kapp, il quale verso la fine del XIX secolo articola l'idea che la nostra dinamica corporea cambi in relazione agli sviluppi tecnologici, formulando così una delle prime idee moderne di tecnologia. Attraverso il concetto di "organ projection", che identifica il modo in cui il nostro complesso corporeo si prolunga negli oggetti tecnici esternalizzandosi, la prospettiva di Kapp si concentra sulla relazione tra esseri organici e inorganici in senso materialista, guardando cioè alla dimensione tecnologica come fattore costituente dell'evoluzione della vita biologica e culturale di homo sapiens. Come ricorda Väliaho inoltre:

The notion of organ projection thus implicitly deconstructs the self-identity of the human, which becomes by nature dependent upon its technological modulations and is constantly transforming in relation to these modulations. One could, in fact, even speak of a technological environment within which the human becomes embedded and shaped. To note, in passing, that it was in the time of Kapp that the notion of ecology (Oekologie) was formulated by the German scientist Ernst Haeckel, who focused on organisms in terms of being embedded in their organic and inorganic environments¹¹⁶

Sintomatica della nostra modernità biopolitica, il concetto di "organ projection" riflette l'emergere della tecnologia come una sorta di ambiente quasi-naturale, in cui l'essere vivente è posto in connessioni immanenti con gli enti tecnologici, in modo da rendere obsolete le separazioni gerarchiche tra i due.

La teoria di Kapp è forse una delle prime in cui gli oggetti tecnologici sono considerati in termini ambientali, precedendo il dibattito filosofico

¹¹⁶ Väliaho P., *Mapping the Moving Image. Gesture, Thought and cinema circa 1900*, Amsterdam University Press, 2010 p.81

novecentesco sui concetti di individuazione e ambiente in relazione ai fenomeni tecnologici, ma anche l'ambito di indagine della filosofia dell'arte e dell'estetica.

La celebre conferenza sulla tecnica moderna che nel 1953 tenne Martin Heidegger, nonostante la sua già abbondante assimilazione nell'indagine che riguarda il rapporto tra media e cultura, crediamo valga la pena solleccitarla brevemente ancora una volta.

Per il filosofo tedesco possiamo entrare in rapporto libero con la tecnica, la quale coincide con una modalità fondamentale del disvelamento della verità dell'Essere, solo se non «ci limitiamo a rappresentarci la tecnicità e a praticarla, a rassegnarci ad essa o a fuggirla. [Poiché] Restiamo sempre prigionieri della tecnica e incatenati ad essa, sia che la accettiamo con entusiasmo, sia che la neghiamo con veemenza»¹¹⁷. La metafora forte con cui il filosofo di Messkirch spiega l'essere umano come vincolato alla tecnica, lungi dal configurare uno sguardo demonizzatore, è volta a presentare una proprietà inalienabile del modo d'essere dell'essere umano, una realtà mediata dal processo di oggettivazione tipico della capacità umana di farsi rappresentazioni della realtà. Quando il filosofo tedesco dichiara che «l'essenza della tecnica non è affatto qualcosa di tecnico», non sta infatti pensando a un'utopia pre-tecnologica dove l'essere umano sia tutt'uno con la “natura”, bensì, vuole sottolineare la sua originaria tecnicità, la straordinaria prontezza tecnica con cui homo sapiens si apre al mondo.

Pensare la tecnica e i media oltre la loro, seppur operativa, definizione strumentale, significa considerarli heideggerianamente come un “modo del disvelamento” e pensare l'essere umano come parte dell'assetto tecnologico del mondo. Heidegger ritorna al significato della parola greca τέχνη e ne sottolinea l'appartenenza all'ambito semantico della ποιησις, oltre che denunciarne il legame implicito, fino a Platone, con l'ἐπιστήμη, la dimensione della conoscenza nel suo senso più ampio. Τέχνη e ἐπιστήμη sono infatti due modi del conoscere, due strategie del disvelamento. Ecco in Heidegger quindi già una apertura che disarticola l'opposizione binaria tra “determinismo tecnologico” e prospettiva culturalista legata allo studio dei media, due prospettive che tra gli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso videro nelle figure di Marshal McLuhan e

¹¹⁷ Heidegger M., *La questione della tecnica*, in Vattimo G., (a cura di), *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1994, p.5

Raymond Williams i capostipiti di due sguardi considerati allora estremamente divergenti¹¹⁸.

In altri termini, per arrivare a comprendere gli ambienti mediali in cui siamo immersi crediamo sia utile interagire con questa lettura della prospettiva hideggeriana, come del resto già integrata negli studi di Bernard Stiegler¹¹⁹, filosofo secondo cui la sensibilità umana possiede un'organica spinta verso l'esterno, una prontezza a prolungarsi in artefatti tecnici, grazie a cui sente il mondo ambiente e si sente in esso, interagendovi in una prospettiva che è fin dall'inizio potentemente esternalizzata nelle tecniche che orientano e istruiscono la sua *aesthesis*.

Quest'affermazione secondo cui appunto l'esistenza umana comporta l'esternalizzazione della memoria nella materia¹²⁰ fa eco inoltre tanto alla nozione di protesi come estensione dell'essere umano McLuhaniana, quanto alle questioni fenomenologiche sollevate da Merleau-Ponty il quale, in *Fenomenologia della percezione*¹²¹, presenta l'apparato sensoriale del soggetto-corpo non più come uno strumento conduttore bensì come un intreccio irrisolvibile tra l'interno e l'esterno in un'ambivalenza che annulla ogni dualismo.

Questa lettura della relazione tra essere umano, tecnica e natura vede nella proposta di una *tecno-estetica*, elaborata da Pietro Montani, un nodo teorico per noi di particolare interesse, soprattutto per la chiave antropologica con cui questa stessa relazione viene messa a tema¹²². L'origine di questa proposta

¹¹⁸ Il dibattito teorico portato avanti da McLuhan e Williams è significativo per la portata e la fortuna delle due posizioni all'interno degli studi sui media. Per un confronto tra le due posizioni in chiave oppositiva si fa riferimento a Lister M., Dovey J., Giddings S., Grant I., Kelly K. *New Media - A Critical Introduction*, Routledge, NY, 2008. Nell'ottica di reintegrarle e smussarne il determinismo – tecnologico del primo e socio-culturale del secondo – si fa riferimento a Bolter J. D., Grusin R., *Remediation: Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge, 2000.

¹¹⁹ Stiegler B., *Technics and Time, 1: The Fault of Epimetheus*, Stanford University Press, Stanford 1998

¹²⁰ "L'esternalizzazione" è diventata oggi una parola d'ordine ampiamente discussa all'interno degli studi sui media, così come riportato nel volume di Mitchell e Hansen: "It is important that we stress just how much this conceptualization of media as an environment for the living differs from conceptions of the medium/media as a narrowly technical entity or system. Before it becomes available to designate any technically specific form of mediation, linked to a concrete medium, media names an ontological condition of humanization—the constitutive operation of exteriorization and invention". Mitchell, W.J.T., Hansen, M. B. N., cit., p. xiii

¹²¹ Merleau-Ponty M., *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003 pp. 35-44

¹²² Per un approfondimento della proposta di Pietro Montani rinviamo al suo articolo dal titolo *Schematismo tecnico e immaginazione interattiva* in Vignola P., Baranzoni S. (a cura di),

teorica che risiede in parte in Kant, nella misura in cui, secondo Montani, l'essere umano dispone somaticamente di uno schematismo tecnico attraverso cui esternalizza la propria aesthesis, e senz'altro nel filosofo Gilbert Simondon, il quale in una lettera indirizzata e mai spedita a Jacques Derrida introduce nel 1982 tale concetto¹²³, prosegue la lezione di Garroni il quale aveva a lungo lavorato affinché l'estetica fosse una disciplina non specialistica¹²⁴.

Ciò che qui ci riguarda è essenzialmente la proposta di una lettura chiasmatica della relazione tra media e ambiente che Montani così come Peters delinearono attraverso l'intreccio tra *ambienti mediali* e *media ambientali*¹²⁵.

Medium e/è ambiente: rapida genealogia di una relazione

I media così intesi sono dunque sia dei mezzi di trasmissione sia degli ambienti percettivi, nella misura in cui in entrambe le accezioni c'è un riferimento all'ancoraggio della vita al mondo. L'idea che i media siano trasmettitori di messaggi, come la radio, la televisione o internet, risale all'invenzione, nel XIX secolo, dei mezzi di comunicazione, prima dei quali per media si intendevano comunemente gli elementi naturali come l'acqua, la terra o l'aria¹²⁶. L'eredità del concetto di medium nel suo riferimento all'ambiente naturale, assume oggi una notevole rilevanza se pensiamo che, nel nostro ambiente fortemente tecnologizzato, non è più possibile distinguere con certezza se per il mantenimento della vita sul pianeta sia più determinante occuparsi del cambiamento climatico o dei cavi in fibra ottica e dei satelliti in orbita. «If media are vehicles that carry and communicate meaning, then media

Bernard Stiegler. *Per una farmacologia della tecnica*, «Aut Aut» 371, Il Saggiatore, Settembre 2016

¹²³ Simondon G., *Sulla tecno-estetica*, Binda E., (a cura di), Mimesis, Milano 2013, pp 37-38

¹²⁴ Ma sono diversi gli studiosi a cui Montani è esplicitamente debitore e che ricorrono anche nelle pagine di Durham Peters, tra cui il già ricordato André Leroi-Gourhan e il teorico dei media Marshal McLuhan, i parametri della cui analisi erano il corpo, i sensi e l'ambiente tecnologico e secondo cui "the human sensorium is under assault from the very media into which it extended itself". Lister M., Dovey J., Giddings S., Grant I., Kelly K., cit. p.94

¹²⁵ Più in generale la tesi di una originaria tecnicità di homo sapiens apre a una conseguenza logica di grande interesse per quanto stiamo introducendo. Come sottolineano Sarah Kember e Joanna Zylinzka in *Life after New Media*, considerare "that we have always been technical is another way of saying that we have always been mediated" p.18, chiamando in causa il concetto di *remediation* di Bolter e Grusin che per lo stesso Montani costituisce parte del suo apparato teorico.

¹²⁶ Cfr. Hörisch J., *Ende der Vorstellung: Die Poesie der Medien*, Suhrkamp, Frankfurt 1999, citato in Peters J. D., cit.

theory needs to take nature, the background to all possible meaning, seriously»¹²⁷.

Lo psicologo statunitense James Gibson, il cui ragionamento di base presuppone un soggetto in locomozione nell'ambiente e che in virtù di ciò può cogliere le informazioni relative al mondo visivo, introduce la sua classificazione delle condizioni ambientali del pianeta attraverso le tre categorie di *medium*, *sostanze solide* e *superfici*, ciascuna con proprietà specifiche e invariabili, anche chiamate *affordances*¹²⁸, da sempre parte della vita organica del pianeta in una relazione di tipo processuale.

According to classical physics, the universe consists of bodies in space. We are tempted to assume, therefore, that we live in a physical world consisting of bodies in space and that what we *perceive* consists of objects in space. But this is very dubious. The terrestrial environment is better described in terms of *medium*, *substances*, and *surfaces* that separate them¹²⁹.

Gibson introduce così il suo studio del 1979 sull'ecologia della percezione, ricordando al lettore che un medium è ciò che «can be filled with illuminations so as to permit vision»¹³⁰.

Del resto, sin da Platone e Aristotele, è stato consueto in Occidente pensare al mondo della natura come costituito da una moltitudine di oggetti discreti, ciascuno con le proprie integrità e proprietà essenziali. Nell'antichità venivano infatti chiamati *medium* quei corpi che, permettendo il passaggio della luce, creavano la condizione di possibilità della visione. Tali corpi erano quelli dalla proprietà *αδιαφανής*, trasparenti o semi-trasparenti diremmo noi oggi, come l'acqua o l'aria, il ghiaccio o il vetro. Nel secondo libro del *De Anima* di Aristotele infatti leggiamo:

chiamo diafano ciò che è sì visibile, però, a parlare propriamente, non visibile per sé ma mediante un colore estraneo. Tali sono l'aria, l'acqua e

¹²⁷ Peters J. D., cit. p2

¹²⁸ dicitura coniata da Gibson con la quale ci si riferisce a quelle qualità fisiche di un oggetto che suggeriscono al soggetto umano come manipolarlo e usarlo nel modo migliore, più efficace ed economico. Gibson J. J., *The ecological approach to visual perception*. Houghton Mifflin, Boston, 1979.

¹²⁹ *ivi*, p. 16

¹³⁰ *ivi*, 19

molti dei corpi solidi: ma non in quanto acqua, né in quanto aria sono diafani, bensì perché vi è in essi una qualità naturale, la stessa che è in entrambi e nel corpo eterno in alto.¹³¹

Certi ambienti, in certe condizioni, sono dunque dei media in quanto descrivono la variabilità delle condizioni in cui ha luogo la percezione visiva. Come sottolinea infatti Antonio Somaini, «nel quadro della sua teoria della visione, con una mossa che sarà decisiva per la genesi del concetto di medium, Aristotele qualifica il ἀδιαφανής come un «mezzo» [μεταξύ] senza il quale i colori non possono agire sul «sensorio» [αἴσθητήριον]»¹³². Questo sguardo retroattivo sul concetto di μεταξύ aristotelico, poi teorizzato più propriamente come medium dall'ottica medievale e moderna, ci permette dunque di specificare in che senso non sia possibile considerare la percezione come sovrastorica. Stando infatti alla descrizione aristotelica di μεταξύ, la visione viene descritta come direttamente dipendente dall'organizzazione in cui gli elementi si dispongono.

Condizione che la scienza medievale analizzerà attraverso lo studio dei raggi diretti (*optica*), riflessi (*catoptrica*) e rifratti (*dioptrica*)¹³³, il cui interesse in epoca moderna sarà poi ridotto prevalentemente allo studio della visione diretta e monoculare, marcando il passaggio dalla *perspectiva* alla *prospettiva*, dalla scienza ottica cioè alla teoria dell'immagine.

Il concetto aristotelico di ἀδιαφανής è infatti un motivo di interesse se si intende ripercorrere, con parzialità genealogica, il concetto di medium in quanto ambiente percettivo – milieu - e che in tal senso intreccia gli studi di estetica e la teoria dei media, volti congiuntamente a interrogare il modo in cui la tecnologia trasforma le coordinate del visibile, il nostro rapporto con le immagini, le nostre capacità sensoriali più in generale. Studiare i media significa, dunque, confrontarsi con un insieme di tecniche diverse e con il modo in cui ognuna di queste trasforma l'ambiente nel quale l'esperienza si svolge, come ci ha insegnato il celebre studio di Walter Benjamin sull'opera d'arte.

¹³¹ Aristotele, *De Anima*, Movia G., (a cura di), *L'anima*, Bompiani, Milano 2001, II, 7 418b4-9

¹³² Somaini A., "L'oggetto attualmente più importante dell'estetica". *Benjamin, il cinema e il "Medium della percezione"*, in «Fata Morgana», 20 (2013), 117-46, p.129

¹³³ cfr. Raynaud D., *Perspective curviligne et vision binoculaire*, «*Sciences et Techniques en Perspective*», 2, 1998, pp. 3-23 in cui si fa riferimento agli studi di Bacone, Peckham, Alhazen, Witerlo.

Come emerge dallo studio di Antonio Somaini sulle occorrenze del termine *Medium* in Benjamin, il filosofo tedesco, per il quale verso la metà degli anni Trenta del Novecento sarà centrale l'interesse per il dispositivo tecnico cinematografico, assegna all'estetica il compito di studiare il modo in cui i mezzi tecnici della modernità configurano il *medium* in cui ha luogo e si organizza la percezione, e in questa prospettiva considera il cinema il dispositivo che per eccellenza consente una tale comprensione. Il medium per Benjamin, dunque, lungi dall'essere il mezzo tecnico, che egli infatti definisce più propriamente *apparat* o *apparatur*, è l'ambiente percettivo che la tecnologia contribuisce a orientare.

Nel giro di lunghi periodi storici, insieme coi modi complessivi di esistenza delle collettività umane, si modificano anche i modi e i generi della loro percezione. Il modo in cui si organizza la percezione umana – il medium in cui essa ha luogo – non è condizionato soltanto in senso naturale, ma anche storico.¹³⁴

Ciascuna tecnica ha predisposto il suo *medium*, ha contribuito alla formazione di un ambiente in cui un certo regime di visibilità potesse manifestarsi.

Come ricorda Andrea Pinotti inoltre:

Nel quadro di una riflessione, come quella benjaminiana, che punta a indagare in prospettiva storica la correlazione fra l'organizzazione corporeo-percettiva e i media che di volta in volta la configurano (ivi compresa quella classe, particolare ma non esclusiva, di media che sono le opere d'arte), secondo quella accezione estesiologica di "estetica" da Benjamin espressamente richiamata – «quella dottrina della percezione che presso i greci aveva il nome di estetica» –, la coppia vicino/lontano rappresenta una delle possibilità più elementari della relazione del corpo con il mondo circostante, che proprio in virtù di tale elementarità possono caricarsi a seconda dei contesti di significati culturalmente sempre più densi¹³⁵.

¹³⁴ Benjamin W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in Pinotti A., Somaini A. (a cura di), *Aura e Choc. Saggi sulla teoria dei media*, Einaudi, Torino 2012, p 21

¹³⁵ Pinotti A., *Sindrome cinese. Benjamin e la soglia auratica dell'immagine*, «Rivista di Estetica», 52, 2013, p.162 nota su pittore cinese diade vicino/lontano come maggiormente significativa.

La visione resa possibile dal *αδιαφανής* dipende infatti dalla dimensione spaziale in cui si dispiega quella fondamentale distanza che, intercorre tra il vedente e la cosa vista e senza la quale la visione non potrebbe realizzarsi - elemento centrale, come vedremo, per la teorizzazione della prospettiva e per le formulazioni del concetto di profondità. Questa distanza è per Aristotele occupata dalla materialità del corpo trasparente e la sua visibilità è infatti legata al grado di saturazione, quindi al colore, il quale non è visibile se non grazie a questo *medium αδιαφανής* appunto. Paradossalmente, dunque, la trasparenza esiste solo a patto che qualcosa la capti e la faccia apparire. Questo qualcosa non è mai un effetto prodotto, bensì un veicolo – ciò appunto attraverso cui la luce si propaga - che permette di accedere alla visione delle cose e che per questo viene identificato con la nozione di *medium*.

Ora, se è vero che è la genealogia, che rintraccia nell'aristotelismo l'origine del termine *medium*, a permetterci di inquadrarne l'importanza all'interno della sfera del *bios*, è altrettanto vero che la coppia concettuale attraverso cui se ne è descritta la dinamica, non è particolarmente rilevante a riguardo di quanto abbiamo detto a proposito della visione. A ben vedere infatti l'adozione di una logica della trasparenza non può che restituirci un *medium* somigliante a uno strumento intrinsecamente passivo, funzionale alla variazione causale di statuto ontologico secondo la coppia potenza-atto.¹³⁶

Si tratterà piuttosto di insistere sulla relazione organismo e ambiente, ritornando all'idea di milieu percettivo.

2. La visione come esplorazione

Ci sembra necessario, al fine di capire quali mutamenti sul piano della percezione visiva siano avvenuti contestualmente all'invenzione delle tecniche di produzione e riproduzione delle immagini, rimandare allo studio di Mauro

¹³⁶ La proprietà accidentale della luce che attraversa il corpo indeterminato permette la variazione dello statuto ontologico da potenza ad atto. Nel primo caso lo stato del corpo indeterminato si chiama "buio", nel secondo caso, lo stato del corpo indeterminato si chiama "luce". Un corpo indeterminato senza la presenza di un corpo luminoso, come il sole ad esempio, è infatti trasparente solo in potenza. La luce dunque non si può "vedere", ma "consente di vedere" il colore degli oggetti che sono nel *medium trasparente*: «la luce è l'atto di questo e cioè del diafano in quanto diafano. Dove il diafano non è se non in potenza ci sono le tenebre». In tal senso l'attualizzazione è una soluzione. Cfr. Aristotele, cit.

Carbone sullo schermo come dispositivo ottico contemporaneo. Successivamente faremo propriamente riferimento al paradigma della finestra che dal Rinascimento ha dominato il nostro modo di configurare la visione e che, a ben vedere, è ancora ampiamente presente nella nostra cultura dello sguardo, ma in questa occasione ci sembra rilevante indagare proprio il binomio luce/ombra, diade dominante in chiave oppositiva - come abbiamo detto - nella cultura occidentale tradizionale. Nella prospettiva fenomenologica di Carbone, infatti, queste due condizioni non possono esistere separatamente se pensiamo a come il cinema ci ha insegnato a stimolare la visione.

Se il modello della finestra affermava proprio tale separazione condizionando la possibilità di *attraversarla* con lo sguardo – comunque sempre e solo in una direzione – all’apertura o alla trasparenza del dispositivo ottico, il cinema sfrutta invece *l’indissolubile complementarità di luce e ombra*, sia nelle immagini che produce sia nella relazione che fonda tra il fascio luminoso e l’opacità dello schermo. Quest’ultimo, allora, né è ritenuto ostruire la visione, né si lascia attraversare da essa, ma *riflette* – ossia, letteralmente, «volge indietro» – il fascio luminoso che l’investe, *inaugurando così uno spazio che non istituisce alcun metafisico «al di là»*. Esso mostra perciò che le immagini non sono affatto – avvertiva Merleau-Ponty – «un ricalco, una copia, una seconda cosa», che da una *prima* dipenderebbero e discenderebbero. Proprio dell’introvabilità di quanto *verrebbe prima* parla, del resto, la duplice e impossibile tendenza, diffusa dal cinema, a oscillare continuamente tra le affermazioni «sembra vero!» e «sembra un film!».

La visibilità delle cose come soluzione, derivata dalla presenza della luce, era ancora presente nell’ecologia della percezione di James Gibson¹³⁷, il quale proponeva la visione come “luminous *field*”. Ma se è vero che il mondo non si imprime semplicemente sull’organo sensibile, allora è piuttosto in termini di esperienza ed esplorazione che vorremmo ricomprendere la visione. Riprendendo Merleau-Ponty, vorremmo intendere la visione allora come esperienza di luce in cui il confine assoluto tra colui che percepisce e il percepito si indebolisce, abolendo così la distinzione classica tra soggetto e oggetto. «Per costituire la percezione ricorriamo al percepito – scrive Merleau-Ponty - e

¹³⁷ Gibson J. J., cit. p.55

poiché evidentemente il percepito stesso è accessibile solo attraverso la percezione, in definitiva non comprendiamo né l'uno né l'altra»¹³⁸. Per il filosofo francese infatti tale coinvolgimento col mondo deve essere pensato come ontologicamente precedente all'oggettivazione dell'ambiente che per Gibson è invece un punto di partenza. In breve, per Merleau-Ponty, la visione deve essere pensata come antecedente al “vedere le cose”.

Come usciamo da questo binomio se per un vedente, come chi sta scrivendo e chi leggerà, la luce è l'esperienza di vivere il mondo del visibile le cui qualità - di brillantezza, ombra, colore e saturazione - sono variazioni interne a quest'esperienza? Cosa ci aiuta a comprendere la presa in causa del concetto filosofico di visione prepersonale, in cui la luce equivale a ciò che sperimentiamo come apertura del corpo nel mondo e non è solo un elemento che rende visibili le cose del mondo?

Introduciamo allora il concetto di virtuale, o meglio, di virtualizzazione come dinamica. Non possiamo qui soffermarci sulla virtualità come modo dell'essere ma piuttosto cercheremo di capire quale movimento investe oggi tanto l'ambito delle tecniche quanto il corpo e l'esperienza sensibile collettiva.

Per fare ciò ci sia concesso di partire da un esempio che tiene insieme, a ben vedere, i molteplici livelli che abbiamo fin ora sollevato e che riguarda proprio il tentativo di mettere in questione le diadi buio/luce, vicino/lontano, all'interno di un concetto più ampio di visione che a nostro avviso può essere ben compreso se ragioniamo su un'ulteriore, seppur radicale, diade: vista/cecità

Perdere la vista, mantenere la visione: Note on Blindness

Numerose sono state le strategie per raccontare l'esperienza di cecità di John Hull, professore emerito in teologia all'Università di Birmingham che perse la vista all'età di 38 anni e la cui testimonianza è stata da molti considerata fondamentale per le ricerche neurologiche e psicologiche legate a questo fenomeno. La sua esperienza, da lui raccontata prima attraverso un audio diario e successivamente attraverso le pagine di un libro¹³⁹, è stata tradotta nel 2014 in

¹³⁸ Merleau-Ponty M., *Fenomenologia della percezione*, cit. p.37

¹³⁹ John Hull perse la vista nel 1983 all'età di 38 anni. In seguito iniziò a registrare un audio diario – poi archiviato in 90 cassette - attraverso cui descrisse gli effetti di tale perdita in termini percettivi e nel 1992 pubblicò il suo libro dal titolo *Touching the Rock: an Experience of*

un documentario e due anni più tardi in un progetto di realtà virtuale dal titolo *Note on Blindness: into Darkness*.

Il resoconto di John Hull si concentra su come non solo l'occhio in quanto organo smetta di percepire a causa della patologia, ma anche su come “the inner eye” scompaia gradualmente con la cecità, descrivendo il processo di perdita della memoria visiva, delle immagini visive, dell'orientamento visivo. Dalle sue pagine è chiaro come i concetti di “luogo”, “spazio”, “qui”, “là”, “presenza”, “apparenza” diventino gradualmente, con l'avanzamento nella cecità – processo graduale che lo portò a essere completamente non vedente - svuotati di significato. Accanto a questa perdita inesorabile di orientamento, Hull spiega come gli altri sensi, in particolar modo l'udito e il tatto, acquistino un'inedita sensibilità. Vi è nel libro un costante confronto tra l'esperienza visiva e quella acustica:

Rain has a way of bringing out the contours of everything; it throws a coloured blanket over previously invisible things; instead of an intermittent and thus fragmented world, the steadily falling rain creates continuity of acoustic experience.... Usually, when I open my front door, there are various broken sounds spread across a nothingness. I know that when I take the next step I will encounter the path, and that to the right my shoe will meet the lawn.... I know all these things are there, but I know them from memory.... The rain presents the fullness of an entire situation all at once, not merely remembered, not in anticipation, but actually and now. The rain gives a sense of perspective and of the actual relationships of one part of the world to another.... I feel as if the world, which is veiled until I touch it, has suddenly disclosed itself to me.

Il documentario *Note on Blindness* (2014) dei registi inglesi Pete Middleton e James Spinney affronta il tentativo di raccontare quest'esperienza attraverso alcune strategie stilistiche come la sincronizzazione del labiale degli attori con l'audio delle registrazioni originali della voce di Hull¹⁴⁰, la limitazione di prospettive spaziali ampie, la messa a fuoco in corrispondenza dell'andamento della sua memoria visiva. Il documentario cerca così, attraverso la rottura con

Blindness Vintage, New York 1992 che venne considerato dal neurologo Oliver Sacks come la narrazione soggettiva più accurata dell'esperienza di cecità sopraggiunta.

¹⁴⁰ Tecnica già utilizzata nel documentario sperimentale *The Arbor* (2010) della regista inglese Clio Bernard

alcune convenzioni narrative, di accedere al materiale biografico di Hull in termini di resa spaziale e di uso della luce.

Gli stessi registi, supportati da un'equipe di artisti digitali, decidono nel 2016 di realizzarne un'esperienza di realtà virtuale che potesse concentrarsi sul processo di mappatura dello spazio acustico come descritto da Hull attraverso l'audio binaurale - metodo che mantiene le caratteristiche direzionali a 360° sferici - dell'animazione 3D. Ai passaggi in cui Hull parla dei suoni ambientali è così legata la presenza di ciò che circonda l'utente, come la pioggia, il vento, le persone che camminano, gli oggetti che si muovono. Lo spazio viene così trasformato in un campo percettivo attraverso la durata e l'intensità del suono e l'ambiente buio acquista definizione e forma nella sua quasi permanente oscurità. Questi stimoli creano così nell'utente la paura profonda di perdersi in un mondo privo di riferimenti visivi per l'orientamento e senza input sensoriali convenzionali come appunto la presenza della luce.

Il passaggio dal documentario all'esperienza virtuale immersiva equivale al passaggio da una meditazione visuale su come la cecità condizioni lo spazio psichico, a una nuova dimensione in grado di suggerire all'utente un'esperienza cosciente alternativa, mostrando come la stimolazione diretta di altri sensi (in particolare l'udito in questo caso) possa creare un paesaggio credibile in grado di attivare una fede percettiva non più indotta da una superficie visibile, ma da un'ambiente virtuale che prende forma attraverso l'interazione con l'utente.

La questione della presenza in ambiente virtuale, esperienza percettiva di essere in un luogo anche se il corpo si trova fisicamente altrove, è infatti uno degli elementi più importanti a cui è dedicata la programmazione della realtà virtuale:

presence is a normal awareness phenomenon that requires directed attention and is based in the interaction between sensory stimulation, environmental factors that encourage involvement and enable immersion, and internal tendencies to become involved¹⁴¹

Emerge così una delle questioni centrali sotto forma di paradosso: il soggetto vedente dell'esperienza non potrà mai sentire di aver perso la vista a causa della

¹⁴¹ Witmer, B. G., Singer, M. J., *Measuring Presence in Virtual Environments: a presence questionnaire*, p.225, in «Presence», Vol. 7, No. 3, June 1998, 225-240

mediazione del dispositivo ottico, ma potrà sentire il disorientamento suggerito dalla voce di Hull e sostenuto dalla configurazione dello spazio virtuale. Lo spazio non ha più le sue coordinate euclidee e gli utenti, immersi nell'oscurità, sono diretti solo dai suoni che li circondano. Le sollecitazioni visive sono conseguenti ad altri e diversi input percettivi e, in tal modo, il movimento dello sguardo non viene istruito primariamente dagli occhi. Il suono compone l'ambiente e la sua assenza produce così un senso di perdita dovuto all'oscurità e alla mancanza di un paesaggio riconoscibile.

Il geografo Yi-Fu Tuan scrive così a proposito del senso di smarrimento:

What does it mean to be lost? I follow a path in to the forest, stray from the path, and all of a sudden feel completely disoriented. Space is still organized in conformity with the sides of my body. There are regions to my front and my back, to my right and left, but they are not geared to any external reference points and hence are quite useless. Front and back regions suddenly feel arbitrary, since I have no better reason to go forward than to go back. Let a flickering light appear behind a distant clump of trees. I remain lost in the sense that I still do not know where I am in the forest but space has dramatically regained its structure. The flickering light has established a goal. As I move toward that goal, front and back, right and left, have resumed their meaning: I stride forward, am glad to have left dark space, and make sure that I do not veer to the right or left¹⁴².

Leggendo questo passaggio, molto simile alla testimonianza di Hull, la forma e la temporalità del senso di smarrimento sono restituiti attraverso allegorie e metafore che nel film si traducono nella rottura di alcune convenzioni stilistiche. Nell'esperienza virtuale, invece, gli input sonori modellano l'ambiente trasformandosi in sollecitazioni somatiche che stimolano un nuovo tipo di attenzione e risolvono l'ambiguità spaziale. Come sostenuto da Vivian Sobchack «different shapes and temporalities of “being lost” constitute different existential experience and meanings»¹⁴³.

La qualità ergonomica del dispositivo tecnico (il visore Samsung Gear VR) e la qualità percettiva dell'ambiente virtuale che attraverso questo viene trasmesso,

¹⁴² Tuan Y-F., *Space and Place. The perspective of experience*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2001, p.36

¹⁴³ Sobchack V., *Carnal thought. Embodiment and moving image culture*, University of California Press, London, 2004 p. 20

dà la possibilità agli utenti di essere coinvolti in un ambiente percettivo che non sarebbe possibile altrimenti.

Quest'esperienza di realtà virtuale, dunque, restituisce corporeamente il senso prepersonale della visione attraverso la dinamica di virtualizzazione che lega ciascun elemento nel milieu percettivo nel quale l'utente è immerso. È possibile in questo modo afferrare la distinzione tra spazio geografico e comportamentale che aveva trasformato il paesaggio del lago di Costanza del racconto di Koffka in un milieu individuale come mediazione dell'esperienza del mondo.

Vivian Sobchack ha spiegato accuratamente il senso di perdita dell'orientamento legato alla trasformazione delle coordinate dello spazio, più in generale inscritto nella sua elaborazione teorica che integra comprensione intellettuale e capacità cognitive con una componente corporea.

Sobchack se da un lato fa riferimento alla filosofia di Deleuze per discutere la superficie dell'immagine o la temporalità del cinema, ritrova invece nell'elaborazione merleau-pontiana di una fenomenologia della percezione la possibilità di spiegare il potere della visione. E questo doppio sguardo risulta anche a noi necessario per la comprensione di un'esperienza distesa in uno spazio senza vettori privilegiati, che emblematicamente quest'esperienza di realtà virtuale descrive.

In *Mille piani* la riflessione sulla funzione prensiva dell'occhio proposta da Deleuze e Guattari descrive perfettamente la superficie visuale costruita da *Note on Blindness*:

«Là dove la visione è vicina, lo spazio non è visivo o, piuttosto, l'occhio stesso ha una funzione prensiva [haptique] e non visiva [optique]: nessuna linea separa la terra e il cielo che sono della stessa sostanza; non c'è orizzonte né fondo né prospettiva né limite né contorno o forma né centro; non c'è distanza intermedia, oppure ogni distanza è intermedia»¹⁴⁴

Ciò che produce questa configurazione ci porta, sul piano esperienziale della visione, a riflettere su un principio d'identificazione che preveda l'esperienza della corporeità come condizione imprescindibile per l'immedesimazione che in tal modo soddisfa l'effetto del "being there".

¹⁴⁴ Deleuze G., Guattari F., *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Castelvecchi, 2003, p. 686

Sobchack propone di riflettere sullo spazio vissuto nella differenza tra la configurazione euclidea, tipica della prospettiva rinascimentale, e lo spazio topologico non disciplinato in cui la misura delle cose viene generata primordialmente dall'attività del corpo anziché dall'occhio come organo guida. Se la prima condizione di esperienza è per Sobchack quella dell'adulto culturalmente disciplinato dallo spazio normativo della comprensione prospettica dell'ambiente, in cui l'orizzonte piatto è il termine della sua relazione, la seconda condizione è quella del bambino il cui corpo detta la misura della sua relazione con il mondo che si dispiega attraverso la curvatura dell'orizzonte e una percezione non cartesiana dello spazio¹⁴⁵. Le parole di Merleau-Ponty, a cui Sobchack è debitrice, descrivono così il processo di conoscenza dinamico attraverso il sentire:

Io che contemplo l'azzurro del cielo, non sono, di fronte a questo azzurro, un soggetto acosmico, non lo possiedo nel pensiero, non dispiego innanzi a esso un'idea dell'azzurro che me ne scioglierebbe il segreto, ma mi abbandono a esso, mi immergo in questo mistero, esso «si pensa in me», io sono il cielo stesso che si riunisce, si raccoglie e si mette a esistere per sé, la mia coscienza è satura di questo azzurro illimitato. - Ma il cielo non è spirito: non è allora privo di senso dire che esso esiste per sé? - Certamente, il cielo del geografo o dell'astronomo non esiste per sé. Ma del cielo percepito o sentito, sotteso dal mio sguardo che lo percorre e lo abita, mezzo in cui si propaga una certa vibrazione vitale che il mio corpo adotta, si può dire che esiste per sé in questo senso: che esso non è fatto di parti esteriori, che ogni parte dell'insieme è «sensibile» a ciò che accade in tutte le altre e le «conosce dinamicamente»¹⁴⁶

Gli strumenti concettuali che Sobchack mutua dalla filosofia fenomenologica negli anni Novanta del secolo scorso, oggi pienamente adoperati per una comprensione della relazione tra corpo sensibile e tecnologia della visione, sono,

¹⁴⁵ Come scrive Caroline von Heydebrand, insegnante che ha fatto parte della ristretta cerchia che realizzarono, sotto la guida di Rudolf Steiner, la prima "Libera scuola Waldorf" a Stoccarda nel 1919, scrive nel suo saggio *Il bambino mentre dipinge*: «Egli [il bambino] non disegna i contorni delle montagne con dure linee ma dipinge il blu più scuro del monte, al di sopra un po' di cielo blu-verdastro, chiaro e tenero; nel punto in cui i due colori confinano, si formano da soli i limiti della montagna».

¹⁴⁶ Merleau-Ponty M., *Fenomenologia della percezione*, cit., pp.291-92

come vedremo di seguito, di determinante importanza per la comprensione degli ambienti percettivi.

Percezione e arti visive, visione e meccanismo cinematografico

Circa sessant'anni fa usciva per la prima volta in Italia un volume destinato a cambiare gli strumenti con cui si sarebbe guardato al problema delle arti visive, fino ad allora ancorate a uno sguardo di tipo idealistico. Questo testo era *Arte e percezione visiva* di Rudolf Arnheim. La questione che lo storico dell'arte e psicologo tedesco proponeva era quella di integrare il lato percettivo nella dottrina estetica, di indagare l'arte dunque alla luce della psicologia della Gestalt, la quale prevedeva che il principio di ogni conoscenza autentica fosse strettamente legato a una percezione non atomistica, anti analitica, bensì autonomamente configurata e già originariamente sintetica. Questa concezione del funzionamento di base della percezione come configurazione di forze strutturali attraverso cui l'organismo si sviluppa, qualificava l'esperienza come centrale e non più derivata da mere sensazioni particellari trasmesse alla corteccia cerebrale e successivamente sintetizzate in un insieme. Con questi presupposti Arnheim si proponeva il compito di discutere la visione attraverso alcune delle sue qualità, insegnandoci inoltre a tener conto del valore specifico del medium, facendo con questo termine «riferimento non soltanto alle proprietà fisiche del materiale ma anche allo stile di rappresentazione proprio di una specifica cultura o di un singolo artista»¹⁴⁷. Legato quindi al problema della forma intesa come configurazione visibile del contenuto, Arnheim si chiede quale esperienza psicologica, oltre al noto processo ottico descritto dalla fisica, corrispondesse alla visione visto che:

il mondo delle immagini non si accontenta di imprimersi semplicemente sopra un organo fedelmente sensibile; anzi, guardando ad un oggetto, noi piuttosto “tendiamo una mano” verso di esso: con un dito invisibile ci muoviamo dentro lo spazio, che ci circonda, ci trasportiamo nei posti lontani dove stanno gli oggetti, li “tocchiamo”, li afferriamo, ne palpamo le

¹⁴⁷ Arnheim R., *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano, 2017, p.125

superfici, ne percorriamo i contorni, ne indaghiamo la struttura. Si tratta in realtà di un'occupazione quanto mai attiva¹⁴⁸

Questa descrizione dell'attività percettiva interroga la visione dal punto di vista dell'esperienza anticipando quelle analisi che ben più tardi verranno applicate all'analisi filmica, richiamando l'interesse per le riflessioni di stampo fenomenologico messe da parte dall'affermarsi della psicoanalisi freudiana e lacaniana da un lato e della critica marxista dall'altro nell'area degli studi critici sul cinema.

Questo recupero critico delle teorie percettive, di cui Sobchack è stata promotrice è, a ben vedere, alla base dello studio dei media intesi come ambienti percettivi e come strumenti tecnologici legati alla produzione del "mondo delle immagini". La convergenza tra meccanismo cinematografico e teoria gestaltica della percezione trova, del resto, proprio in Merleau-Ponty una sua prima formulazione intuitiva.

Con una frase, ormai celebre, nel 1945 il filosofo di Rochefort legava il cinema alla nuova psicologia. «Il cinema non si pensa ma si percepisce» scriveva infatti in quelle poche pagine che per oltre cinquant'anni sono state considerate le uniche dedicate alla grande invenzione del XX secolo. Sull'errore di questa valutazione torneremo più avanti, per ora basti chiedersi come mai proprio il cinema potesse spiegare la relazione tra uomo e mondo così come veniva proposta dalla psicologia della Gestalt. Quale coerenza rintracciava Merleau-Ponty nel tipo di esperienza delle immagini che il cinema ci consegna rispetto alla nostra percezione spontanea? La risposta risiedeva nel movimento come problema ontologico fondamentale e il cinema, in quanto forma temporale e non somma di immagini, costituiva per il filosofo un tutto irriducibile agli elementi che entrano nella sua composizione e per questo, a suo parere, aveva la capacità di rendere visibile il rapporto fra soggetto e mondo, anziché spiegarlo. Piuttosto esplicitamente, nelle ultime righe del saggio, Merleau-Ponty sottolinea la convergenza storica che rende il movimento espressivo proprio della tecnica cinematografica e il pensiero fenomenologico affini nella dimostrazione di una percezione sin da subito e originariamente sintetica. Tecnica e pensiero sono, per il filosofo, due strumenti diversi attraverso cui poter rovesciare i pregiudizi della fisiologia e della psicologia classica, la quale contrariamente affidava

¹⁴⁸ *ivi*, p. 55-56

all'intelligenza la qualità di raccogliere le sensazioni provenienti dal mondo esterno per poi ricomporle in un quadro d'insieme.

Per quanto, come accennato precedentemente, per molto tempo sia stato pensato che Merleau-Ponty avesse appena sfiorato il cinema nel celebre saggio del 1945 per non occuparsene più, circa una decina di anni fa gli studiosi hanno recuperato le note del corso che nel 1953 tenne al *Collège de France*, pubblicate oggi sotto il titolo *Le monde sensible et le monde de l'expression*¹⁴⁹, in cui risulta confermata un'attenzione ontologica per il cinema. Cosa intende qui il filosofo francese e perché sembra interessante alla luce di quanto stiamo introducendo? Mauro Carbone, filosofo esperto di Merleau-Ponty e attento al cinema in quanto dispositivo di visione, ricorda un testo pressoché sconosciuto e pubblicato per la prima volta in francese sul numero datato 24 ottobre 1945 del settimanale *L'écran français*, risultato di una conferenza che Merleau-Ponty tenne davanti agli studenti di cinema dell'IDHEC quello stesso anno, in cui si legge:

il cinema è proprio l'arte che più di tutte può esprimere l'uomo attraverso il suo comportamento visibile. [...] La vita "interiore" è resa più efficacemente quanto più è trattata come una condotta e quanto più si manifesta nel mondo stesso al quale, da vicino o da lontano, essa si rapporta sempre¹⁵⁰.

La lettura di Carbone è volta a sottolineare che la posta in gioco di Merleau-Ponty è una riabilitazione filosofica del cinema che consiste nel rovesciare i termini del giudizio di Henri Bergson. *Querelle* filosofica che sollecita il nostro interesse per come questa spieghi, alla luce del cinema, la visione come atto percettivo incarnato e per come suggerisca espressamente il legame tra estetica e teoria dei media.

La questione del movimento e della profondità

Bergson, primo filosofo francese ad occuparsi di cinema, o per essere più corretti del cinematografo, scriveva nel 1907:

¹⁴⁹ Merleau-Ponty M., *Le monde sensible et le monde de l'expression*, in *Résumés de Cours, Collège de France, 1953*, MetisPresses 2011

¹⁵⁰ Merleau-Ponty M., *Cinéma et psychologie*, «L'écran français», n° 17, 24 ottobre 1945, pp. 3-4, testo pubblicato per la prima volta in italiano nel volume *Merleau-Ponty e l'estetica oggi – Merleau-Ponty et l'esthétique aujourd'hui*, a cura di M. Carbone, A.C. Dalmasso, E. Franzini, Mimesis, Milano, 2013, pp. 25-27.

[...] Così fa il cinematografo. Con dei fotogrammi, ognuno dei quali rappresenta il reggimento in un atteggiamento immobile, esso ricostituisce la mobilità del reggimento che passa. E' vero che se noi ci trovassimo di fronte le fotografie soltanto, per quanto le guardassimo, non le vedremmo mai animarsi. Perché le immagini si animino, bisogna che da qualche parte il movimento ci sia. E infatti il movimento c'è: esso sta nell'apparecchio. La pellicola cinematografica si svolge portando, uno dopo l'altro, i diversi fotogrammi a continuarsi gli uni negli altri, ed è così che ogni attore di questa scena riconquista la sua mobilità: egli infila tutti i suoi atteggiamenti successivi sull'invisibile movimento della pellicola. Questo è l'*artificio* del cinematografo. Ed è anche quello della nostra coscienza. Invece di spingerci fino all'intimo divenire delle cose, noi ci collochiamo al di fuori di esse, per ricomporre artificialmente il loro divenire. Fissiamo delle immagini quasi istantanee sulla realtà che passa e, poiché esse sono caratteristiche di questa realtà, ci basta infilarle lungo un divenire astratto, uniforme, invisibile, situato al fondo dell'apparato della conoscenza, per riprodurre ciò che vi è di caratteristico in questo divenire medesimo¹⁵¹

La conclusione a cui giunge Bergson, come si legge da questo estratto, è la medesima di Merleau-Ponty e si potrebbe sintetizzare in questo modo: così come noi percepiamo di solito, percepiamo al cinema. Ciò che però è sostanzialmente differente è proprio il presupposto a questo postulato. Per Bergson infatti "l'artificio del cinematografo", la qualità "artificiosa" del movimento, quell'illusione che non fa altro che ribadire la falsa idea del movimento che il pensiero occidentale ha sempre avuto, è ciò che rende sovrapponibile il movimento del cinematografo a quello della nostra coscienza. Il movimento altro non è che la somma di punti nello spazio, come la tecnica cinematografica altro non è che la continuazione di un fotogramma nell'altro. Il movimento così inteso è spostamento, deciframento dei dati sensibili operato dall'intelligenza. Il presupposto di Merleau-Ponty è esattamente l'opposto e, rifiutando la nozione di sensazione sulla scorta della teoria della Forma, trova nel cinema, riabilitandolo filosoficamente, la tecnica attraverso in cui, come per la nostra percezione, il campo visivo nella sua omogeneità viene organizzato e

¹⁵¹ Bergson H., *L'evoluzione creatrice*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2002, pag. 250, corsivo nostro.

nel movimento in quanto sua forma espressiva, quel peculiare evento percettivo in cui corpo e mondo sono uniti.

Questa maniera di essere del cinema e della percezione spontanea, questa corrispondenza tra le tecniche (il cinematografo) e il pensiero (la filosofia), solleva la questione, alla base di questo lavoro, della storicità degli ambienti percettivi che, a ben vedere, confermano la necessaria convergenza tra gli studi dei media e di estetica, tra l'indagine sui dispositivi tecnologici e gli ambienti percettivi che questi contribuiscono tanto a generare quanto a comprendere.

La seconda questione che vorremmo sollevare è quella legata alla profondità. Se per la psicologia classica il movimento equivale allo spostamento inteso come somma dei punti nello spazio, la profondità viene considerata come la larghezza considerata di profilo. Non esiste dunque se non per un soggetto che ne faccia la sintesi, che la pensi, rimuovendo anche qui l'esperienza effettiva che della profondità facciamo.

Più direttamente che le altre dimensioni dello spazio, la profondità ci costringe a respingere il pregiudizio del mondo e a ritrovare l'esperienza primordiale nella quale il mondo scaturisce; fra tutte le dimensioni, essa è, per così dire, quella più «esistenziale», poiché - ed è quanto c'è di vero "nel ragionamento di Berkeley - non si imprime sull'oggetto stesso, ma appartiene, del tutto evidentemente, alla prospettiva e non già alle cose¹⁵²

Quello che Berkeley infatti sosteneva era che il soggetto potesse vedere la profondità solo in quanto larghezza e che per fare ciò dovesse quindi muoversi, occupando un altro posto nello spazio. In buona sostanza dunque, la profondità non dispiegandosi di fronte allo sguardo non poteva essere vista direttamente. Il passaggio che Merleau-Ponty compie, quindi, è quello di concepire un principio di virtualità del movimento, grazie al quale è possibile una sorta di ubiquità del soggetto, o meglio, un principio di "simultaneità" come caratteristica propria della visione¹⁵³.

«Il *carattere originario della profondità* – scrive Anna Caterina Dalmaso in un saggio che riguarda direttamente questa questione - non deriva quindi dalla

¹⁵² Merleau-Ponty M., *Fenomenologia della percezione*, cit., p.141

¹⁵³ «Per trattare la profondità come una larghezza considerata di profilo, per giungere a uno spazio isotropo, è necessario che il soggetto abbandoni il suo posto, il suo punto di vista sul mondo e si pensi in una sorta di ubiquità». Merleau-Ponty, *ivi*, p. 340

convergenza prospettica delle linee: io non vedo le cose “in prospettiva” laggiù perché ricostruisco la larghezza reale e percepita nella distanza che vedo, ma perché il mio sguardo è *sollecitato a vedere dalla profondità*»¹⁵⁴. La profondità dunque non mi appare grazie a un processo analitico di astrazione attraverso cui leggo la profondità, ma proprio attraverso la distanza stessa, il pulviscolo atmosferico, la luce all’orizzonte. Quando Merleau-Ponty ne *L’occhio e lo spirito* dialoga con le leggi dell’ottica cartesiana infatti scrive:

Quando vedo attraverso lo spessore dell’acqua le piastrelle sul fondo della piscina, non le vedo malgrado l’acqua e i riflessi, le vedo proprio attraverso essi, mediante essi. Se non ci fossero queste distorsioni, queste zebreature di sole, se vedessi senza questa carne la geometria del fondo piastrellato, proprio allora cesserei di vederla quale è, dove è.¹⁵⁵

Quanto ci offre l’esperienza della visione non ha, dunque, nulla a che vedere con il modo con cui l’ottica e la geometria costruiscono il frammento del mondo. Noi non percepiamo un segmento dell’ambiente «contornato da limiti precisi, circondato da una zona buia, riempito senza lacune da qualità, sotteso da rapporti di grandezza determinati come quelli che esistono sulla retina»¹⁵⁶

In questa prospettiva l’ottica ecologica proposta da Gibson nel 1979, ma già formulata oltre un decennio prima, può fare ulteriore chiarezza su quanto stiamo dicendo. La sua prospettiva era quella di sbrogliare la confusione che a suo avviso gli studi sulla luce avevano prodotto lungo la storia della scienza ottica, a partire dalla domanda volta a comprendere «how people come to perceive the environment around them». Stando alla sua proposta, l’ottica ecologica

is concerned with the available information for perception and differs from physical optics, from geometrical optics, and also from physiological optics.

¹⁵⁴ Dalmasso A.C., *Il rilievo della visione. Movimento, profondità, cinema*, p.38 in «Chiasmi International», n° 12, cit., pp. 77-109

¹⁵⁵ Merleau-Ponty M., *L’occhio e lo spirito*, SE, Milano 1989, p. 50.

¹⁵⁶ Merleau-Ponty M., *Fenomenologia della percezione*, p. 38

Ecological optics cuts across the boundaries of these existing disciplines, borrowing from all but going beyond them¹⁵⁷

L'approccio dello psicologo statunitense, il cui ragionamento di base – come già accennato - presuppone un soggetto in locomozione nell'ambiente e che in virtù di ciò può cogliere le informazioni relative al mondo visivo, si fondava proprio sull'abbandono dell'idea, con noi fin dal tempo di Cartesio, della mente come organo distinto, capace di operare sui dati corporei concepiti come sensazioni di luce, suono, pressione sulla pelle e così via. «We are told that vision depends on the eye, which is connected to the brain. I shall suggest that natural vision depends on the eyes in the head on a body supported by the ground»¹⁵⁸.

La proposta, anche qui, era dunque quella di concepire la percezione visiva a partire dall'esperienza, dal momento che la psicologia a lui contemporanea supponeva che si lavorasse invece sulla materia, organizzata attraverso un modello interno a una mente concepita come dispositivo di elaborazione dati, simile a un computer digitale. La proposta di Gibson insisteva proprio sull'organismo come insieme che all'interno del suo ambiente si muove ed esplora il mondo.

La visione, quindi, non essendo pensata cartesianamente come un'attività della mente trasmessa poi ai sensi, veniva pensata dallo psicologo statunitense come diretta. Cosa significa? Certo non vuol dire subordinare la mente ai sensi, ma piuttosto abbandonare l'idea legata alla presenza di un'attività computazionale all'interno di un corpo in favore di una concezione della percezione come attività esplorativa dell'organismo nel suo ambiente. In quanto tale, la percezione non produce immagini o rappresentazioni ma guida un organismo strettamente connesso ai suoi movimenti e sempre reattivo alle perturbazioni ambientali. Per questa ragione, concludeva, la percezione visiva non può mai essere disinteressata o puramente contemplativa.

La conseguenza di questo ragionamento sostiene a pieno, dunque, il presupposto della nostra tesi che intende sottolineare che ciò che vediamo è inseparabile da come vediamo e come vediamo è inseparabile dell'attività pratica contingente e dalle tecniche attraverso cui la visione come ambiente percettivo si organizza.

¹⁵⁷ Gibson J. J., cit. p. 47

¹⁵⁸ *ivi* p.8

3. *La Picture-Box: prototipo per la costruzione del milieu humain*

A conclusione di questo capitolo, in cui abbiamo ritenuto necessario allargare le maglie del problema percettivo legato alla visione, facendo il punto sulla necessità teorica e metodologica di intrecciare teoria dei media e studi di estetica, vorremmo proporre un'ipotesi interpretativa di un dispositivo che, crediamo, abbia le qualità non solo per tirare le somme di quanto fin ora abbiamo detto ma di preparare il terreno all'exkursus storico-culturale che affronteremo nel prossimo capitolo.

Abbiamo presentato la camera lucida nella sua struttura generale come ipotesi per una genealogia dei visori *see-through* contemporanei, vorremmo ora presentare un prototipo di camera oscura – probabilmente mai realizzato – presentata alla Royal Society of London dallo scienziato Robert Hooke nel 1694. Come riportato nella sua descrizione¹⁵⁹, questo strumento, chiamato “small Picture-Box”, era pensato per sostituire le descrizioni soggettive che i marinai e gli esploratori riportavano in seguito ai viaggi in territori stranieri o sconosciuti, con la possibilità di produrre immagini “oggettive” che rappresentassero «la vera Forma delle Cose». Ma è senz'altro fondamentale ricordare che siamo a cavallo del diciassettesimo e diciottesimo secolo, in piena epoca di conquiste coloniali del Regno d'Inghilterra, e che dunque gli obiettivi e gli usi sottesi a questa invenzione, andassero ben oltre una vocazione meramente descrittiva. Quanto vogliamo suggerire è infatti che questo dispositivo rappresenti un esempio calzante di quanto abbiamo detto fino ad ora sulla relazione tra ambiente e società, tra corpo mediale e corpo animale, nella costruzione del senso del *milieu* umano di cui l'immagine di paesaggio – naturale o artificiale che sia – rappresenta una delle costanti mediazioni.

Nel diciassettesimo secolo in Europa, la camera oscura era uno strumento chiave per l'indagine scientifica, oltre che per la pratica artistica¹⁶⁰, e Robert Hooke può essere a buon diritto considerato il maggiore scienziato inglese dopo Newton, e indubbiamente il più eclettico. Lo abbiamo già ricordato per la sua

¹⁵⁹ Hooke R., “An Instrument of Use to Take the Draught, or Picture of Any Thing,” in *Philosophical Experiments and Observations of the Late Eminent Dr. Robert Hooke*, William Derham, London, 1726, 292–96

¹⁶⁰ Cfr. Lefèvre W., *Inside the Camera Obscura—Optics and Art under the Spell of the Projected Image*, Max Planck Institute for the History of Science Preprint 333, 2007

teoria meteorologica discutendo le nuvole come elemento eccentrico, e torneremo a coinvolgerlo in quanto architetto per il contributo nella progettazione delle tre cupole della cattedrale di St. Paul quando più avanti discuteremo il Panorama di Thomas Hornor. Ma Hooke fu anche fisico, biologo, geologo, astronomo, abile sperimentatore e, più in generale, inventore.

L'oggetto curioso che Hooke presenta è dunque:

Among the Instruments that may be of Use to curious Navigators and Travellers, one is, for procuring the Pictures, Draughts, or true Forms and Shapes of such Things as are, or may be, taken Notice of by them [...] The Instrument I mean for this Purpose is nothing else but a small Picture-Box¹⁶¹

Il dispositivo era una camera oscura portatile, o meglio “wearable” (indossabile), la cui vocazione era quella di generare accurate e scientifiche informazioni spaziali per una pratica scientifica empirica. La novità che Hooke promuoveva non risiedeva tanto nello strumento in sé, una camera oscura appunto, bensì nel suo design: un dispositivo mobile in cui il corpo del disegnatore veniva incapsulato, dalle spalle in su.

¹⁶¹ Hooke R., “An Instrument of Use to Take the Draught, or Picture of Any Thing,” in *Philosophical Experiments and Observations of the Late Eminent Dr. Robert Hooke*, William Derham, London, 1726, 292–96.



In una lezione sulla luce del giugno 1681¹⁶² Hooke descrive il dispositivo come un apparato funzionale per l'occhio umano, una protesi per lo sguardo dunque. La lunghezza dello strumento era approssimativamente di quattro o cinque piedi, il che lo rendeva effettivamente meno agile di quanto il suo inventore non prevedesse ma, più che nella sua improbabile realizzazione, è nell'architettura dell'apparato che risiede il suo interesse. L'obiettivo era quello di creare, attraverso un principio ergonomico, l'integrazione dello strumento con il corpo del disegnatore, incorporandovi testa e braccia così da garantire uniformità al disegno seppur il soggetto fosse stato in movimento.

Attraverso una lente posta in fondo allo strumento, i paesaggi extraterritoriali potevano finalmente essere oggettivamente ricalcati sullo schermo di proiezione che si trovava a metà tra lente e occhio. La realtà proiettata sullo schermo anziché colta dalla cosiddetta percezione naturale permetteva, secondo Hooke, una sistematizzazione del vedere e del conoscere e una coerenza ancora

¹⁶² Waller R., (a cura di), Robert Hooke, *The Posthumous Works of Dr. Robert Hooke*, London, 1705

maggior data dalla possibilità di cogliere le dinamiche grazie al movimento del corpo “protesizzato”.

Il dispositivo, dunque, doveva facilitare l'astrazione visiva del mondo attraverso la possibilità di produrre informazioni visive secondo proporzioni e prospettive appropriate, nell'idea di liberarsi della parola come veicolo descrittivo per affidarsi all'oggettività della rappresentazione visiva mediata dalla macchina.

Yet no Description, by Words, can give us full a Representation of the true Form of the Thing describ'd, as a Draught, or Delineation of the same upon paper. Nor can we so perfectly conceive, or imagine, the true Colours, by Words, as by seeing the very Colour itself imitated and compared with the Life, or the real Thing¹⁶³

Nella nota del 1694 a proposito della Picture-Box, Hooke elaborò queste preoccupazioni per le imperfezioni nelle visualizzazioni rese da mani inesperte:

I lately saw a Book containing the Prospects of all the Western Coasts of America; but any one, that understands Prospects, will easily discern, how rude, imperfect, and false a Representation, all such Books contain of the Places themselves: For, not to mention the Impossibilities they often represent, as the Over-hanging of Mountains for half a Mile, or a Mile, which, tho' the Mountain were made of cast Iron, were impossible to be sustain'd in such a Posture.¹⁶⁴

E forse non è un caso che alla descrizione della Picture-Box faccia seguito il paragrafo *A Way to measure Heights and Distances, &c. at Sea*¹⁶⁵, in cui Hooke descrive come determinare le distanze e le altezze delle caratteristiche costiere avendo in mente sia la proiezione prospettica di un oggetto, sia l'intersezione di punti oggetto da misurazioni angolari¹⁶⁶.

Ciò che ci sembra necessario sottolineare è che il contesto delle sperimentazioni di Hooke è quello delle espansioni territoriali in cui, come vedremo, si produce

¹⁶³ Hooke R., op.it. p.293

¹⁶⁴ *ibidem*

¹⁶⁵ *ivi* pp.296-299

¹⁶⁶ Per approfondire la si questa possibile convergenza si rimanda a Cooper M.A.R., *Robert Hooke (1635–1703): Proto-Photogrammetrist*, «Photogrammetric Record» 15 (87), 1996, p.411

un'interessante relazione tra visualizzazione e controllo, promosso dalla nascente cartografia che fa seguito alla rianimazione rinascimentale delle proiezioni sviluppate da Tolomeo. La griglia diviene uno strumento di creazione dello spazio tanto per la rappresentazione del "vero" quanto per la proiezione del volume sferico della terra su una superficie piana. La superficie della terra inizia a essere così codificata graficamente, strutturata e schematizzata da uno sguardo disincarnato e un occhio simbolico, panottico e che si combina con l'azione umana. La mappa rappresenta quindi quell'immaginario di espansione che la prospettiva come strumento geometrico costruiva occupando la superficie attraverso la credibilità della proiezione geometrica. In questa prospettiva, la Picture-Box ci sembra condensi in modo esemplare il dispositivo di proiezione con quello di mappatura. Attraverso il suo design questa camera oscura indossabile sembra destinata, al pari delle mappe, a mobilitare lo sguardo e a incitare all'azione e, contemporaneamente, a lasciare che il suo osservatore rivendichi il paesaggio attraverso l'inquadratura e il disegno.

Ben prima della mobilità dello sguardo aereo, in grado di riportare a terra la testimonianza di uno spazio ampio altrimenti invisibile, questo prototipo ci racconta il valore operativo delle immagini e quello operativo di un immaginario, quello coloniale inglese, che come sottolinea Pasi Välihaio, «is an imaginary that linked optical projection with the pursuit of profit»¹⁶⁷.

Vi è un'ulteriore lettura di questa macchina che ci permette di capire forse ancor meglio quanto abbiamo detto sul paesaggio come milieu percettivo. Se la Picture-Box doveva essere la possibilità di tracciare immagini verosimili di nuovi territori, delle montagne e della fauna, delle caratteristiche del luogo, la logica del suo funzionamento era quella di rendere l'ambiente un'immagine proiettata, una sorta di realtà virtuale per il disegnatore incapsulato, la cui forza percettiva veniva alimentata dalla separazione tra il sistema e l'ambiente, il dentro e il fuori, rinforzando così quell'ontologia cartesiana del soggetto. Lo schermo, infatti, forniva un meccanismo percettivo e cognitivo ausiliario attraverso il quale il mondo poteva essere delineato ed esaminato - un meccanismo simile a una griglia che rivela le cose e gli esseri astratti, sistematizzandoli e rendendoli operativi secondo un quadro di coordinate.

¹⁶⁷ Välihaio P., *Shadows of Expectation: Robert Hooke's Picture Box and the Visual Economy of Projection*, «Grey Room» 68, Summer 2017, 6-31, p.15

Il soggetto di quella visione incarnata, che visualizza al fine di appropriarsi dell'ignoto, è un tipo particolare di entità cyborg equipaggiato per operare in un contesto di lontananza, accumulando conoscenza per missioni future, «although the experience can not be captured nor mesured, it can be supersensually represented in a trace»¹⁶⁸.

Apriamo così le porte al capitolo successivo, che proverà a fare i conti con la storicità di alcuni ambienti percettivi legati alle trasformazioni del paesaggio come spazio vissuto, come immagine e come concetto fluido; con le tecniche, gli ambienti di cui attraverso di esse si fa esperienza collettiva, e i generi e modi della percezione come elementi inseparabili con cui si è configurata storicamente la soggettività dell'essere umano. Proviamo dunque, con gli strumenti di cui ci siamo dotati a proseguire il cammino con la consapevolezza che, come nel racconto di Koffka, per alcuni esso sarà un paesaggio ghiacciato, per altri il lago di Costanza.

¹⁶⁸ Tomas D., op. cit., p.123

PARTE III - DALLA SFERA AL GLOBO

VIAGGIO IN UNA PROSPETTIVA PAESAGGISTICA

*Il nostro sguardo, anche se lo crediamo povero,
è ricco e saturo di una profusione di modelli
latenti, radicati e perciò insospettabili*

Alain Roger

*Si tratta in primo luogo di cancellare la natura,
di snaturarla, per meglio dominarla e renderci,
attraverso il progresso artistico così come il progresso scientifico,
come signori e padroni della natura*

Alain Roger

Sollecitiamo per l'ultima volta quelle immagini che mostrano i processi di mutamento ambientale. Aree localizzate della terra in cui sono visibili gli effetti di quello che viene comunemente chiamato cambiamento climatico. Entrambi i fattori che riguardano la percezione dell'ambiente che ci circonda e che oggi ricadono sotto la più complessiva dicitura di *global environmental change*, a indicare l'esito di processi locali le cui conseguenze investono il pianeta su scala globale.

Ora, Ingold ci fa notare il paradosso di tale formulazione: se l'ambiente, per come anche noi lo abbiamo proposto definendolo *milieu* è ciò che ci circonda, ciò in cui siamo immersi e attraverso cui si esprime la nostra vita (*milieu humain* lo abbiamo chiamato con Berque), come può essere definito *global*? Laddove, spiega Ingold, «the notion of the global environment, far from marking humanity's reintegration into the world, signals the culmination of a process of separation»¹⁶⁹.

¹⁶⁹ Ingold T., *The Perception of the Environment*, Routledge, Londra-New York 2000, p. 209. Dello stesso autore si fa anche riferimento a *Culture and the perception of the environment. In Bush base: forest farm. Culture, environment and development*, Croll E., Parkin D., (a cura di), Routledge, Londra, pp. 39–56.

L'antropologo procede con la sua riflessione mostrando come la prospettiva globale appartenga a un modello di sguardo occidentale attraverso cui abbiamo imparato a pensare alla sembianza del nostro pianeta «detached from the domain of lived experience»¹⁷⁰. La prospettiva globale non descrive dunque il nostro *milieu humain*, bensì l'ambiente come separato dalla vita. A differenza della figura della sfera, descrittiva di un mondo armonico trasparente, percepito dall'interno e dominante nell'antichità, il globo è piuttosto una forma che si presta ad essere guardata da quella giusta distanza che permette di coglierne la totalità. Sguardo proprio delle sonde spaziali, condiviso solo da un pugno di uomini e donne attraverso cui negli ultimi cinquant'anni abbiamo avuto la testimonianza di quella che viene chiamata "visione cosmica".

Abbiamo caratterizzato l'idea di paesaggio come una delle mediazioni attraverso cui abbiamo imparato a integrarci nell'ambiente come percepito tanto da uno sguardo corporeo e soggettivo, tanto attraverso le forme della rappresentazione che dalla modernità ad oggi hanno privilegiato il paesaggio come tema da configurare. E di fatto, sulla scorta del lavoro di Paolo D'Angelo, abbiamo visto come la seconda accezione abbia anticipato la prima, ribaltando il rapporto mimetico che si supponeva avesse l'arte nei confronti della natura in una domanda sulla natura dell'arte.

Per comprendere meglio il rapporto che lega la configurazione visuale di un luogo alla possibilità di uno sguardo estetico su di esso, inteso nella sua connotazione sensibile, vorremmo ora delineare un percorso che, soffermandosi su alcuni esempi della mediazione paesaggistica, mostri più chiaramente come questa abbia condizionato e sia al contempo stata condizionata sempre dal particolare rapporto stabilito con la tecnica e con il proprio sistema percettivo.

Mostriamo come l'immagine paesaggistica, che condivide con la prospettiva centrale l'importanza dell'apertura dello spazio e dell'orizzonte, sia stata lo strumento culturale attraverso cui abbiamo imparato a conquistare il punto di vista elevato trasducendolo nel campo dell'esperienza sensibile.

¹⁷⁰ Ingold T., *The Perception of the Environment*, cit., p. 210

1. Lo sguardo e la finestra, lo spazio e l'orizzonte

La geografia è un'imitazione grafica della parte conosciuta della terra,
considerata globalmente, nei suoi tratti più generali [...].
Se le matematiche permettono di spiegare all'intelligenza umana
lo stesso cielo così com'è al naturale,
perché possiamo vederlo girare intorno a noi, per la terra, in compenso,
siamo costretti a ricorrere alla rappresentazione pittorica.
Geografia, Tolomeo

Per il lettore occidentale queste due coppie significano molto. Avremmo potuto sostituirci con i termini “punto di vista e punto di fuga” e allora staremmo più chiaramente aprendo alla cultura dell'immagine prospettica e al contempo definendone i termini. O ancora avremmo potuto chiamare il paragrafo “soggetto e piramide visiva” e in maniera esplicita avremmo denunciato un ambito problematico legato al paradigma oculocentrico rinascimentale. Ma l'enunciazione del tema del discorso limiterebbe il discorso stesso, storicamente e retoricamente. Lo sguardo e la finestra, lo spazio e l'orizzonte oltre a costituire due coppie fisse, rimandano all'ordine chiasmatico di una costruzione culturale che, a partire dal XV secolo, ha istruito descrittivamente oltre che metaforicamente la trasformazione della teoria della visione in teoria dell'immagine. Questo passaggio, come spiega Hans Belting nel suo originale studio sulle diverse pratiche dello sguardo tra Oriente e Occidente¹⁷¹, avviene solo quando, nel XV secolo, la teoria ottica della *perspectiva* come concepita

¹⁷¹ Cfr. Belting H., cit. In questa ricerca lo studioso prova a schivare l'eurocentrismo con cui l'Occidente guarda fuori da sé delineando una storia culturale dello sguardo attraverso il confronto tra Rinascimento e cultura araba. Per Belting infatti parlare di immagine, e non solamente di un problema di esclusivo interesse artistico, implica considerare come la teoria araba della visione – di cui si ricorda innanzitutto il trattato di Alhazen, tradotto intorno al 1200 con il termine *Perspectiva* - sia stata ripensata in Occidente attraverso una teoria dell'immagine che fa dello sguardo umano il cardine di ogni percezione. Belting anziché limitarsi allo studio di Alhazen entro i confini della storia della scienza, si concentra sulla pregnanza culturale della sua matematica dimostrando come la cultura occidentale abbia sempre cercato di creare delle immagini proprio a partire dal momento in cui trasformò la teoria araba della visione, basata sulla matematica, in uno strumento utile a costruire. In riferimento a questo “scambio di sguardi” si veda anche: Raynaud D., *Studies on Binocular Vision. Optics, Vision and Perspective from the Thirteenth to the Seventeenth Centuries*, Springer International Publishing Switzerland 2016

dalla scienza araba, che disponeva di una cultura aniconica¹⁷², venne tradotta nelle università occidentali appunto in teoria dell'immagine. Quando la cultura araba parlava di forme visive di certo non concepiva l'immagine analogica basata sul principio di identità tra visione prospettica e visione naturale dello sguardo, che per la cultura rinascimentale proprio nell'immagine trova la sua sede. Con l'opera di traduzione dei trattati di ottica medievale greca e latina, nel Quattrocento si compie una semplificazione dalle forti conseguenze culturali: dalla scienza tricefala che comprendeva *optica*, *catoptrica*, *dioptrica*, si passa allo studio della visione diretta, ossia al primo dei tre ambiti. Il problema della fusione delle semi-immagini prodotte dai due occhi viene sostituito dal vertice monoculare della piramide visiva, in cui ciò che rappresenta il debito della prospettiva artificiale nei confronti della scienza ottica è la diminuzione delle grandezze apparenti in funzione della distanza.

Il soggetto della prospettiva rinascimentale equivale infatti a uno sguardo che si attiva, il cui spazio d'azione è compreso tra l'occhio come emblema, in quanto punto di vista e non organo di senso, e il punto di fuga posto di fronte a lui. Che si attiva cioè in una *distanza*. La finestra inquadra il punto di vista e produce lo sguardo il cui obiettivo risiede nell'orizzonte, sede del punto di fuga. In un certo senso dunque il principio dello sguardo sta alla finestra così come il limite dello spazio sta all'orizzonte; lo sguardo, inoltre, percorre lo spazio che la finestra e l'orizzonte definiscono. Finestra e orizzonte sono dunque i presupposti fissi della prospettiva, la norma a cui è subordinata la costruzione dello spazio visivo. Sono dunque le figure simboliche della nuova cultura dell'immagine occidentale. Pensare la prospettiva in termini culturali, pensarla dunque come questione legata all'immagine e non semplicemente al fatto artistico, ci consente di inquadrare le immagini tecnologiche contemporanee in termini relazionali, come apparati di immagini e produzione di immagini e come fatti corrispondenti a una realtà sociale e politica che esse assorbono e contribuiscono a formare. In questo senso la finestra e l'orizzonte ci appaiono come elementi normativi di uno sguardo che, talvolta coerentemente e talvolta in maniera conflittuale, si è sviluppato proprio in relazione a questi termini.

¹⁷² Cfr., Raynaud D., op.cit.

Considerare lo spazio come architettura dello sguardo, e dunque la prospettiva come metodo per “costruirlo”, richiede una riflessione anche sull’invenzione dello spazio moderno come strumento coloniale.

La superficie piana della prospettiva è infatti l’equivalente della “tavola”, meglio conosciuta come mappa, su cui il mondo conosciuto verrà disegnato. L’orizzonte che dal Rinascimento, come abbiamo detto, trova con la prospettiva espressione nello sguardo di un soggetto terreno, è anche quello scoperto nelle esplorazioni geografiche come limite empirico dello sguardo umano che, perdendo la sua relazione con l’occhio ultraterreno del Medioevo, si colloca in quello del conquistatore occidentale. Limite dello sguardo e dello spazio visivo, l’orizzonte diviene il perimetro del mondo conosciuto, simbolo della visibilità di un mondo misurabile e che non può quindi che coincidere con la creazione di un quadro incentrato sul soggetto. Il rinascimento porta dunque con sé la grandiosità dello sguardo antropocentrico, che proprio con le scoperte geografiche trova la sua legittimazione in quanto modello conoscitivo.

È un’ulteriore opera di traduzione, questa volta dal greco al latino, che contribuisce a teorizzare questa nuova concezione dello spazio: l’importazione della *Geografia* di Tolomeo, da cui abbiamo preso in prestito l’esergo.

Nel suo manuale, scomparso dopo il crollo dell’impero romano e rimpatriato a Firenze nel Quattrocento, Tolomeo compie quell’operazione che, come spiega lo storico dell’arte Samuel Edgerton¹⁷³, sarà preliminare alla prospettiva lineare rinascimentale: l’arte, o la tecnica, di sottrarre una dimensione al mondo, di trasformare la sfera in un piano, il finito nell’infinito, la tridimensionalità nella bidimensionalità, in pratica di creare la mappa. Come il geografo Farinelli sottolinea in molti dei suoi scritti, infatti,

proiezione tolemaica e prospettiva lineare sono la stessa cosa. Ambedue presuppongono un soggetto fisso e immobile, riducono la conoscenza alla visione, cioè a una faccenda affidata esclusivamente all’occhio e perciò istantanea, e concepiscono l’ordine delle cose sul piano in dipendenza dalla semplice distanza tra esse¹⁷⁴.

¹⁷³ Edgerton S, *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, Basic Book, New York 1975

¹⁷⁴ Farinelli F., *Geografia. Un’introduzione ai modelli del mondo*, Einaudi, Torino 2003 p. 13

Questa “imitazione grafica” che compie l’Uomo nel tentativo di trasformare la Terra in Spazio, riguarda però per Tolomeo solo “la parte conosciuta”, ossia, le cose che si vedono. La prospettiva rinascimentale invece si concentra, al fine di rappresentare visivamente, su ciò che non si vede, “sull’intervallo e il vuoto spalancato tra il soggetto che guarda e l’oggetto che viene guardato”. Il modello immateriale della griglia concepita nel II secolo da uno dei più grandi geografi dell’antichità viene dunque utilizzata materialmente come tecnica di spazializzazione della realtà nel XV secolo a Firenze.

Cosa implica questa assunzione storica? E come materia di quale disciplina si costituisce lo spazio? Architettura, arte pittorica e geografia configurano dunque una trialettica che trova la sua fondazione nella nascita dello spazio moderno. Tra il Quattrocento e il Cinquecento vi è dunque una rivoluzione: insieme alle grandi “scoperte” geografiche, vi è la produzione di un nuovo modello per immaginare il mondo, la superficie piana della tavola in cui l’immensità della Terra, fino ad allora concepita secondo il modello ricorsivo aristotelico delle sfere, possa essere depositata e letta in termini territoriali secondo i principi della geometria euclidea. Nasce così la mappa come portatrice di uno sguardo ben preciso, il nostro, come strumento di esportazione di un modello spaziale, invenzione o scoperta rinascimentale.

Durante il Rinascimento, infatti, la discussione se la prospettiva fosse stata inventata, ossia fosse una convenzione, o scoperta, il che implicava considerarla come una forma intrinsecamente legata al mondo e dunque ad esso pertinente, fu costituente del concetto stesso di *perspectiva*. Damisch, nel suo saggio del 1987¹⁷⁵, ne configura a partire da questa ambivalenza la sua *origine*, intesa come inizio nella doppia accezione di partenza e di allontanamento. La prospettiva, come la geometria, per l’allievo di Marleau-Ponty si fondava infatti su un intero corpo sensoriale di conoscenza precedenti a partire da cui si costituiva, appunto, come nuova partenza: un’esperienza empirica costituitasi preliminarmente come “oggetto teorico”.

Nel Quattrocento in Italia si comincia dunque a guardare ufficialmente il mondo dal punto di vista spaziale o, come avrebbe detto Panofsky, si comincia a guardare il mondo artificialmente e le cose del mondo come esse in realtà non

¹⁷⁵ Damisch H., *L’origine della prospettiva*, Guida, Napoli 1992

sono ma come appaiono attraverso l'illusione naturalistica di uno spazio visivo matematizzato. Contestualmente la sfera diventa tavola, e la Terra, durante tutta la modernità, copia di questa mappa. In seguito, inoltre, alla traduzione della *perspectiva* da scienza della visione ad arte della rappresentazione, si dà vita a un'immagine spaziale unitaria e, per la direzione dello sguardo, infinita. Come la conosciamo noi oggi. Il senso proprio designato alla prospettiva nel Rinascimento era dunque innanzitutto incarnato in uno strumento che permettesse di costruire una scena, un supporto quadrangolare e trasparente, in cui potesse prendere forma il racconto (una finestra «*ex qua historia contueatur*»¹⁷⁶ scriverà Leon Battista Alberti), inaugurando così ufficialmente un processo storico fondato appunto sulla finestra come dispositivo ottico assunto a modello della visione in epoca moderna. È proprio nella dimensione inconscia del racconto che prende forma sulla scena che Damisch riconosce, dunque, quella doppia polarità di cui la parola *origine* è descrizione.

Come sostiene Panofsky, non si tratta tanto di dimostrare se, quando e dove la prospettiva venisse o fosse già stata usata, ma piuttosto di riconoscere di quale tipo ogni epoca fosse portatrice¹⁷⁷. E nel Rinascimento l'invenzione della prospettiva comporta l'assunzione dell'occhio come organo di percezione privilegiato per la "scoperta del mondo e dell'uomo", come dirà Jules Michelet, comportando la trasformazione della rappresentazione prospettica da strumento descrittivo a condizione della percezione. Questa *forma simbolica* ha un carattere inaugurale e "costruttivo" fondato non a caso dall'ingegno di un architetto, Brunelleschi, che attraverso il punto di fuga costruì l'edificio e rappresentò lo spazio, «operazione di esplicitazione teorica che avrà bisogno di molti secoli per giungere alla sua conclusione logica»¹⁷⁸.

La prospettiva può dunque essere considerata come un modello per la "costruzione" di spazi visivi, secondo uno schema per cui l'immagine è una sezione costruita dai raggi della piramide visiva il cui vertice si trova nell'occhio mentre la sezione si trova in un punto della suddetta piramide. Come spiega Sebastiano Serlio nel *Primo libro di geometria* del suo trattato sull'architettura, se l'architetto vorrà riportare le giuste proporzioni così come esse appaiono, poiché

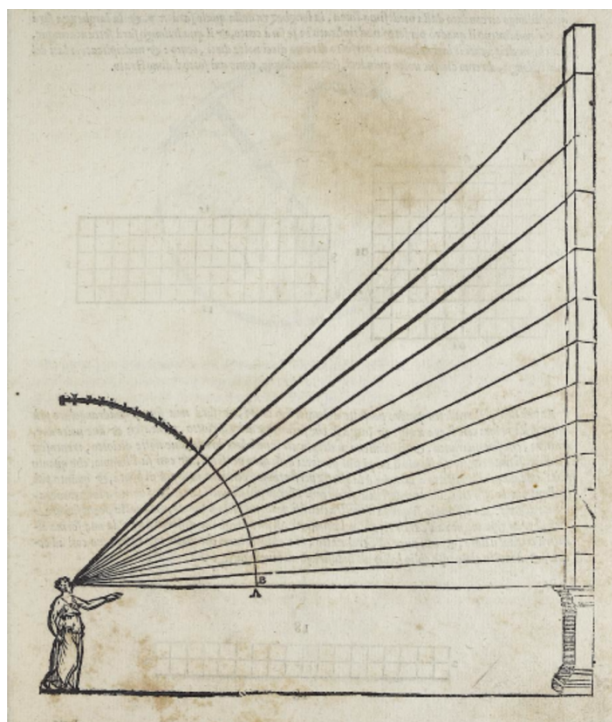
¹⁷⁶ Alberti L. B., *De pictura*, I, in Grayson C. (a cura di), Laterza, Bari 1980, par. 19

¹⁷⁷ cfr. Panofsky E., *La prospettiva come forma simbolica*, Abscondita, Milano 2013

¹⁷⁸ H. Damisch *L'origine della prospettiva* op.cit. p. 96

tutte quelle cose, che si allontanano dalla veduta nostra, tanto più diminuiscono, che l'aere spazioso consuma la vista nostra, & però quella cosa che sarà più lontana, quantunque ella (la cosa più lontana) sia della medesima grandezza che son le propinque, volendo che le lontane rappresentino tutte ad una grandezza, sarà necessario servirsi dell'arte: perché se l'Architetto vorrà [...] che tutte corrispondano alla sua debita distanza [...] farà prima elezione di quella più comoda distanza a riguardare la cosa, & prima all'altezza dell'occhio, esso occhio sia lo centro, & tirata la quarta parete [...] sia tirata una linea al detto livello¹⁷⁹

Dunque un occhio non anatomico, giacché parliamo di punto di vista, unico e immobile, rispetto al quale parametrare il disegno prospettico. Ciò che da questo punto geometrico prende forma è infatti la misura della “debita distanza” delle cose dal soggetto. Cose poste davanti al soggetto inteso come punto geometrico.



Il punto di vista dunque, non situandosi nel corpo, è piuttosto sguardo di controllo, panottico o come scriverà Merleau-Ponty: «questa prospettiva è uno

¹⁷⁹ Serlio S., *Primo Libro di geometria di Sebastiano Serlio Bolognese*, in *Tutte l'opere d'architettura di Sebastiano Serlio Bolognese*, Venetia 1584

dei modi, inventati dall'uomo, di proiettare davanti a sé il mondo percepito, e non un suo ricalco. Essa è una interpretazione facoltativa della visione spontanea»¹⁸⁰ di un mondo che non appartenendo all'ordine delle leggi non ne smentisce né ne impone di nuove. Così per Merleau-Ponty con la prospettiva lineare il mondo percepito, caratterizzato da "simultaneità", sparisce in favore di una visione assoggettata da un'unica scala di grandezza, pacificata nella grandezza apparente delle cose. La profondità in cui risiede il conflitto tra le cose prese dal mio sguardo è così regolata e disciplinata sulla superficie bidimensionale del calcolo geometrico.

Lo spazio prodotto dallo sguardo della prospettiva è dunque uno spazio omogeneo costruito da uno sguardo simbolico per cui, come afferma Belting commentando Panofsky e tornando a Cassirer, «la prospettiva geometrica è un simbolo dello sguardo e non un dispositivo della percezione» e rappresenta il "mondo quale può darsi soltanto nell'idea»¹⁸¹, poiché certamente la natura non la si può assoggettare sotto lo schema logico di uno sguardo simbolico.

Nella citazione che segue ecco espresso l'altro artificio della prospettiva, quello della visione aerea, dello sguardo dall'alto, immaginato poiché il supporto meccanico avrebbe aspettato ancora alcuni secoli prima di essere inventato.

L'essere inesauribile si cristallizza in una prospettiva ordinata dove le lontananze si rassegnano a essere solo lontananze, inaccessibili e vaghe come si conviene, dove gli oggetti vicini perdono parte della loro aggressività, ordinano le loro linee interne secondo la legge comune dello spettacolo e si preparano già a diventare lontani, non appena sarà necessario, dove insomma niente trattiene lo sguardo e figura come presente. [...] E se aggiungo a questo artificio quello della prospettiva aerea, si sente fino a che punto, io che dipingo e coloro che guardano il mio paesaggio, dominiamo la situazione. La prospettiva è assai più di un segreto tecnico, utilizzato per imitare una realtà che si offrirebbe a tutti gli uomini così come è: essa è l'invenzione di un mondo dominato, posseduto da cima a fondo in una sintesi istantanea, da cui lo sguardo spontaneo ci dà tutt'al

¹⁸⁰ Merleau-Ponty M., *Il linguaggio indiretto*, in *Segni*, Il Saggiatore, Milano 1967 p.74

¹⁸¹ Belting H., cit. p.29

più l'abbozzo quando tenta veramente di tenere insieme tutte quelle cose, ognuna delle quali lo reclama a sé per intero¹⁸².

Contestualmente alla trattatistica sulla prospettiva lineare, infatti, un simbolo destinato a “migrare”¹⁸³ anch'esso fino ai giorni nostri farà la comparsa come emblema dell'Alberti, primo teorico di questa nuova forma dello sguardo: un occhio alato, autonomo dal corpo, realizzato su una medaglia di bronzo sulla quale è recato il motto latino «Quid Tum» che si potrebbe tradurre con «...e allora?»



E allora in che termini la prospettiva quattrocentesca, dunque, interessi il nostro modo di vedere e di interagire con lo spazio oggi, è oggetto, in senso lato, di questo excursus.

«Senza dubbio la nostra epoca è molto più largamente “*informata*” dal paradigma prospettico attraverso la fotografia, il cinema e i sistemi audiovisivi di quanto non lo sia stato il XV secolo, che ha conosciuto solo rari esempi di costruzioni “corrette”»¹⁸⁴, insiste Damisch nel suo saggio sulla prospettiva, a sottolinearne il valore formale di riferimento. È dunque all'interno di questo apparato che alcune trasformazioni sensibili sono avvenute, all'interno di una logica per cui la finestra si è configurata come dispositivo culturale occidentale¹⁸⁵. Una barriera o membrana trasparente, un'apertura verso uno spazio tridimensionale o riduzione dello stesso a una superficie bidimensionale,

¹⁸² Merleau-Ponty M., *Il linguaggio indiretto* op.cit. p.76

¹⁸³ Cassani A. G., *L'occhio alato: migrazioni di un simbolo*, Nino Aragno, Torino 2014

¹⁸⁴ Damisch H., *L'origine della prospettiva*, op. cit. p.49

¹⁸⁵ cfr. Charbonnier L., *Cadre et regard. Généalogie d'un dispositif*, L'Harmattan, Paris 2007

una componente architettonica, un quadro, uno schermo, più finestre nello schermo, uno strumento di alterazione della percezione, uno spazio di virtualità. Lo spazio descrittivo e lo spazio metaforico occupano già due prospettive molto diverse per quanto non separate, unite nell'idea che il nuovo modello fosse una scienza applicata basata su una teoria matematica della percezione visiva. Il modello della percezione creato dalla prospettiva è dunque inseparabile dal concetto moderno di "finestra". All'interno di essa la prospettiva ha portato lo sguardo e, assieme ad esso, il soggetto, creando un nuovo concetto di spazio che dava coscienza alla linea dell'orizzonte attraverso il punto di distanza. Lo sguardo del Rinascimento, è uno sguardo fiso, è il *gaze* che si fa immagine.

2. Prospettiva antropica: vedere come condizione per visualizzare.

Come abbiamo visto fino ad ora, dispositivo, immagine e sguardo compongono quel terreno di confronto in cui stiamo provando a muoverci e che, lungi dall'essere omogeneo, compone i paesaggi della nostra cultura visuale contemporanea. Questo intreccio viene descritto da Martin Jay¹⁸⁶ attraverso la nozione di "regime scopico", espressione presa in prestito dagli studi sul cinema di Christian Metz della fine degli anni Settanta, che lo studioso riprende chiedendosi: «is there one unified "scopic regime" of the modern or are there several, perhaps competing ones?»¹⁸⁷ Formulando così un atto di resistenza verso le semplificazioni che vorrebbero standardizzare un panorama ricco di contraddizioni ma che di certo non può essere assorbito da un unico regime di visualità.

Michele Cometa nel suo recente volume sulle archeologie – appunto al plurale – del dispositivo¹⁸⁸ formula un simile presupposto, affidando all'attitudine micrologica e alla vocazione narrativa della letteratura il compito di rendere visibile gli incontri e i conflitti tra i regimi scopici, presentando così il complesso problematico della contemporaneità.

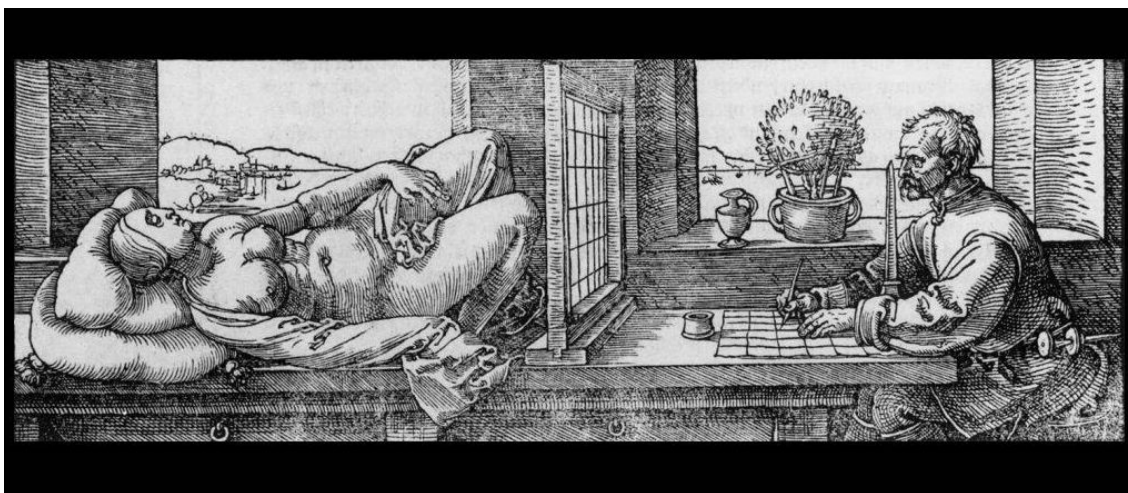
¹⁸⁶ Jay M., *Scopic Regimes of Modernity*, in *Vision and Visuality*, Bay Press, 1988

¹⁸⁷ *ivi* p. 3

¹⁸⁸ Cometa M., *Archeologie del dispositivo. Regimi scopici della letteratura*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza, 2016

È in questa prospettiva, che poi è la stessa che Farocki affida a *Parallel* e per cui noi abbiamo evocato l'immagine di paesaggio, che vorremmo approfondire la riflessione sul rapporto tra gli sguardi e i corpi, le immagini e i supporti, governati dai codici interpretativi che la nostra cultura ha sedimentato, elaborato, costruito.

L'intreccio appena descritto può forse suggerire il perché, a distanza di cinque secoli, la celebre xilografia di Albert Dürer rappresenti ancora un'icona incontestabile.



Il disegnatore della donna sdraiata (1525) è infatti un'immagine che ci mostra le preoccupazioni che la cultura occidentale, fiorita con la modernità, ha saputo ordinare in un modello molto preciso ed efficace, in grado di disporre un orizzonte di senso condiviso valido ancora oggi, seppur in un contesto dove vedere non è più concepito come condizione per visualizzare, in un universo in cui il potenziale performativo delle immagini chiede di ridisegnare l'identità dell'oggetto estetico al cospetto dell'ipertrofia iconica che segna la nostra epoca. Proviamo dunque a mettere a fuoco tre momenti attraverso cui la relazione percettiva dell'essere umano con il mondo si è oggettivata in maniera significativa attraverso le tecniche con cui l'immagine è stata configurata. Il potenziale sotteso alla nozione di paesaggio, come modello di apertura dello spazio e come veicolo di un possibile sguardo dall'altro, sarà qui la misura

attraverso cui ribadire il carattere di semiosi differenziale della messa in scena¹⁸⁹.

Sguardo, finestra, spazio e orizzonte, sono infatti gli elementi guida della prospettiva come pratica istituzionale di configurazione del “vero” all’interno del paradigma antropico della modernità. Una volta fondato il modello, la ricerca sarà quella di espanderlo e occultarlo, attraverso il desiderio di abbracciare sempre più visibile.

Prospettive urbinati e panorami urbani

Come abbiamo visto, con Brunelleschi e Alberti la costruzione dell’orizzonte realizza il passaggio dal visibile al rappresentabile.

In altre parole, nel Rinascimento si dischiude un nuovo modello dello sguardo che privilegia la dimensione orizzontale attraverso l’invenzione di un dispositivo che, facendo coincidere la proiezione del punto di vista sul punto di fuga, coinvolge l’occhio nel quadro, mediante il prolungamento dell’orizzonte vissuto con l’orizzonte rappresentato. Si pone dunque come fondamentale la questione della distanza tra l’occhio del soggetto e l’oggetto dello sguardo, incarnando proprio nell’orizzonte l’ambiguità della nozione di limite come chiusura e contemporaneamente apertura del quadro e con esso dello sguardo verso la lontananza e nella profondità.

Come abbiamo visto, discutendo il dispositivo di Brunelleschi, la prospettiva si presenta fin dall’inizio come uno strumento intimamente relazionato ai corpi misurabili, rendendola maggiormente adeguata per l’architettura e la spazialità propria della città, con i suoi monumenti e le sue facciate, che non per i paesaggi naturali.

Lo spazio rinascimentale infatti, come scrive Pierre Francastel, non è una realtà in sé ma l’esperienza stessa dell’uomo. La prospettiva lineare era dunque espressione convenzionale di un sistema (sociale, economico, politico) dal quale veniva prodotta e all’interno del quale si disponeva.

La riscoperta nel 1414 del *De architectura* di Vitruvio (testo scritto intorno al 25 a.C. e privo di illustrazioni, elaborate solo intorno alla metà del Cinquecento da

¹⁸⁹ Facciamo qui riferimento al lavoro di Paolo Bertetto sulla differenza tra rappresentazione e configurazione per come viene trattato nel suo volume: *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Bompiani, Milano 2007, pp. 93-95

Sebastiano Serlio) e il *De re Aedificatoria* di Alberti del 1452, svolsero un ruolo di fondamentale importanza nella formazione attraverso cui l'occhio rinascimentale imparò a osservare lo spazio urbano, la cui complessità veniva pacificata dal sistema grafico prospettico che trasformava lo sguardo in una sua "idea", purificandolo¹⁹⁰. Questo sistema di mediazione tra lo sguardo e il vitale e caotico organismo urbano del XV secolo è rappresentato, dunque, dall'idea di città, ossia dalla creazione della città ideale.

Le tre tavole anonime raffiguranti la città di Urbino intorno al 1470 ed esposte a Urbino, Baltimora e Berlino, sono infatti un celebre esempio di messa in scena dello sguardo, centrale e unico, utopico come utopica era la città pensata oltre il suo luogo reale. Queste tre scene, dipinte su legno di pioppo e reliquie solitarie di una categoria, allora diffusa, di vedute ideali autonome di ambienti urbani, dipinte probabilmente su spalliere o altri mobili d'arredo, sono riconosciute dagli storici dell'arte come vedute immaginarie, campionario delle possibili variazioni di un vocabolario architettonico albertiano o post-albertiano. Nelle loro sostanziali differenze, di dimensione, colore, composizione, esse sono concepite come variazioni di uno stesso tema: la veduta ideale di un mondo governato dai principi dell'umanesimo, e non il reale progetto architettonico della città di Urbino. Come diversi storici dell'arte sostengono, inoltre, gli artisti del Quattrocento non avrebbero potuto prendere a modello le architetture del Rinascimento poiché esse non esistevano ancora.

Inattuabile per le limitazioni, finanziarie, tecniche e organizzative imposte dalle condizioni e realtà urbane del XV secolo, questo mondo superiore poteva facilmente essere costruito con riga, squadra e compassi e dipinto sulla superficie di una tavola. Ma rimane una visione, un regno fuori dal tempo e dallo spazio, anche se l'immaginazione architettonica del disegnatore si è concretizzata in una chiarezza di rapporti spaziali e di interazioni di spazio e volumi, nella precisione di calcoli prospettici, nei minuziosi dettagli di ordini, capitelli e profili. Secondo questa

¹⁹⁰ Non ci soffermeremo qui sulla relazione tra questo sguardo e la scenografia teatrale, scenario architettonico in cui il luogo dello spettacolo prendeva forma, esibendo ogni sua parte allo sguardo dello spettatore che aveva in tal modo pieno controllo sullo spazio visivo fisso, "quadro scenico" della rappresentazione. Cfr Belting op. cit. pp 188 - 198

interpretazione storica, era dunque la pittura prospettica a costituire il modello per la futura costruzione architettonica e non viceversa¹⁹¹.

Gli edifici ideali sono dunque emblemi delle regole figurative di Brunelleschi e Alberti che, come dimostrano le tre tavole, rappresentano la scelta di un soggetto ideale in cui la prospettiva veniva dipinta oltre che esibita come strumento. Oggetto di dimostrazione dell'equivalenza tra sguardo e immagine, queste tre tavole esibiscono l'identità tra spazio visivo e spazio costruito attraverso la fondamentale delimitazione del quadrangolo. Il procedimento prevede dunque la realizzazione di un pavimento quadrato e quadrettato (a scacchiera), luogo geometrico con caratteristiche di misurabilità e proporzionalità.

Lo sguardo della prospettiva, come abbiamo visto dunque, appartiene a pieno titolo all'ambito problematico delle regole o delle norme che, come sosterrà Friedrich Kittler a proposito dei media tecnologici, «determine how media reach our senses»¹⁹².



Galleria Nazionale delle Marche – Urbino

¹⁹¹ Krautheimer R., *Le tavole di Urbino, Berlino e Baltimora riesaminate*, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo*, Bompiani, Milano 1994 p.239. Sull'interpretazione delle tre tavole e più in generale sulla rappresentazione dell'organismo urbano nel XV secolo si rinvia anche a Damisch H. *L'origine della prospettiva*, Francastel P., *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al Cubismo*, Mimesis, Milano 2005, Belting H., op. cit.

¹⁹² Kittler F., *Optical Media*, Polity Press, Cambridge 2010, p.36



Walters Art Museum – Baltimora



Gemäldegalerie – Berlino

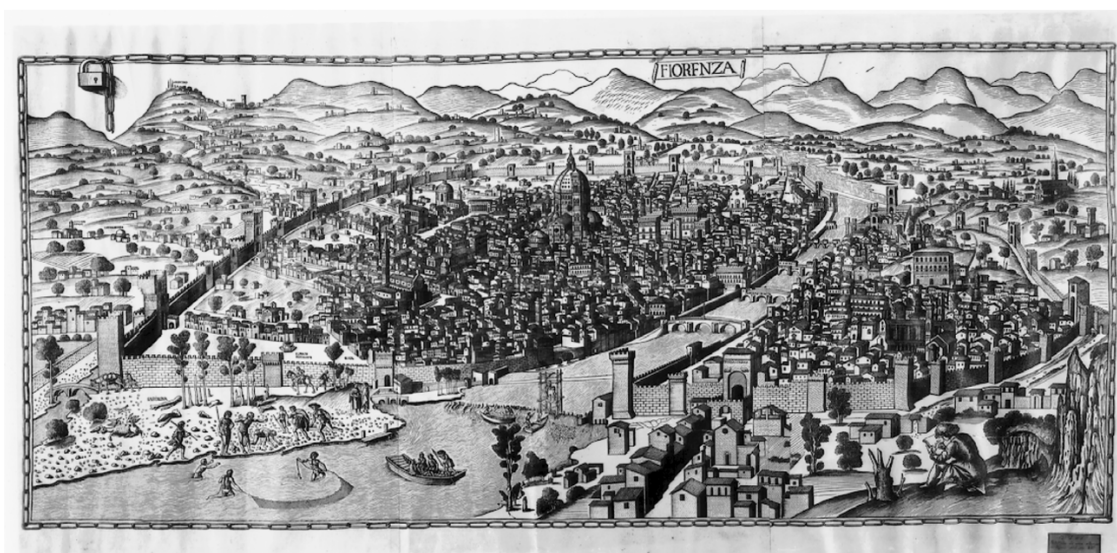
Se abbiamo detto che questo sguardo è lo sguardo della “tavola” su cui è depositata la riduzione del mondo, proponiamo un’ulteriore immagine, contemporanea alla città ideale, come emblema di questa costruzione culturale. È l’immagine proprio della città di Firenze, sistematizzata in quanto oggetto dello sguardo e come organismo mediatore di una transizione in atto dallo sguardo medievale agli intenti di verosimiglianza prospettica.

La litografia *Veduta a volo di uccello della pianta detta della Catena*¹⁹³, di Francesco di Lorenzo Rosselli (1471-1482 circa), è il primo esemplare noto nella storia della cartografia che rappresenti, con intenti di completezza, la città con i suoi edifici, le strade e le piazze. L’appellativo le deriva proprio dalla catena che fa da perimetro alla mappa, simbolicamente chiusa da un lucchetto così da incorniciare la superficie dipinta, configurando nello sguardo l’identità tra lo spazio visivo e il piano dell’immagine. L’artista raffigura sé stesso in primo piano in basso a destra e di spalle mentre ritrae la veduta di Firenze, denunciando così il punto di vista in cui la città viene presa. La sua posizione è volta a legittimare la rappresentazione cartografica a volo d’uccello del

¹⁹³ La litografia originaria della pianta è esposta nel Bode Museum di Berlino. La sua riproduzione ottocentesca è invece esposta nel Museo di Palazzo Vecchio a Firenze

panorama urbano visto da sud-ovest, attraverso la condivisione del suo sguardo con quello dello spettatore. È qui esplicita la visione incarnata come condizione per la visualizzazione: l'immagine presa secondo un' "innaturale" prospettiva obliqua può essere legittimata solo attraverso la presenza di un occhio umano, quello dell'artista, situato in qualche credibile punto geografico.

L'artista-osservatore nel quadro giustifica e incarna così il *gaze* dell'osservatore esterno. Fa da ponte tra il diagramma e la sua percezione. Attraverso la continuità dello sguardo che lega simbolicamente prospettive divergenti, si prefigura già la spaccatura tra immagine e punto di vista che, nel tempo, eroderà la presenza di un corpo osservante davanti all'immagine.



Veduta a volo di uccello della pianta detta della Catena, di Francesco di Lorenzo Rosselli (1471-1482 circa)

Vi è in questa immagine una sorta di capovolgimento rispetto alle tre immagini della città ideale: se la vera architettura della città di Urbino, come abbiamo visto, non costituiva il referente dell'immagine della città ideale, la veduta a volo d'uccello invece ha come obiettivo principale quello di fornire il maggior numero possibile di informazioni reali sullo spazio città. Le vedute urbane a volo d'uccello sono da intendere infatti come il risultato di delicate costruzioni geometriche, ottenute attraverso il montaggio di singoli frammenti registrati separatamente e, solo in ultima istanza, ricondotti a un'unità visiva per mezzo di un estremo controllo delle proprietà della prospettiva. Non si trattava, dunque, di riproduzioni dell'aspetto osservato delle città ritratte, bensì di costruzioni prospettiche della loro immagine mentale.

Le incisioni della raccolta *Civitates Orbis Terrarum*, una collezione di primi paesaggi urbani pubblicati tra il 1572 e il 1621, rappresentano un altro straordinario esempio di cartografia urbana precoce e, cosa ancora più importante, confermano quell'attenzione al principio di concordanza tra visione e visualizzazione che abbiamo già notato. La maggior parte delle incisioni sono state fatte da Franz Hogenberg (1535-1590), prodotte e annotate in collaborazione con il teologo Georg Braun (1541-1622) e raffigurano un atlante di città con i relativi paesaggi circostanti secondo una prospettiva a volo d'uccello che potesse offrire il piacere di viaggiare a casa propria¹⁹⁴. La presenza delle figure umane, rappresentate secondo una prospettiva orizzontale, sembrano infatti voler suggerire la presenza di un occhio umano che possa giustificare la prospettiva "innaturale".



Georg Braun e Frans Hogenberg, Francoforte, *Civitates Orbis Terrarum*, Colonia, 1572

¹⁹⁴ Come osserva Svetlana Alpers, le mappe sono comunemente intese come «the measure of a place and the relationship between places, quantifiable data, while landscape pictures are evocative, and aim rather to give us some quality of a place or the viewer's sense of it». Ma per i pittori e disegnatori olandesi del diciassettesimo secolo, che sono i soggetti dello studio di Alpers, questi confini tra mappe e immagini, e dunque tra scienza e arte, non erano affatto definiti. La mappatura e la rappresentazione era, per loro, la stessa cosa, avendo come obiettivo comune «to capture on a surface a great range of knowledge and information about the world». Vi è dunque una sovrapposizione tra le mappe come registrazione oggettiva della disposizione delle cose nello spazio, e lo sguardo incarnato in un soggetto posizionato da qualche parte in quello spazio in modo tale da permettere all'osservatore dell'atlante di muoversi attraverso di esse. Alpers, S. *The art of describing: Dutch art in the seventeenth century*, Penguin, London 1983

Era necessario infatti un osservatore che si trovasse all'interno del luogo rappresentato e che lo osservasse da uno specifico e possibile punto di vista, qualora la prospettiva non fosse stata perfettamente inquadrata all'interno dello schema lineare, come nel caso delle vedute a volo d'uccello proprie delle vedute urbane.

Il *paesaggio* viene dunque messo in relazione con il *paese*, proprio in virtù di questa doppia prospettiva, oggettiva nel rispetto del realismo topografico, soggettiva nella necessità di portare lo sguardo del soggetto nell'immagine. Incorniciato da una finestra che si costituisse come mediazione culturale tra l'osservatore e lo spazio della rappresentazione, queste immagini mediavano la relazione tra il paesaggio reale e il suo omologo dipinto, o meglio, erano esse stesse mediazione dell'esperienza percettiva prodotta dall'autore nella trasformazione di un determinato paese in paesaggio. Inoltre queste vedute promuovono l'importanza dell'apertura dello spazio e dell'orizzonte per poter cogliere l'insieme panoramico dell'organismo urbano nella sua totalità, diventando luogo permeabile dell'incontro tra mappa e paesaggio. Il paesaggio infatti se da un lato condivide con la prospettiva centrale l'importanza dell'apertura dello spazio e dell'orizzonte, dall'altro rappresenta la conquista di un punto di vista elevato, sguardo inusitato prodromo della moltiplicazione dei punti di vista. Lo sguardo che promuove è ancora quello fisso, il *gaze*, che da un unico punto di vista abbraccia il panorama che ha di fronte.

Come ricorda Giuliana Bruno, «la veduta a volo d'uccello portava sulla scena un'osservazione spaziale inventata che apriva la porta allo spazio narrativo»¹⁹⁵ e infatti ciò che questa rappresentazione dello spazio esprimeva era il grande e decisivo cambiamento che inizierà in Europa del XVI secolo e che coinvolge proprio lo spazio urbano in quanto mediazione storica tra lo spazio medievale e quello del nuovo mercato capitalistico. La città prevale sulla campagna come peso economico e come importanza sociale.

I "sistemi di città" e la produzione dello spazio

“Lo spazio! [...] Lo spazio sociale? Queste parole [fino a qualche anno fa] avrebbero sorpreso”. Così iniziava il primo volume del celebre saggio di Henri

¹⁹⁵ Bruno G., *Atlante delle emozioni*, Mondadori, Milano 2006, p. 160

Lefebvre dal titolo *La produzione dello spazio*¹⁹⁶, testo che attraverso un metodo “regressivo-progressivo” tentava di far luce, a partire dal contesto contemporaneo alla sua stesura, sulla produzione e il controllo dello spazio in relazione ai processi capitalistici. La ricerca di Lefebvre riguardava «lo spazio logico-epistemologico – lo spazio della pratica sociale – quello che occupano i fenomeni sensibili, senza escludere il fantastico, i progetti e le proiezioni, i simboli, le utopie».¹⁹⁷ Lo spazio descritto da Lefebvre è dunque un’astrazione concreta al pari del denaro e della merce, è uno spazio sociale socialmente prodotto che viene svelato dall’autore attraverso una dialettica tripla - spazio percepito, conosciuto e vissuto - incorporata da un soggetto, individuale e collettivo. Così procede l’analisi dello spazio prodotto tra il Rinascimento e l’Ottocento, lo spazio della modernità di cui in parte si è accennato precedentemente, prodotto in quel contesto che è dissoluzione dei rapporti feudali e contestualmente crescita del capitalismo commerciale. Proprio allora si costituisce «quel codice contemporaneamente architettonico, urbanistico e politico, linguaggio comune agli abitanti delle campagne e delle città, alle autorità, agli artisti che permetteva non soltanto di “leggere” uno spazio ma anche di produrlo»¹⁹⁸. La modernità appunto coincide con la produzione sociale dello spazio astratto, formale e quantitativo, legato al codice di visualizzazione prospettica e alla logica geometrica, il quale, diversamente dallo spazio medievale caratterizzato dalla produzione di luoghi dalle qualità intrinseche e dai simbolismi, richiede una costante negoziazione tra sedimenti storici, religiosi e politici.

Nel descrivere il passaggio all’astrazione dello spazio, Lefebvre discute un evento di decisiva importanza che va compendosi durante il XVI secolo per poi consolidarsi nei secoli successivi: i “sistemi di città” che si instaurano durante la transizione tra lo spazio feudale medievale e lo spazio del capitalismo. La città infatti si separa dalla campagna che inizia a dominare, amministrare, sfruttare e proteggere. «La città oligarchica controlla il suo territorio; dall’alto delle loro torri i “cittadini” guardano i loro campi, le loro foreste, i loro villaggi, e vedono i contadini” e si pongono in rapporto “distanziandoli: dualità nell’unità, distanza

¹⁹⁶ Lefebvre H., *La produzione dello spazio*, Milano, Moizzi, 1976

¹⁹⁷ *ivi* p.36

¹⁹⁸ *ivi* p.32

percepita, unità concepita»¹⁹⁹. La razionalità dei calcoli così come quella degli scambi viene così definita da Lefebvre «*astrazione in atto* (attiva) contrapposta allo spazio-natura», volta a produrre uno spazio omogeneo²⁰⁰. Lo spazio astratto infatti:

non è omogeneo, ma ha l'omogeneità per scopo, senso e "obiettivo". Esso la impone. In sé stesso, lo spazio astratto è plurimo. L'aspetto geometrico e l'aspetto visivo che esso contiene si completano e si oppongono reciprocamente, e mirano per vie diverse allo stesso effetto: la riduzione del "reale" da una parte ad un "piano" vuoto e senza qualità, e dall'altra all'appiattimento dello specchio, dell'immagine e del puro spettacolo sotto il puro e gelido sguardo.²⁰¹

In questa breve citazione risiede gran parte del nostro interesse nei confronti della trattazione di Lefebvre sullo spazio astratto. Emergono qui infatti le tre caratteristiche principali dello spazio moderno la cui dialettica triplice viene paragonata a un armonico in cui, proprio come per il suono, gli elementi si implicano e si dissimulano vicendevolmente. Questo armonico intreccia l'elemento geometrico, ottico e fallico. Il primo, come abbiamo già osservato, riporta lo spazio al foglio, alla mappa, ai grafici, riduce la realtà alla bi-dimensione. L'elemento ottico designa invece la "logica della visualizzazione" e

¹⁹⁹ *ivi* p.263

²⁰⁰ Questa omogeneità è enfatizzata dal filosofo come apparenza strumentale prodotta dallo Stato moderno, la cui struttura spaziale fa delle differenze una "tabula rasa", permettendo al potere centrale – inteso sia come realtà sia come concetto – di diventare concreto. "Prodotto dalla violenza e dalla guerra, esso è politico, istituito da uno Stato, dunque istituzionale" Lefebvre, *op cit.*, p.227. La teoria dello Stato di Lefebvre è raccolta, oltre che nel saggio citato, nei volumi raccolti sotto il titolo *Lo Stato (De L'État, 1976-1978)*, in quattro volumi, presso UGE, Paris; ed. italiana 1976-1978), oltre che pubblicata in diversi giornali e riviste nel corso dello sviluppo della sua riflessione. Merita interessa anche l'interpretazione che Neil Brenner e Stuart Elden hanno fatto della teoria statale dell'autore francese volta a rileggere il filosofo marxista come teorico del territorio e pioniere nell'analisi dei rapporti tra questo, lo Stato e lo spazio. Sebbene infatti egli non concettualizzi il territorio in termini semantici, secondo i due studiosi, ne offre però un'esplicita e attenta teorizzazione quale tratto essenziale dello spazio statale moderno e, più specificamente, dello spazio statale come territorio. Secondo gli autori, il merito di Lefebvre quale trascurato teorico del territorio risiede nell'aver tenuto congiunte le pratiche territoriali e le rappresentazioni del territorio all'interno della sua analisi dello spazio statale prodotta negli anni Settanta e legata alla disamina del periodo fordista della Francia del dopoguerra. Secondo gli autori dunque il suo merito non è semplicemente quello di aver "spazializzato" l'analisi economico-politica, ma piuttosto di aver analizzato la *forma* storica specifica dello spazio economico-politico – cioè del territorio – su cui si è basata l'azione dello Stato moderno. Cfr. Brenner N., Elden S., *Stato, spazio, urbanizzazione*, Guerini, Milano 2016.

istituisce il valore metonimico per cui le immagini acquistano un valore d'uso per rappresentare forme esistenti o astratte della realtà e l'occhio, conquistando il primato sugli altri sensi, riduce la cosa vista alla totalità. Da qui scaturisce un altro elemento fondamentale per comprendere il potere dello sguardo prodotto dalla modernità: esso relega gli oggetti "a distanza", li rende appunto oggetti passivi di una visualizzazione non più corporea ma meramente oculare. L'ultimo elemento, il fallo, che per Lefebvre è metafora della violenza del potere politico, solleva un'ulteriore questione rilevante ai fini di quanto diremo: il privilegio della verticalità. Questi tre elementi sono per l'autore l'intreccio armonico dello "spazio trasparente" o, per meglio dire, dell'illusione della trasparenza propria di questo particolare spazio. Da queste proprietà appena descritte emergono più in generale tre elementi chiave dell'apparato moderno: il suo carattere implicitamente politico, che più in generale Lefebvre assegna allo spazio ma che risulta consustanziale allo spazio inaugurato dalla modernità; nuovi modi di vedere, concepire e rappresentare gli spazi del quotidiano; e infine il carattere espansivo di tale spazio in termini geografici.

Alla luce di quanto detto fino a ora, emerge come lo spazio moderno della prospettiva costruisca una logica secondo cui poter "risolvere" il problema percettivo della profondità attraverso la sua lettura nei termini di distanza. Facendo ciò, considerando la profondità come terza dimensione, riducendo cioè la profondità a un problema inerente allo spazio misurabile in quanto retta che va dell'occhio all'oggetto, si vengono a creare i presupposti di un soggetto solido che controlla il mondo.

In questa prospettiva l'orizzonte diventa un problema artistico, una necessità pratica per la rappresentazione dello spazio. All'organizzazione dello spazio medievale lungo l'asse verticale, infatti, si sostituisce l'orizzontalità delle lontananze. Gli sfondi damascati della tradizione medievale vengono così sostituiti dall'orizzonte come soluzione per rappresentare i limiti del campo visivo. Anche in senso metaforico potremmo dire che l'orizzonte diventa lo strumento per valorizzare il posto dell'osservatore, oltre che il simbolo dei nuovi traguardi di uno sguardo esplorativo ed egemone.

La logica della visualizzazione prospettica, costruita attraverso lo spazio trasparente di cui parla Lefebvre, è dunque la "soluzione" che il Rinascimento propone per la sua efficacia rappresentativa.

In questi panorami urbani in prospettiva obliqua vi è già la prefigurazione di quanto interessa la nostra cultura visuale. Attraverso la tecnica cartografica, di cui la carta “della catena” fornisce un primissimo esempio, si inizia a produrre un regime di visibilità oltre i confini fisiologici e antropologici della visione. Per quanto centrale sia ancora lo sguardo incarnato come condizione per la visualizzazione, è proprio in queste immagini che sembrano prefigurarsi le prospettive divergenti della rottura tra immagine e punto di vista e che metterà lo spettatore davanti a un’instabilità delle relazioni spaziali sempre più controversa con lo sviluppo dei media visivi. Come sostiene lo studioso Moritz Queisner «the fusion of body and image breaks with the modern mobilization of image production, processing, and transmission. The presence of a human eye is no longer crucial to the practice of visualization»²⁰². Lo spazio moderno prodotto nel XV secolo, come abbiamo visto, risponde già prima della fine del Quattrocento, all’esigenza di governare visivamente il mondo attraverso delle norme sostenute innanzitutto dalla presenza di un *avatar* – il punto di vista - in cui lo sguardo dell’osservatore possa incarnarsi.

Il mondo piatto e bidimensionale premoderno nel Rinascimento iniziava a essere concepito e visualizzato come curvo attraverso la creazione del dispositivo paradossale della mappa in cui, come abbiamo visto a proposito del ciclo *Civitates Orbis Terrarum*, convivono in modo inseparabile il punto di vista cartografico e quello descrittivo. L’iconografia è infatti ancora una fonte di informazioni che integra quelle esclusivamente cartografiche, oltre a testimoniare lo sguardo occidentale per cui la mappa è proiezione dell’architettura psicologica legata alla scoperta dei territori. Più in generale potremmo dire che le carte del XVI secolo non riportano lo stato attuale del mondo, bensì la maniera di organizzare il mito di nuovi spazi. Il movimento degli occhi sopra l’immagine bidimensionale, come spiega Francesca Fiorani²⁰³, sostituisce il movimento fisico sul territorio o, in altre parole, il movimento effettivo del dito e degli occhi di colui che esplora la carta si trasforma in movimento mentale dell’intero corpo. Fiorani nel suo libro sui cicli pittorici nella cultura rinascimentale, si concentra su la Guardaroba Nuova di Palazzo

²⁰² Queisner M., “Looking Through a Soda Straw’: Mediated Vision in Remote Warfare, «Politik», n.1, Årgang 20, 2017

²⁰³ Fiorani F., *Carte dipinte. Arte, cartografia e politica nel Rinascimento*, Franco Cosimo Panini, Modena 2010

Vecchio di Firenze, commissionata dal duca Cosimo de' Medici, e la Galleria delle Carte geografiche in Vaticano, voluta da Gregorio XIII, spiegando come i due progetti iconografici mettano in scena un dispositivo complesso che rende l'esperienza cartografica necessariamente interattiva per poter essere letta. La dimensione narrativa e la disposizione spaziale dei dipinti – lungo le pareti e sul soffitto – rendono gli atlanti in un certo senso tridimensionali.

Come spiega infatti Franco Farinelli ²⁰⁴ la cartografia scientifica dell'età moderna predilige una logica simbolica all'espressione totale del sensibile e sarà solo con il diradarsi di un'iconografia pittoresca e con il definitivo abbandono del suo carattere multimediale che si siglerà il passaggio da una cartografia qualitativa ad una quantitativa ²⁰⁵, da un occhio umano a un occhio non umano. Il positivismo di inizio Ottocento muove verso una conquista dello spazio oltre i limiti del visibile e le prime immagini dal pallone aerostatico sono in tal senso una maniera di realizzare questo desiderio, mostrando ciò che mai prima era stato visto e scoprendo il territorio.

Prima di esplorare la dimensione totalmente verticale dello sguardo, vorremmo soffermarci su un fenomeno che riscosse grande successo a cavallo del XVII e XVIII secolo, soprattutto a Parigi e Londra, mettendo a fuoco la sua struttura speculativa concettuale, ultimo grande progetto di resistenza alle trasformazioni della società attraverso la rivendicazione della superiorità della costruzione mentale sulla realtà: il Panorama

Il Panorama: Nature à coup d'oeil

Il vasto paesaggio, quando è talmente ricco di masse, di forme, di colori, di ombre e di luci, da poter fare a meno della vita, o per lo meno da non aver bisogno che di una vita in riposo; è alla rappresentazione di simili scene della natura maestosa e tranquilla che dovrebbe particolarmente applicarsi l'artista che vuole dipingere un panorama, e le opere che produrrà saranno infinitamente superiori a tutti gli altri quadri di paesaggio²⁰⁶

²⁰⁴ Farinelli F., *I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna*, La Nuova Italia, Firenze 1992

²⁰⁶ La voce «Panorama» del *Dictionnaire des Beaux-Arts*, scritto nel 1838 da Aubin-Louis Millin

Con queste parole, contemporanee all'epoca del suo successo, introduciamo il fenomeno del Panorama che, per quanto menzionato spesso in modo passeggero dagli studi sui media, è invece per il nostro discorso centrale al fine di capire come si sviluppa in epoca post-rinascimentale e pre-cinematografica, la relazione tra totalità e visione, ambiente e immagine, reale e percezione del vero.

Vorremmo infatti sottolineare che il Panorama sembra essere la strategia con cui la cultura europea di tardo Settecento tenta di rispondere alle trasformazioni dell'organismo urbano, non più descrivibile secondo il modello della composizione scenografica della città ideale, né secondo la visualizzazione compositiva tipica degli Atlanti di città. Nasce infatti in questo frangente il Panorama²⁰⁷, invenzione del pittore scozzese Robert Barker che, durante una passeggiata all'Osservatorio di Calton Hill, la collina che domina la città di Edimburgo, ideò un sistema per riprodurre in un'unica immagine l'intera veduta che si presentava ai suoi occhi e che brevettò il 19 giugno 1787 con il nome di *Nature à coup d'oeil*.

Unione dei due etimi greci παν- (tutto) e - όράω (vedere), il Panorama indicava dunque immense vedute circolari a tema storico, naturale o urbano, che avvolgevano gli osservatori a trecentosessanta gradi facendo così coincidere i limiti fisici dell'immagine con quelli dell'orizzonte visivo. Gli spettatori erano posti al centro dell'immagine come se facessero parte dei luoghi rappresentati. Se guardiamo alla sua architettura il Panorama può essere infatti interpretato come l'ultimo tentativo della società europea di presentare le proprie città come entità comprensibili, dominabili in quanto corrispondenti a uno sguardo considerato ancora "naturale". Il Panorama, come ricorda Silvia Bordini nel suo volume sull'argomento, era «l'intera veduta di una regione o di un luogo qualsiasi, così come appare a uno spettatore che giri completamente su se stesso»²⁰⁸ disponendo di un orizzonte visivo che ingloba il paesaggio urbano sovrastandolo. Il punto di vista è quello elevato di matrice paesaggistica ma la prospettiva del soggetto è ora interna, non più appoggiata al dispositivo della

²⁰⁷ Per una letteratura di riferimento sul Panorama si veda: Bordini S., *Storia del panorama. La visione totale nella pittura del XIX secolo*, Officina, Roma 1984; Comment B., *The Panorama*, Reaktion Books, Londra 1999; Bapst G., *Essai sur l'histoire des panoramas et des dioramas*, in *La Nature*, G. Masson, Parigi 1891; Ceram C. W., *Archeology of the Cinema*, Thames and Hudson, London 1965

²⁰⁸ Bordini S., op. cit. p.85

finestra. Come dirà Benjamin infatti: «Il vero non ha finestre. Il vero non guarda fuori nell'universo. E l'interesse per i Panorama sta tutto nel vedere la vera città»²⁰⁹. Con il nuovo spazio prodotto dal Panorama, per cui lo spazio della rappresentazione viene trasformato e inserito uno spazio architettonico abitabile, la realtà non lascia traccia di sé lasciando posto al “vero” di quell'esperienza. Come afferma Bordini infatti l'effetto cercato dal Panorama

non era dunque l'attonimento, la meraviglia, la seduzione fantastica, la persuasione: ma un'illusione secondo verità, un'immaginazione secondo ragione. Una immaginazione prevista, attesa, pilotata [...]; non l'inganno dell'occhio semplicemente, ma l'invito perentorio a credere nella verità della riproduzione, e su quella verità ambigua imbastire sogni collettivi e individuali.

In questa trasformazione è chiaro ciò che Lefebvre chiama “rappresentazione dello spazio” come dimensione concettualmente intrinseca a un modo di produzione, ai progetti e ai desideri delle classi dominanti e per cui il Panorama della città va inteso contemporaneamente come luogo, mezzo e strumento di egemonia. Il vedutismo, la pittura di paesaggio e il disegno scientifico sono infatti i modelli che vengono integrati nel nuovo dispositivo del Panorama:

riprodurre esattamente la realtà visibile, aderendovi pienamente, oggettivamente e indipendentemente da qualsiasi intenzione estetica, simbolica, allegorica e stilistica: la pittura non era interpretata, in questo campo, come un mezzo espressivo, bensì come un vero e proprio strumento scientifico in grado di fornire un modo nuovo di indagare e contemplare la natura, nonché costituente, come scrive Constable, «un ramo della filosofia naturale, per la quale i quadri non sarebbero che esperimenti»²¹⁰

In questo quadro la fede nella dimensione percettiva dell'esperienza si realizza a patto che si abbandonino le proprie coordinate spaziali. Lo spettatore non doveva vedere nulla attorno a sé che non fosse la superficie dipinta, unico elemento esposto alla luce, osservabile da un palco posto al centro della struttura architettonica che aveva il nome di “rotonda”. Alla postazione si

²⁰⁹ Benjamin W., *I «passages» di Parigi*, Torino, 2000, p. 595

²¹⁰ Ferrando, D. T., op. cit. p. 75

giungeva tramite un corridoio oscurato il cui attraversamento facesse perdere momentaneamente il contatto con la luce e dunque con la realtà. Veniva così mediato dal buio il confronto tra la luce naturale e quella artificiale che illuminava il quadro circolare. Percependo d'improvviso la totalità del panorama dipinto in piena luce omogenea, «presto l'occhio si abitua alla luce, il dipinto produce insensibilmente il suo effetto, e più lo si considera, più ci si persuade di essere in presenza della realtà»²¹¹.

The panorama's deceptive powers were the result of Barker's research in perspectival science and exhibition practice. The panorama was a circular picture where the top and bottom of the image were obscured, so as to make the viewer believe it had no frame. The panorama proposes that the viewer will be so captivated by the painting that they will ignore the various artifices designed to achieve this effect: not only the balustrade and overhanging roof of the circular viewing enclosure, but above all, the paint and canvas of the image itself. When the painter Charles Robert Leslie (1794–1859) went to see a panorama in 1812, as an eighteen year old art student, he observed that panoramas “are perfect in their way. The objects appear so real, that it is impossible to imagine at what distance the canvas is from the eye”²¹².

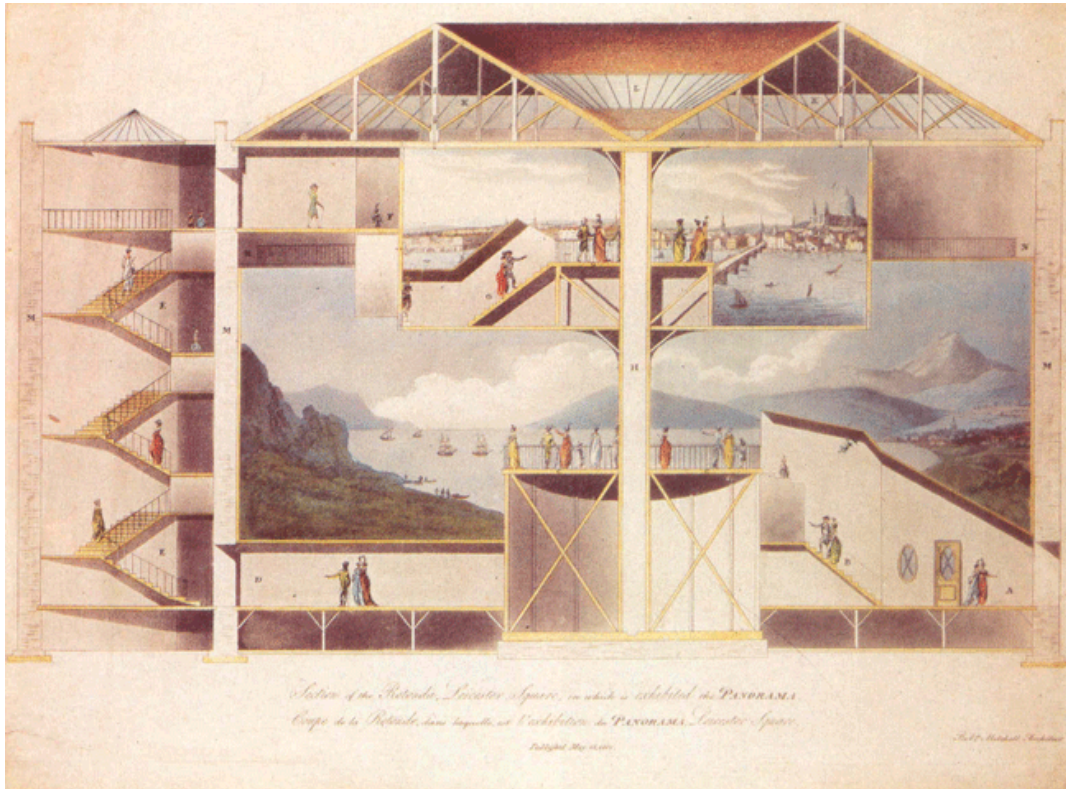
Il vero non ha dunque a che fare con la riproduzione dettagliata della realtà. Piuttosto il lavoro di composizione per la creazione di condizioni ambientali che fossero percepite come tali era la vera ricerca legata al Panorama. Per la prima volta una costruzione architettonica veniva modellata sulle esigenze legate alla configurazione di un ambiente percettivo.

Il Panorama commissionato dallo stesso Barker e costruito a Leicester Square dall'architetto Robert Mitchell nel 1801 conteneva addirittura due sale, la prima posta al piano terra, dell'altezza di circa 11 metri per un diametro di 26, e la seconda, più piccola e costruita sopra alla prima, di circa 15 metri di diametro. Fu l'unica progettata in questo modo e la prima non provvisoria. La pianta, come visibile nel disegno riportato, era circolare e la struttura conica a doppia vetrata posta come copertura permetteva il necessario passaggio di luce a

²¹¹ Bapst G., citato in Bordini S., op. cit. p.73

²¹² Ellis, M., *'Spectacles within doors': panoramas of London in the 1790s*, Edinburgh University Press, 2008 «Romanticism», vol. 14(2), Edinburgh University Press, 2008, pp.133 - 148

entrambe le sale. La straordinarietà dell'opera visiva di Barker testimonia il resoconto sulla spettacolarità del Panorama con cui abbiamo aperto l'argomento, nonché una concezione “naturalistica” dell'organismo urbano.



Panorama di Robert Barker, 1801

Ma un altro celebre Panorama, progettato circa un ventennio dopo e aperto al pubblico nel 1829, ci mostra come il panorama di Londra che interessava l'estetica di questo particolare colosso pittorico fosse già quasi interamente un paesaggio fatto di costruzioni artificiali che non aveva il suo referente nella pittura di paesaggio o nei panorami contemporanei come quello appena descritto.



Panorama di Thomas Hornor, 1829

Questo Panorama, che ebbe sede fino al 1875 – anno del fallimento economico dell'impresa - all'interno del *Colosseum* di Regent's Park, era animato da un conflitto: se da un lato inizia a cogliere la sensibilità, che qualche decennio più tardi sarebbe stata condivisa dalle masse, mossa dal fascino per l'espressione tecnica delle città, dall'altro i criteri compositivi – quelli di legare i particolari microscopici e lo sguardo macroscopico all'interno della stessa unitaria composizione che rendesse percettibile la totalità dell'ambiente - rimanevano invariati e, anzi, venivano qui portati ai massimi storici..

As one subject, [the Panorama] required unity, harmony, accuracy of linear and aerial perspective; the commencement and finishing of lines, colours, and forms, and their nice unity; and the union of a horizontal and vertical surface, though used, was not to be detected²¹³

Non esiste ancora il principio estetico del frammento a cui si preferisce ancora l'ordinata composizione scenografica delle superfici architettoniche. Ma i sintomi che ne prefigurano l'arrivo sono tutti iscritti in questo Panorama, progettato dal pittore e inventore Thomas Hornor che per quasi un decennio

²¹³ Timbs J., *Curiosities of London: Exhibiting the Most Rare and Remarkable Objects of Interest in the Metropolis*, D. Bogue, Londra 1855, p. 222

aveva lavorato allo studio grafico di Londra presa dall'apice della cattedrale di St. Paul²¹⁴. Trasformati i bozzetti di Hornor in Panorama grazie al pittore Edmund Thomas Parris, il lavoro ultimato «was a marvel art». Come riportato dall'antiquario inglese John Timbs, il dipinto si estendeva verso l'altro per «46.000 square feet, or *more than an acre of canvas*», e «the circumference of the horizon from the point of view [was] nearly 130 miles»²¹⁵, testimoniando così la superficie dipinta più grande della Gran Bretagna. Al centro del *Colosseum* si alzava una torre definita con gli stessi parametri del campanile di St. Paul, alta 11,5 metri, su cui era disposta la piattaforma di osservazione da cui gli spettatori potevano avere una vista completa di Londra. Gli 11,5 metri di altezza potevano essere percorsi sia attraverso scale a doppia elica, sia grazie all'invenzione un nuovo strumento meccanico progettato dallo stesso Hornor insieme all'architetto Decimus Burton: un ascensore, che fu chiamato “ascending room”.

Within which is also the “Ascending Room”, capable of containing ten or twelve persons. This chamber is decorated in the Elizabethan style, and lighted through a stained-glass ceiling; it is raised by secret machinery to the required elevation, or gallery, whence the company view the panorama. The hoisting mechanism is a long shaft connected with a steam-engine outside the building, working a chain upon a drum-barrel, and counterbalanced by two other chains, the ascending motion being almost imperceptible²¹⁶.

Questo strumento nasce dunque in seno alla teatralità urbana, per diventare poi l'ingranaggio «emancipatore delle superfici orizzontali situate oltre il pianterreno», come dirà Rem Koolhaas nel suo manifesto retroattivo di Manhattan²¹⁷.

²¹⁴ Le tre cupole della cattedrale sono degli archi di *catenaria*, un'intuizione di Robert Hooke, figura emblematica del Seicento europeo.

²¹⁷ *ibidem*

²¹⁷ *ibidem*

²¹⁷ cfr. Koolhaas R., *Delirious New York, Manifesto retroattivo per Manhattan*, Mondadori Electa, Roma 2005, p. 76

Se è vero che il *London Panorama* del 1829, come vediamo dal particolare del disegno riportato, confina l'ambiente naturale nel "vapore bianchiccio" dell'orizzonte, privilegiando le altezze e l'organismo urbano – per quanto ancora statico - e anticipando così quello che sarà un tema dominante della nuova estetica legata alle sinfonie urbane, appare chiara la direzione, sotto forma di attrazione, che questo progetto inizia a intraprendere. Tornando sulle parole di Koolhaas, «maggiore è la distanza da terra, più si fa stretto il rapporto con ciò che rimane della natura (luce e aria). L'ascensore è l'ultima profezia auto-appagante: più sale, meno desiderabile risulta ciò che si lascia alle spalle»²¹⁸. Il diametro della volta su cui era dipinto il cielo superava infatti di 30 piedi (più di 9 metri) la reale grandezza di St. Paul, sulla cui base era stata realizzata. I prati, le montagne, i boschi, i laghi, stavano perdendo di interesse e un'altra dimensione iniziava a risvegliare il desiderio di essere raggiunta. La frontiera verso cui andare stava diventando il cielo.

Si fa così più chiara l'ipotesi interpretativa dell'immagine urbana riprodotta dai Panorami.

La visione ad altezza d'uomo che fino ad allora era stata considerata "naturale" e commensurabile, inizia a interagire con un nuovo sguardo che modifica profondamente la relazione tra l'essere umano e il suo ambiente.

3. Prospettiva aerea: visione umana e visualizzazione tecnologica

L'idea di ascensione e la visione ad essa associata è sempre stata motivo d'interesse per il pensiero occidentale, legato ai modelli epistemici e alle idee di verità, di chiarezza visiva e di trascendenza.

Che cosa è dunque la visione aerea, e come si struttura? Quale visione configura?

Proviamo dunque ad addentrarci nell'argomento per capire in che modo la visione aerea ha acquisito centralità dominante negli ultimi anni all'interno delle scienze umanistiche in termini ripetitivi e normativi, come tecnologia caratteristica dell'universo visuale contemporaneo.

²¹⁸ *ibidem*

Se le tecniche per il disegno prospettico a volo d'uccello, attraverso cui le prime mappe furono create, prevedevano come condizione per la visualizzazione un occhio umano, è con l'acquisizione della piena verticalità del punto di vista che si produce una particolare forma di visibile, una sorta di fusione unica tra visione macroscopica e osservazione microscopica, che consente un'espansione senza precedenti del campo della visione, in grado di soddisfare uno dei desideri più bramati dall'essere umano: volare e poter finalmente vedere il mondo dall'alto. Come sottolinea Teresa Castro, infatti, la prospettiva aerea permette una visione macroscopica che consente all'occhio di vedere l'entità di un determinato territorio, lasciandosi alle spalle un mondo che diminuisce progressivamente, perdendo il suo volume caratteristico. L'angolo strettamente verticale che viene introdotto dall'occhio meccanico è un agente di trasformazione di inedita potenza.

Il positivismo muove verso una conquista dello spazio oltre i limiti del visibile e le prime immagini dal pallone aerostatico sono in tal senso una maniera di realizzare questo desiderio, mostrando ciò che mai prima era stato visto. Il punto di vista aereo cartografa il terreno, la carta diventa immagine fotografica, il paesaggio viene così modificato. La fotografia incarna infatti la potenza espansiva di uno sguardo meccanico e inedito che prolunga e oltrepassa lo sguardo umano. Si tratta di un nuovo tipo di conquista dello spazio e in tal senso è proprio il paesaggio antropomorfo come forma del rapporto tra uomo e mondo che si trova per la prima volta ad essere oltrepassato. Cosa accade al paesaggio quando, con la piena verticalità dello sguardo, viene meno la linea dell'orizzonte interna all'immagine?

Perdita dell'orizzonte e trasfigurazione del paesaggio

Abbiamo evidenziato come la nascita del paesaggio, la “concettualizzazione” della natura in quanto paesaggio, abbia coinciso con la nascita del soggetto moderno, di quel soggetto che cerca al di fuori di sé la “corrispondenza” con la sua interiorità. In tal senso, come abbiamo detto, il paesaggio non si configura semplicemente come un oggetto da vedere e da rappresentare, bensì come un modo di vedere, come un nuovo modello dello sguardo che nella rappresentazione ricerca la sua configurazione.

Abbiamo detto come nel Rinascimento la formalizzazione dello spazio esaltò la funzione strutturante dell'orizzonte in maniera profondamente convincente come limite e obiettivo dello sguardo, come figura simbolica della nuova cultura dell'immagine occidentale e come strumento normativo in grado di organizzare la visione del mondo circostante.

Con la rivoluzione astronomica di Copernico, che mise in discussione l'idea di un mondo finito, il termine ha avuto larga fortuna, con un accentuato aspetto di dinamismo e di apertura rispetto all'infinito. L'orizzonte delle scoperte geografiche, nel frattempo, come dimostra la Picture-Box, raccontava che il territorio era qualcosa che si costituiva gradualmente, presupponendo il fatto che colui che lo disegnava fosse separato da esso, che potesse costruirlo proprio in virtù della sua estraneità. Più in generale, l'orizzonte, in quanto questione eminentemente legata allo sguardo, contribuiva alla costruzione della soggettività moderna.

L'orizzonte però è anche altro, è anche messa in discussione di quello stesso piano che va costruendo. Il potere dell'orizzonte è dunque quello di essere stato, lungo la storia della rappresentazione, talvolta elemento normativo e pacificatorio, talaltra elemento sovversivo e motivo di discordia. In quanto luogo e strumento di costruzione del luogo, linea stabile ma anche mobile, principale elemento di sutura tra cielo e terra, va da sé che esso sia stato soggetto a paradossi e motivo di speculazione lungo la storia della rappresentazione e più propriamente della visione, trasformandosi continuamente da fenomeno fisico a termine di relazione nella nostra costruzione del mondo.

L'orizzonte come termine astronomico indica la linea, mobile e dinamica, che divide la Terra dal cielo, e in senso metaforico indica il limite in cui si separano, ma anche si collegano, l'indeterminato e il determinato, il finito e l'infinito, con riferimento, innanzitutto, allo spazio.

Una difficoltà che si presenta ancora all'allievo è quella di determinare l'orizzonte. Nulla è più facile quando ci si trova sulla riva del mare giacché ho detto che l'orizzonte era quella linea che separa il cielo dal mare quando il mare è calmo e che è sempre all'altezza del nostro occhio. Ma non è più la stessa cosa quando ci si trova sulle terre: per quanto siano piatte, la linea che le separa dal cielo è sempre più alta di quella del vero orizzonte. Così,

quando si vorrà trovare l'altezza dello stesso orizzonte, in mezzo alle montagne, alle città e alle foreste, bisognerà segnarlo idealmente nel luogo in cui la linea visiva e di livello che parte dal nostro occhio è arrestata all'opacità della montagna, delle case o degli alberi. Opacità che impedisce di andare fino all'orizzonte del mare. Perché bisogna sempre supporre che quell'orizzonte sia l'ultimo e che sarebbe visibile se quelle masse che lo nascondono fossero trasparenti²¹⁹

Cosa accade adottando uno sguardo verticale rispetto alla superficie della terra? Philippe Dubois ²²⁰ suggerisce che proprio l'orizzonte come cerniera articolatoria, come linea del motivo del paesaggio, come sutura e come raccordo tra terra e cielo salta. E immediatamente farebbe forse saltare il concetto stesso di paesaggio e la sua forma, la cui prospettiva è quella legata alla profondità articolata dall'orizzonte.

Lo sguardo verticale, dunque, inteso come elemento che unisce cielo e terra in una strutturazione spaziale precisa, come ciò che articola l'uno e l'altro in un insieme sistematico nuovo, diventa espressione del legame diretto tra le due realtà, storicamente separate. Questa riconfigurazione dello spazio ha la sua prima realizzazione nella fotografia aerea di Gaspard-Félix Tournachon, conosciuto con lo pseudonimo di Nadar, scattata da un pallone aerostatico frenato, appositamente costruito e dotato di vetri oscurati, sopra il villaggio del Petit-Bicêtre, vicino a Parigi, dall'altezza di 1200 piedi (circa 365 metri), prima occorrenza storica che parteciperà alla costruzione intellettuale di questo nuovo tipo di sguardo. L'anno successivo realizzò immagini di Parigi, sviluppate con l'aerostato ancora in volo²²¹.

²¹⁹ Valenciennes P.-H. de, *Elementi di prospettiva pratica ad uso degli artisti, seguiti da riflessioni e consigli per un allievo sulla pittura, e in particolare sulla pittura del paesaggio* in Flécheux C., *L'Orizzonte. Un saggio in cinquanta questioni*, Mucchi Editore, 2017

²²⁰ cfr., Dubois P., *Le regard vertical. Ou: les transformations du paysage*, in Mottet J., *Les paysages du cinéma*, Champ Vallon, 1999

²²¹ Queste imprese aeree furono da spunto a Giulio Verne nella creazione del personaggio Andar (anagramma di Nadar), protagonista di *Dalla Terra alla Luna (De la Terre à la Lune, trajet direct en 97 heures 20 minutes)*, romanzo di fantascienza scritto nel 1865

it was during my first attempts to take photographs from a balloon-still very difficult in those days before the trail was cut through, child's play today-that I was struck with the eternal human dream of aerial navigation²²².

Attraverso le sue fotografie, il mondo viene così scoperto per come non era mai stato visto prima. Il territorio viene studiato, sezionato attraverso la topografia fotometrica, e il cielo – come nuovo motivo di interesse - diventa la materia della fotografia meteorologica. Il 1896 sarà decretato anno mondiale delle nuvole che diventano così soggetti fotografici. Si tratta della conquista di una nuova spazialità e della scoperta dell'ambiente come «immagine del reale»²²³ che i primi film dei Lumière sapranno cogliere²²⁴.

La vera scoperta di un paesaggio trasfigurato avviene infatti pochi anni più tardi attraverso le immagini di un film che qui vorremmo indicare per la sua rilevanza concettuale. Si tratta di un esperimento che anticipa i territori dell'informatica e del viaggio spaziale, aggiungendo non solo il movimento a quelle immagini del territorio francese ma verticalizzando completamente l'angolazione dello sguardo, ancora parzialmente obliquo nelle fotografie aeree e privando lo spettatore di un orientamento che potremmo chiamare proprio paesaggistico. Il film in questione è *Panorama pris d'un ballon captif* (view no. 997, 1899) di Auguste e Louis Lumière.

Questo film mostra un punto di vista che si allontana dal suolo lasciandosi sotto i piedi l'attività di un luogo non più riconoscibile. La macchina, l'immagine e il corpo umano iniziano così a convivere all'interno del medesimo terreno di confronto nel quale il confine e la definizione di ciascuno dei termini viene fortemente messo in discussione.

Solo il basculare della macchina da presa permette di cogliere le ombre dei corpi che camminano sparsi per le vie di un luogo non meglio identificato, altrimenti ridotti a dei puntini in movimento sulla superficie della terra appiattita dall'angolo di ripresa di novanta gradi. L'instabilità della cinepresa in volo

²²² Nadar, *My Life as a Photographer*, p. 24, in «October», Vol. 5, Summer, 1978, pp. 6-28.

²²³ Morin E., *Il cinema o l'uomo immaginario*, Feltrinelli, Milano 1982, p. 33

²²⁴ Ci riferiamo al noto aneddoto sui primi spettatori dei Lumière, più sorpresi dalle immagini in movimento degli elementi naturali come le foglie, il fumo, le onde, le nuvole, che non da altri aspetti legati alla registrazione della vita umana. Cfr. Neale S., *Cinema and Technology*, Indiana University Press, Bloomington 1985, p. 52. Ripreso anche in Manovich L., *Il linguaggio dei nuovi media*, Edizioni Olivaires, Milano 2002, p. 247.

anima quello che altrimenti sarebbe la casuale prefigurazione dell'espressionismo astratto della prima metà del Novecento.

Objectivation, extranéité et lilliputisation des mouvements humains. L'autre dimension de mouvement qui travaille le film, c'est donc le mouvement de l'image elle-même: même si le ballon est dit captif, il est mobile, et même agité, secoué, un peu incontrôlable au cadre²²⁵.

Vi è dunque un doppio movimento: nell'immagine e dell'immagine, alla quale viene sottratta la linea visibile dell'orizzonte astronomico in quanto divisione interna all'immagine. Lo sguardo verticalizzato si lascia sotto i piedi uno spazio astratto, non identificabile per la sua instabilità. La verticalità dell'angolo di ripresa e il traballio dell'immagine, la scomparsa dell'orizzonte e la conseguente astrazione dello spazio, trasformano quindi la dimensione convenzionale del paesaggio.

Entriamo così in quello che Jean Epstein ha definito "the landscape's dance":

The landscape may represent a state of mind. It is above a state. A state of rest. Even in those landscapes most often shown in documentaries of picturesque Brittany or of a trip to Japan are in serious error. But "the landscape's dance" is photogenic. Through the window of a train or a ship's porthole, the world acquires a new, specifically cinematic vivacity. A road is a road but the ground which flees under the four beating hearts of an automobile's belly transports me. [...] I am on board the falling airplane. My knees bend. The area remains to be exploited. I yearn for a drama abroad as a merry-go round, or more modern still, in airplanes²²⁶.

Epstein sta parlando di immagini nuove e di un inedito ambiente percettivo. Non vi è più il terreno stabile su cui poggia il cavalletto, come nelle numerose altre vedute Lumière, e il panorama, allargandosi con l'allontanamento dell'aerostato dal suolo, si amplia e si muove contemporaneamente. Lo shock dell'occhio cinetico, come numerosi studiosi hanno sottolineato, può infatti essere raccontato come la storia di una complicità tra la cinepresa e i metodi di locomozione, su tutti quella aerea. La storia di questa dimensione dello sguardo,

²²⁵ Dubois P., op. cit. p. 30

²²⁶ EPSTEIN J., *MAGNIFICATION AND OTHER WRITINGS*, P.10 IN «OCTOBER», VOL. 3, 1977, PP. 9-25

oggi legata alla conoscenza del mondo e all'intervento sul suo territorio, può essere considerata oltre che come svolta fondamentale nella mobilità del punto di vista dovuto alla possibilità della ripresa del movimento, anche come una ricerca di sensazione, quella dell'altezza sperimentata nell'osservazione della terra da un punto di vista insolito e della scoperta di un nuovo dominio del visibile. L'oscillazione tra la percezione visiva e la percezione cinestetica organizza così il nuovo regime di visibilità.

Come sottolinea Benjamin in una nota alla prima versione dattiloscritta dell'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*:

in generale i movimenti di massa si presentano più chiaramente di fronte a un'apparecchiatura che non per lo sguardo. Il punto di vista migliore per cogliere schiere di centinaia di migliaia di uomini è la prospettiva aerea. E anche se questa prospettiva è accessibile all'occhio quanto all'apparecchiatura, tuttavia l'immagine che l'occhio ne ricava non consente quell'ingrandimento a cui invece è sottoposta la ripresa. Ciò significa che i movimenti di massa, e tra essi soprattutto la guerra, rappresentano una forma di comportamento umano particolarmente favorevole all'apparecchiatura²²⁷

I fratelli Lumière furono dunque perfettamente in grado di tematizzare una questione che va ben oltre la rappresentazione cinematografica e che riguarda l'ossessione per le immagini e la percezione aerea che, a partire dalla prima decade del XX secolo, rende oggi saturo il panorama della cultura visuale contemporanea. Nel 1899 i Lumière, infatti, mostrarono attraverso *Panorama pris d'un ballon captif* come la tecnologia legata alle immagini avesse una forte corrispondenza con quella aerea, allora incarnata nel pallone aerostatico, e come il cinema fosse una macchina che non solo stimolava lo sguardo attraverso la visione ma che piuttosto, grazie al movimento, era in grado d'intensificare le qualità percettive dello spettatore in maniera inedita. Nel fare ciò i due cineasti introdussero attraverso la prospettiva verticale, la dimensione cinetica e sintetica dell'esperienza aerea dello spazio²²⁸. Siamo allo stadio embrionale

²²⁸ Pinotti A., Somaini A., (a cura di), *Walter Benjamin. Aura e shock. Saggi sulla teoria dei media*, Einaudi, Torino 2012, p. 48

degli effetti speciali e della capacità di trasformare la dimensione convenzionale dello spazio attraverso l'instabilità del punto di vista.

A differenza degli altri luoghi identificabili delle riprese Lumière, qui non siamo in grado di definire quale pezzo di terra stiamo guardando. L'orizzonte come soglia visibile nell'immagine che istituisce concettualmente e visibilmente la presenza del paesaggio scompare. Senza questa il suolo si riduce a pura trama, a un piattume, a uno schermo senza movimento²²⁹.

Relativamente alla percezione dello spazio visto dall'alto e al suo mancato riconoscimento in assenza di informazioni didascaliche all'immagine, torna in mente il lavoro di ricerca di Harun Farocki sull'intenzionalità dello sguardo che trova una sua radicale esemplarietà nel suo film *Images of the World and Inscriptions of War* del 1988. Il regista esibisce la relazione visione-spazio-storia inscritta nel footage fotografico di alcune immagini aeree scattate dagli Alleati durante la Seconda Guerra Mondiale, portando all'attenzione un evento fotografico il cui valore testimoniale è stato trasfigurato per anni a causa della sovrapposizione di ciò che veniva riconosciuto in quelle immagini con dall'intenzionalità dello sguardo che aveva prodotto quell'immagine. La fotografia aerea di cui discute è uno scatto 4 aprile del 1944 realizzato con lo scopo di sorvegliare la zona industriale IG Farben, fabbrica produttrice del velenoso gas Zyklon B utilizzato nei campi di sterminio.



²²⁸ cfr. Castro T., *Aerial Views and Cinematism, 1898–1939*, in Dorrian M., Pousin F., *Seeing from Above: The Aerial View in Visual Culture*, I. B. Tauris & Co, Londra, 2013

²²⁹ cfr. Dubois P., op. cit.



Harun Farocki, *Images of the World and Inscriptions of War*, 1988

In quelle immagini di sorveglianza, trovandosi la fabbrica nella stessa area geografica del campo di concentramento di Auschwitz, c'erano infatti anche i forni crematori che però non vennero identificati. Inscritte in quelle immagini, c'erano dunque ulteriori immagini che solo decenni dopo la CIA avrebbe reso visibili, riconoscendo il punto cieco (the vanishing point) in cui era iscritto il potenziale conoscitivo proprio di quell'immagine: l'identificazione delle camere a gas²³⁰. Farocki mostrando così l'immagine attraverso l'immagine, mette in luce quel sacrificio del visuale di cui discutono Jean Nouvel e Jean Baudrillard, la

²³⁰ «The first image taken by the Allies of the concentration camp at Auschwitz was shot on April 4, 1944. American planes had taken off from Foggia, Italy, heading towards targets in Silesia: factories for extracting gasoline from coal (gasoline hydrogenation) and for producing buna (synthetic rubber). While approaching the I.G. Farben complex, still under construction, an airman turned on the camera and took a series of twenty- two aerial photographs, three of which also captured the “main camp” located in the vicinity of the industrial plants. These images, along with others, arrived at the centre for aerial photography analysis in Medmenham, England. The analysts identified the industrial complexes pictured, recorded in their reports the state of their construction and the degree of their destruction, and made estimates of the production capacities of the buna plants – they did not mention the existence of the camps. Again and again, even in 1945, after the Nazis had cleared out the Auschwitz camps, having dismantled some of the murder complexes and either killed, abandoned, or transferred the prisoners to other camps in the West, Allied airplanes flew over Auschwitz and captured the camps in photo- graphs. They were never mentioned in a report. The analysts had no orders to look for the camps, and therefore did not find them». Farocki H., *Reality Would Have to Begin*, in Elsaesser T., (a cura di), *Harun Farocki. Working on the Sight-Lines*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2004, pag. 195.

Facciamo riferimento anche a Didi-Huberman G., *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina editore, Milano 2005

distinzione tra spazio fisico e comportamentale che abbiamo sollevato precedentemente e la logica della percezione promossa dal mezzo tecnico su supporto aereo nel contesto di una capacità di vedere fortemente direzionata.

La verticalità del punto di vista, come già in quel breve film dei Lumière veniva mostrato, produce infatti un'inedita relazione tra i volumi dei singoli oggetti sempre minori e la dimensione di uno sguardo sintetico sempre più ampio che, come abbiamo visto, ha le sue radici nella relazione tra lo spazio globale e la superficie locale introdotta dal lavoro corografico del XVI secolo.

Il mondo diminuisce e perde di volume mentre il panorama si allarga a non finire. La profondità, come abbiamo già ricordato attraverso lo sguardo fenomenologico di Merleau-Ponty, non appartiene alle cose, è semmai l'evidenza di un mondo intersoggettivo.

Ma noi non sappiamo ancora nulla del mondo e dello spazio oggettivi, cerchiamo di descrivere il fenomeno del mondo, cioè la sua nascita per noi in quel campo in cui ci ricolloca ogni percezione [...] pertanto, è anzitutto necessario descriverla. [...] La profondità non può quindi né essere ricavata dalle cose, né essere posta in esse dalla coscienza, ma annuncia un certo legame indissolubile fra le cose e me²³¹

Prospettiva cosmica: Powers of Ten dei fratelli Eames

Abbiamo già rispolverato la conversazione che Jean Nouvel e Jean Baudrillard ebbero a più riprese tra il 1997 e il 1999 e sulla quale vorremmo ora tornare per fare luce sul rapporto tra visione macroscopica e visualizzazione microscopica introdotta dalla verticalità del punto di vista in movimento. I due teorici parlano del sacrificio del visuale che «passa attraverso la miniaturizzazione, un dominio sempre più grande sulla materia, mentre la materia è ridotta sempre più alla sua espressione più semplice»²³². Così come l'assemblaggio dei punti di vista prodotto nelle vedute pittoriche a volo d'uccello mirava alla restituzione di una unità estetica dell'immagine della città attraverso un principio rappresentativo, e la fotografia aerea, grazie a una prospettiva totalmente verticalizzata,

²³¹ Merleau-Ponty M., *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 341

²³² Nouvelle J., Baudrillard J., *Architettura e nulla. Oggetti singolari*, Mondadori Electa, Martellago (VE) 2003, p. 33

restituiva un'inedita possibilità di configurare il territorio, così l'animazione basata sui principi di calcolo, è stata un punto di partenza per la visualizzazione di una prospettiva globale che potesse fornirci immagini della Terra da diverse distanze.

A tal proposito riprendiamo la proposta di Ingold sulla prospettiva globale:

My idea is that what may be called the global outlook may tell us something important about the modern conception of the environment as a world which, far from being the ambience of our dwelling, is turned in upon itself, so that we who once stood at its centre become first circumferential and are finally expelled from it altogether. In other words, I am suggesting that the notion of the global environment, far from marking humanity's reintegration into the world, signals the culmination of a process of separation²³³.

La questione, stando a quanto esposto fino ad ora, potrebbe essere altresì formulata: se la prospettiva globale determina, come propone Ingold, un processo di separazione dell'essere umano dal suo ambiente, che ne è del paesaggio quando visualizziamo la Terra dallo Spazio?

Vale dunque la pena fare ingresso in quelle immagini digitali di prospettiva globale partendo dalle tre questioni sollevate da Teresa Castro: «the verticality of the camera angle; the movement both in, and out of, the shot; and the abstraction of space stemming from the disappearance of the horizon-line, whose absence totally eradicates the landscape's conventional dimensions»²³⁴.

Proponiamo, quindi, una riflessione su *Powers of Ten*, video dei fratelli Charles Ormond e Bernice Alexandra "Ray" Eemes del 1977, prototipo ante litteram delle applicazioni di massa per navigare virtualmente spazi reali (Google Earth su tutte) e riflessione visuale sul concetto di scala, dunque sul rapporto metrico che sussiste tra le dimensioni di un oggetto e quelle di una sua rappresentazione grafica. Il concetto di scala, però, non riguarda solo le dimensioni degli elementi ma anche una configurazione precisa del tema da trattare; stabilire di mettere in evidenza alcune cose piuttosto che altre, poiché cambiare la scala di rappresentazione vuol dire modificare il modo di vedere le cose e, quindi, di

²³³ Ingold T., *The Perception of the Environment*, cit., p. 209

²³⁴ Castro T., op.cit., p. 119

descriverele. La scala non è quindi semplicemente un indicatore di gerarchia tra le cose, ma una questione di movimento e ritmo grazie a cui le forme delle cose raggiungono una concettualizzazione ai limiti della loro corporeità.

Il film di Charles e Ray Eames, prodotto da IBM, mostra il processo di ingrandimento e rimpicciolimento secondo una piramide esponenziale a base 10 andando dallo zero, che equivale a un metro, fino alle scale galattiche 10^{24} e all'infinitamente piccolo di 10^{-16} che è la scala dei quark, i costituenti fondamentali della materia; procede dunque fino ai limiti visivi del mondo conosciuto attraverso un'espedito, la misurazione matematica, in grado di rendere afferrabile esteticamente ciò che altrimenti resterebbe un modello di esperienza "che supera ogni misura dei sensi". Ossia ciò che viene attestato dal sublime kantiano che, spiegato dal filosofo stesso attraverso la grandezza cosmica, è la natura di quei fenomeni la cui intuizione comporta l'idea della loro infinità. Il film inizia con una scena del quotidiano: una giovane coppia sta facendo un picnic in un parco di Chicago. Dopo pochi secondi inizia la prima delle due traiettorie ottiche proposte da questo film. Attraverso un lunghissimo zoom out sull'asse verticale passiamo dalla dimensione locale, a quella terrestre, infine extra-terrestre e siderale. La distanza inizia quindi ad aumentare per un fattore di dieci ogni dieci secondi passando dal paesaggio urbano a quello geografico fino a mostrare la Terra stessa dal sistema solare e, passando i pianeti, tra le galassie, fino ad avere, potremmo dire, un'intuizione estetica del tutto. Giunti al limite dell'estensioni vertiginose la voce narrante commenta: «This emptiness is normal. The richness of our own neighborhood is the exception». Questa senso di universalità estetica così espresso è frutto «dell'effetto di distanziamento virtuale»²³⁵ prodotto da questo viaggio impossibile che, dalle prime immagini fotografiche della Terra scattate dal satellite Mercury nel 1963, è diventato il nostro modo di guardarla. Da qui si avvia il processo inverso. Lo sguardo dello spettatore torna sulla terra fino a entrare dentro i limiti sub-atomici della congettura empirica. Si ritorna al grado zero della scala da cui si procede, attraverso uno zoom potentissimo, dentro il corpo, poi nella carne fino al protone di un atomo di carbonio di una molecola di DNA di un globulo bianco. Ecco esibito quanto anche Turri suggerisce: «il distanziamento consentito dalle riprese spaziali conferisce alle immagini il

²³⁵ Turri, *Il paesaggio come teatro*, cit., p.220

senso proprio degli ingrandimenti artificiali»²³⁶. In questa idea di mappatura portata fino ai suoi limiti logici, il paesaggio della Terra, come quello del corpo, si trasformano fino alla loro trasfigurazione, offrendo una sfida suprema alla soggettività dello spettatore. Esso mostra l'idea di mappatura portata ai suoi limiti logici, abolendo attraverso tale processo l'idea di paesaggio come genere pittorico o geografico.

Come scrive Janet Harbord: «the project of Charles and Ray Eames, we might speculate, was to move us towards an understanding of visual culture as an apparatus of calculated possibilities, where visualization replaces representation»²³⁷ e che in termini percettivi si trova all'incrocio tra intrattenimento narrativo cinematografico, immagini al microscopio elettronico, fotografie aeronautiche, prospettiva immaginifica del viaggio spaziale.

Each format versions the landscape in different textures and dimensions, privileging the calculation of different features of the terrain. An analytical cartography, its foundational structure is a digital elevation model of calculated properties on a grid, onto which images are sampled and scanned. The concept of indexicality gives way to visualization based on calculated seeing; while 'drawn' maps retain their traditional authority of measured terrain, each of the formats has an equal claim to representation. Indeed, with Google Earth, the concept of an accruing account of place is at work, with the possibility of adding to the official version through webcams, videos, photographs and wiki-accounts in a thickening of representation²³⁸.

Questo film decentra definitivamente la percezione umana come il modo dominante di vedere e pone anzi il corpo stesso come superficie da mappare, sezionare, come materia in trasformazione costante, piuttosto che come soggetto stabile. Quello che ci sembra interessante è infatti proprio questo parallelismo. La prospettiva globale di cui parla Ingold, come modello che presenta per la prima volta l'uomo fuori dallo spazio fisico ponendolo di fronte al mondo come separato dalla vita, guarda al corpo come parte del campo di

²³⁷ *ivi* p.218

²³⁸ Harbord J., *Ex-centric Cinema: Machinic Vision in the Powers of Ten and Electronic Cartography*, «Body & Society» 18(1) 2012, 99–119, p. 114

indagine, ugualmente poroso e definibile attraverso un processo di decostruzione percettiva articolata su varie scale e in diverse dimensioni.

Gli apparati, le immagini e il corpo umano vengono messi in una relazione produttiva attraverso la quale ciascuno dei termini viene questionato.

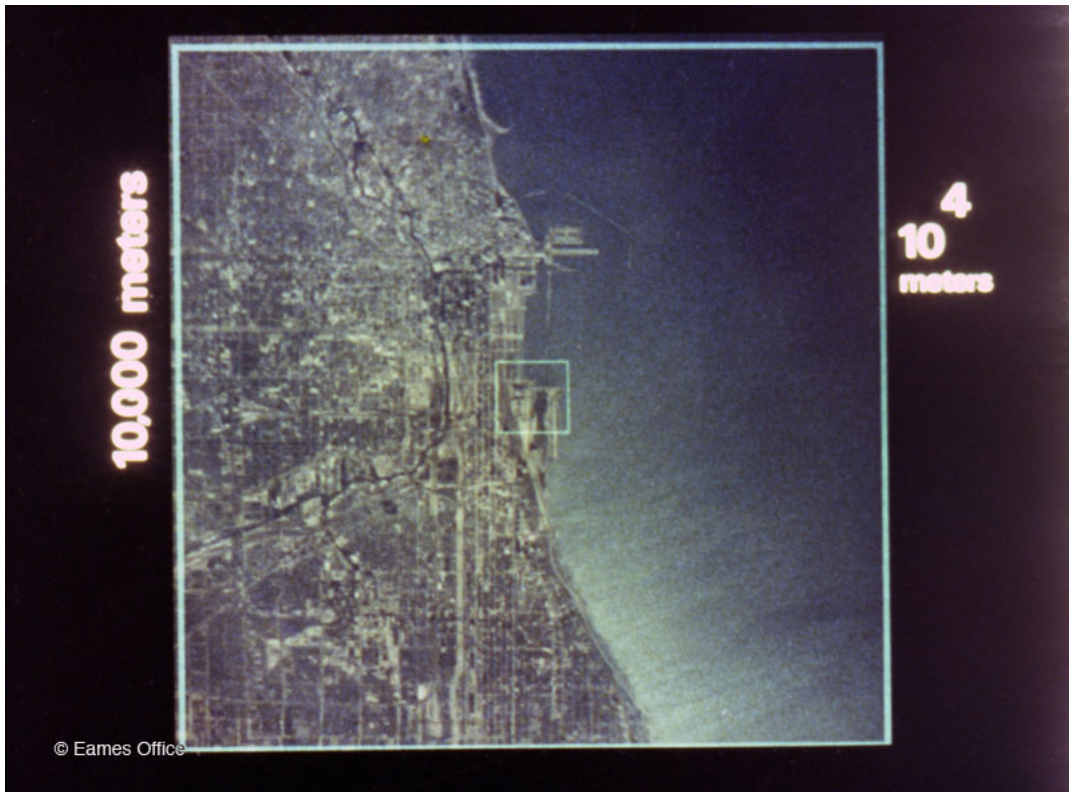
Siamo nel regime della visualizzazione di informazioni piuttosto che in quello classico della rappresentazione del disegno prospettico o della configurazione propria del cinema. Questo film dunque celebra una nuova cultura visuale, aprendo la strada alla logica computazionale come mezzo attraverso cui è possibile l'intuizione estetica, stabilendo dunque una nuova relazionalità tra film e spettatore e, più in generale, tra sguardo e mondo²³⁹.

Il precedente storico era stato un libro dell'insegnante Kees Boeke dal titolo *Cosmic View, the Universe in 40 Jumps*²⁴⁰ del 1957, su cui si baserà anche il documentario canadese *Cosmic Zoom* del 1968, anno in cui i fratelli Eames presentarono la loro prima versione del film di cui stiamo parlando. La conseguenza di questi esperimenti visuali, che per la prima volta tematizzavano in maniera forte l'intreccio tra visione umana e visualizzazione tecnologica, questionando i binomi umano/non umano, soggetto/tecnologia, furono le prestazioni delle carte digitali che oggi comunemente usiamo. Questo materiale è il principio di ispirazione per i sistemi di visualizzazione interattiva di applicazioni geo-spaziali come Google Earth e Google Maps.

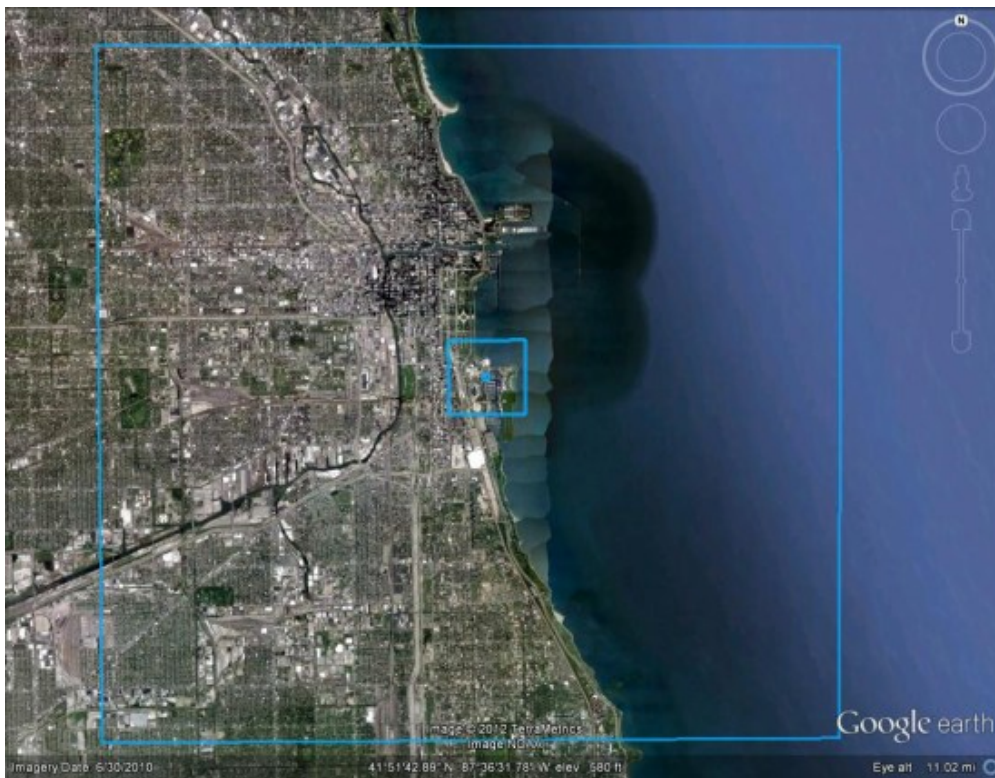
²³⁹ ivi p. 116

²³⁹ Immanuel Kant, al principio del paragrafo *Della valutazione della grandezza delle cose della natura che è richiesta per l'idea di sublime*, scrive: «la valutazione della grandezza mediante concetti numerici [...] è matematica, quella nella semplice intuizione [...] è estetica». «Sublime è ciò rispetto a cui, a paragone, tutto il resto è piccolo». «Sublime è ciò che, anche solo a poterlo pensare, attesta una facoltà dell'animo che supera ogni misura dei sensi». Kant I., *Critica della facoltà di giudizio*, Einaudi, Torino 1999, p. 86

²⁴⁰ Boeke K., *Cosmic View, the Universe in 40 Jumps*, J. Day, New York 1957



Charles e Ray Eames, *Powers of Ten*, 1977 – Chicago



Google Earth, Chicago

L'esperienza prodotta dal progressivo allontanamento dalla scena del picnic è quella di essere risucchiati all'indietro nell'ignoto dello spazio satellitare. Alla tecnica dello zoom si aggiunge la prospettiva cosmica di cui abbiamo parlato.

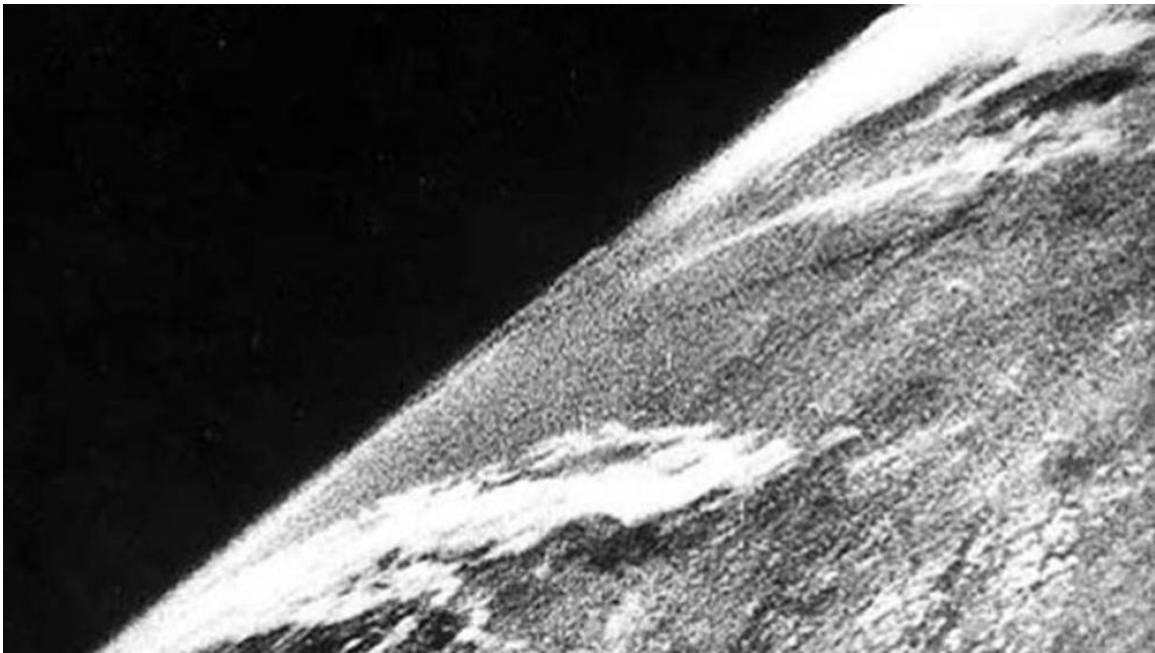
Non solo l'eccesso dello zoom ma anche la direzione in cui viaggia lo differenzia dalle tecniche del film classico, seppur ricordi – per l'impatto sullo spettatore – l'*effetto vertigo* di hitchcockiana memoria. Alla sensazione di vertigine data dalla deformazione dello spazio provocato insieme dallo zoom e dalla carrellata all'indietro in *Vertigo* (1958), abbiamo qui un senso di incertezza dato dal contrasto dello zoom, che anima le immagini dando allo spettatore una mobilità visiva senza precedenti, con la voce fuori campo che ne spiega il processo matematico della piramide esponenziale a base 10.

Lisa Parks evocherà infatti l'effetto di *cosmic zoom* ricordando le immagini prodotte dal telescopio spaziale Hubble, tuttora in orbita, nel 1990 e facendo riferimento all'IMAX film *Cosmic Voyage* (1996) del regista Bayley Silleck, famoso per essere il più lungo zoom in CGI mai creato nella storia del cinema, successivamente usato in numerosi altri film. La questione che pongono il libro del 1957 e il film dei fratelli Eames viene chiaramente espressa in questo documentario attraverso la voce di Morgan Freeman: «As we look into the distant horizon, we may ask ourselves, what is our true place in the universe?»

Vedere la Terra dalla Luna: scoprire la Luna come paesaggio

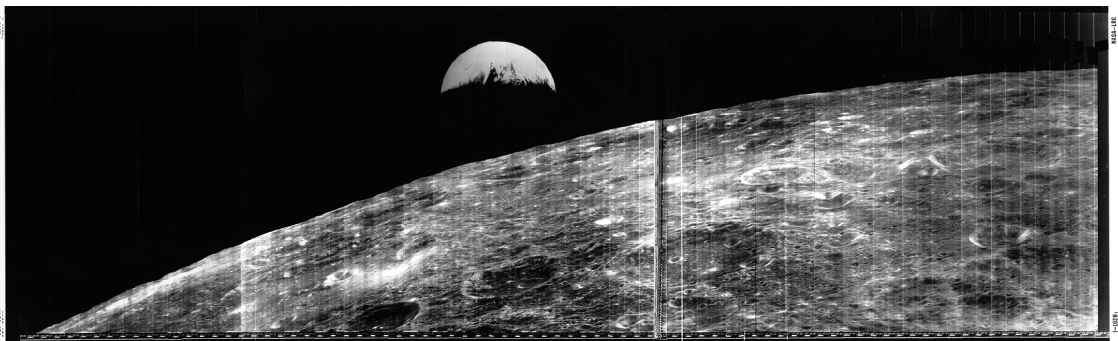
In un libro dal titolo *Imparare dalla Luna*, Stefano Catucci discute come le immagini della Terra dallo spazio abbiano sancito la nascita di un nuovo insieme di relazioni percettive in una prospettiva simile a quella di Cosgrove a proposito della trasformazione della sfera terrestre in un'icona virtuale. Una trasformazione segnata dal dominio della prospettiva globale di cui abbiamo parlato. Se con i nuovi mezzi di locomozione la conoscenza del mondo tradizionale incarnata dalla prospettiva centrale inizia a subire una trasformazione, il satellite come elemento extraterritoriale impone il suo punto di vista escludendo la presenza umana e di conseguenza indebolendone lo sguardo. La visione viene riterritorializzata producendo una nuova geo-grafia che non contempla più l'esperienza come principio dominante e che al contempo sancisce una nuova estetica di visualizzazione come nuova abitudine culturale.

L'11 novembre 1935 è l'anno delle prime immagini spaziali prese dalla quota record di 22 mila metri d'altezza (dalla stratosfera), dal pallone aerostatico Explorer II lanciato dagli Stati Uniti. Una visuale più ampia della Terra sarà però presa nel 1946 dal vettore V2, a una quota cinque volte più alta di quella dell'Explorer, al cui interno una macchina fotografica scatterà ogni 1,5 secondi.



Prima immagine fotografica della Terra dallo spazio, V2, 1946

Infine, il 14 agosto 1959, sarà la data delle prime immagini da un satellite orbitale, l'Explorer 6 e il 1966 quello del Lunar Orbiter 1, il cui scopo era quello di ottenere foto della Luna che permettessero di scegliere adeguati siti per gli atterraggi delle sonde Surveyor e per le missioni Apollo e che produsse le prime immagini della terra accanto al profilo della Luna.



Earthrise, Lunar Orbiter I 1966

Due anni dopo, nel dicembre del 1968 fu la volta dell'Apollo 8, prima navicella con a bordo degli esseri umani a lasciare l'orbita della Terra e a raggiungere la Luna. Gli astronauti di questa missione - Borman, Lovell e Anders - furono i primi a uscire dalla gravità terrestre e a osservare la Terra come pianeta al di fuori del suo campo gravitazionale.

La frase memorabile di Bill Anders – l'astronauta che scattò la fotografia emblematica di Earthrise - fu: «abbiamo fatto tutta questa strada per esplorare la Luna e la cosa più importante che abbiamo scoperto è stata la Terra».

Come scrive Catucci:

Nelle fotografie di Apollo 8 i due modelli estetici della raffigurazione del nostro pianeta visto dallo spazio appaiono già ben definiti. Da una parte la Terra isolata, sospesa nel vuoto, oggetto cosmico colorato vagante nel buio, ripreso durante il viaggio di andata o di ritorno, parzialmente in ombra nelle riprese di Apollo 8. Dall'altra la Terra che si delinea all'orizzonte, vista nel momento in cui la navicella esce dal cono di silenzio del *Farside* e la coglie mentre sembra sorgere al di là della Luna²⁴¹.



²⁴¹ Catucci S., *Imparare dalla Luna*, Quodlibet, Macerata 2013, p. 46



Apollo 8, 1968

Vorremmo ora porci una domanda: qual è la portata di questa scoperta se pensiamo al paesaggio che essa istituisce? Iniziamo col dire che se, come abbiamo insistito, il paesaggio è un modello conoscitivo prodotto dall'esperienza che l'essere umano fa del mondo in cui è immerso in termini relazionali, allora dobbiamo spostare la nostra attenzione, fino ad ora rivolta all'ambiente terrestre, alla Luna, come ente che attraverso queste immagini acquista nuovo significato.

La scoperta della Terra come immagine trasmessa dagli astronauti al pubblico di quel natale del 1968, non ha per noi in questa sede la sua rilevanza, su cui molto si è riflettuto²⁴², nella natura simbolica dell'evento, nella creazione della Terra come paesaggio-icona, come ente oggettivato e «mondo immagine», per usare la celebre formulazione di Heidegger. Tale immagine ha avuto senza dubbio notevoli conseguenze nella «logica della sostituzione o della

²⁴² Annah Arendt in *Vita Activa* sottolinea che i processi di sviluppo della modernità hanno portato all'alienazione dal mondo, hanno comportato una perdita progressiva di esperienza umana «Ciò che Galileo fece e che nessuno prima aveva fatto, fu di usare il telescopio in modo tale che i segreti dell'universo si offerissero alla conoscenza umana "con la certezza della percezione sensibile"; pose cioè alla portata di una creatura terrestre, e del suo corpo legato ai sensi, ciò che in precedenza era sembrato al di là delle sue possibilità, aperto tutt'al più alle prospettive incerte della speculazione e dell'immaginazione» in Arendt A., *Vita Activa*, Finzi S., (a cura di), Bompiani, Milano 1988, p.192

concentrazione del mondo nell'immagine»²⁴³, come dimostra il progetto *The World* di Dubai²⁴⁴.

La portata dell'evento che però vogliamo mettere in luce risiede piuttosto nello sguardo sulla totalità della Terra a partire dalla Luna, nella conseguenza quindi di aver visto per la prima volta quel mondo immagine. Il viaggio di Apollo 8 ha in questo senso un effetto domino o a matryosca. Siamo andati nell'orbita lunare per indagarne i punti di un futuro allunaggio e abbiamo scoperto la Terra come pianeta, come "relitto nell'universo" che si è fatto termine di una relazione ulteriore, portatrice di una scoperta ulteriore: della Luna stessa come paesaggio. La luna in cielo è parte del nostro paesaggio culturale: da quella nuova, descritta da Virgilio come «la luna attraverso le nubi al cominciar del mese», come «l'incerta luna quando Giove nasconde il cielo nell'ombra e la nera notte toglie il colore alle cose» della discesa nell'Ade²⁴⁵; a quella grande e luminosa come il sole dei quadri di paesaggio di Van Gogh. La relazione della Terra con la Luna è dunque antica se la pensiamo in relazione al mondo concepito come sfera, centrifugo, percepito dall'interno. È con la prospettiva cosmica, in cui il mondo si fa globo, opaco e centripeto che la luna da elemento integrato in un paesaggio si fa, al pari della terra, soggetto di uno sguardo cosmico. In questo disporsi degli elementi emerge una nuova relazione che la fotografia *Earthrise* testimonia, o meglio, in virtù del quale si istituisce come immagine iconica. La luna si fa «orizzonte a partire dal quale si produce una nuova apertura di senso e una nuova possibilità dello sguardo»²⁴⁶, smettendo così di essere un oggetto isolato e da indagare e ponendosi come elemento grazie al quale è possibile cogliere la Terra in prospettiva. La luna si manifesta così come esperienza paesaggistica.

Come abbiamo più volte ripetuto, infatti, l'esperienza del paesaggio è tale solo se prodotta da una relazione che coinvolge la visione come esplorazione sensibile in grado di cogliere l'insieme di – in questo caso nuove - relazioni percettive.

Come ricorda Franco Farinelli, la scoperta della luna – come paesaggio aggiungeremmo noi – e la contemporanea nascita della rete, sono i due eventi

²⁴³ Jakob M., op. cit., p.119

²⁴⁵ Virgilio, *Eneide*, Libro VI, vv. 450-55, vv. 264-72, Einaudi, Torino 1989

²⁴⁶ Catucci S., op. cit., p.49

che hanno radicalmente modificato l'idea di spazio nata a Firenze agli inizi del Quattrocento. Farinelli chiama il nostro un “nuovo nuovo mondo”, un globo in cui con difficoltà continuiamo a registrare gli effetti di una realtà in cui pensare lo spazio come estensione, distanza e misura ha sempre meno significato.

CONCLUSIONI

Abbiamo insistito lungo questo lavoro nell'intendere l'orizzonte come strumento simbolico e materiale attraverso cui abbiamo pensato, visto, immaginato, costruito la Terra. Lungo questa linea orizzontale instabile, sfuggente, invisibile e ambigua, abbiamo, sin dall'origine della nostra cultura occidentale, riconosciuto la stabilità di un visibile commensurabile. Espressione del più antico e sacro dei vincoli, quello tra Cielo e Terra, tra Ctòn e Zas, l'orizzonte è da sempre la linea su cui si organizza la nostra percezione del mondo²⁴⁷. È una delle mediazioni attraverso cui abbiamo ridotto la complessità dei processi della Φύσις alla rappresentazione della mappa, attraverso cui continuiamo a essere radicati al mondo e al contempo a realizzarci nella possibilità di guardarlo come ambiente separato dalla vita.

In quanto cosa e processo, lo abbiamo descritto tanto come limite, quanto come espressione dello sguardo, tanto come misura dell'estensione dello spazio, quanto come spazio di esperienza. E per questo lo abbiamo collocato come uno degli elementi cardine per la comprensione del modello del paesaggio, in cui spazio rappresentativo e di rappresentazione si intrecciano e dentro al quale diversi agenti, umani e non umani, configurano la propria relazione.

Attraverso l'ipotesi di lettura del paesaggio come una delle mediazioni attraverso cui abbiamo storicamente imparato a ordinare e configurare la nostra esperienza del mondo, abbiamo provato a comprendere alcuni passaggi che crediamo fondamentali nell'evoluzione della nostra relazione con l'ambiente. Il paesaggio, che si struttura talvolta come orizzonte talaltra attraverso di esso, è stato l'elemento materiale e simbolico grazie al quale poter integrare prospettiva cosmica e sguardo estetico, percezione mediata ed esperienza sensibile.

As our thoughts become complex and abstract we need metaphors to give them a degree of reality. [...] as we become uncertain of our status we need more and more reenforcement from our environment. But we should not use the world landscape to describe our private world, our private

²⁴⁷ Farinelli F., *L'invenzione della Terra*, Sellerio, Palermo 2016

microcosmo, and for a simple reason: a landscape is a concrete, three-dimensional shared reality.²⁴⁸

Il mondo-ambiente e la nostra percezione di esso si sono evoluti attraverso le tecniche con cui ne abbiamo prodotto le configurazioni, con cui abbiamo imparato a visualizzare. Dal vedutismo, alla prospettiva obliqua a volo d'uccello, fino alle immagini in prospettiva verticale; dalla pittura, alla rappresentazione cartografica, dalla camera lucida alla possibilità del movimento introdotto dal cinema, fino allo sguardo remoto dei satelliti; il paesaggio è sempre stato il terreno elastico in cui il micro e il macro, il cielo e la terra, l'organismo e l'ambiente sono entrati in una relazione di reversibilità.

Quando «the snug, sensible nature which we can see with our own eyes has ceased to satisfy our imaginations»²⁴⁹, indebolendosi così l'interesse per la rappresentazione della natura in senso convenzionale, il concetto di paesaggio si è riconfigurato da identità fisico-geografica a forma di mediazione del nostro posto nel mondo, in grado di restituire il senso d'insieme proprio quando si è originato quel principio binario di divisione delle parti.

In questo senso abbiamo inteso il paesaggio anche come forma estetica della sparizione. Laddove le possibilità del visibile sono molteplici, tanto da tenere dentro anche la sua rinuncia, quello che abbiamo chiamato il “sacrificio del visuale”, il paesaggio, in maniera ancor più radicale, è diventato il possibile raccordo tra sguardo incarnato e sguardo immaginato, emblema dell'algebra dell'invisibile che innerva il contemporaneo ambiente mediale.

Il cielo e i mari, l'aria e l'acqua, sono oggi il campo contro campo di un mondo mediatizzato, ambienti in cui si organizza l'articolazione infrastrutturale del pianeta. Sono i luoghi attraverso cui i dati e le informazioni scorrono, sono i media attraverso cui media ulteriori si propagano.

Solleviamo ora l'articolazione infrastrutturale del pianeta come ulteriore reticolo attraverso cui, crediamo, il concetto di natura debba essere ripensato. Come opportunità per una possibile riflessione successiva sulle trasformazioni interne alla teoria dei media, che crediamo debba far emergere la qualità eminentemente mediale dell'ambiente come intreccio indissolubile di natura e tecnica. Come ambiente in cui la tecnologia viene costantemente naturalizzata.

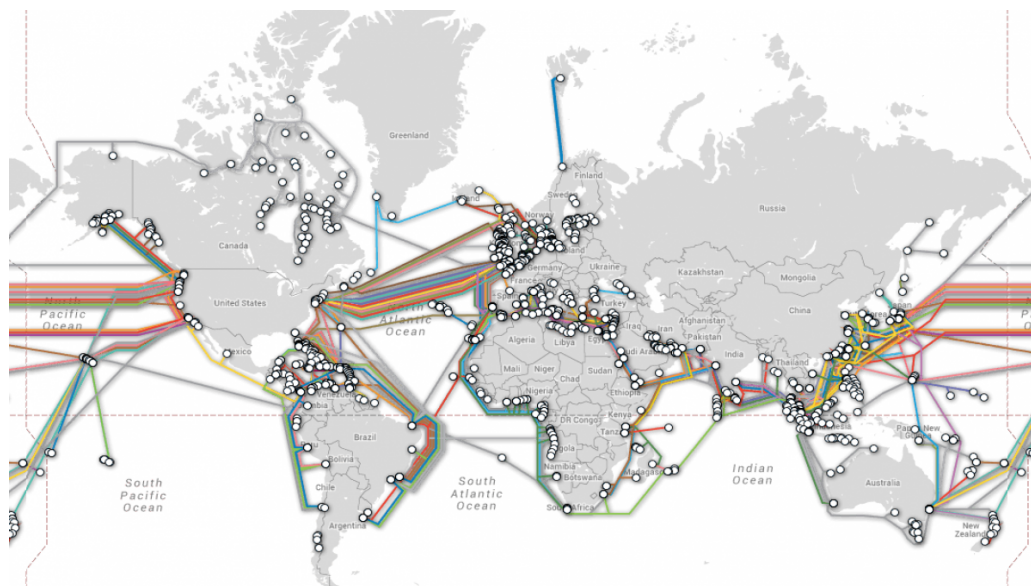
²⁴⁸ Jackson J.B., *Discovering the vernacular landscape*, Yale University Press, 1984 p.5

²⁴⁹ Clark K., *Landscape into art*, John Murray, London 1952, p.140

Attualmente sotto i mari corrono 293 cavi in fibra ottica ricoperti a strati da vari materiali tra cui plastica, acciaio, rame, nylon, che di fatto rendono possibile la comunicazione e il passaggio di dati in tutto il mondo²⁵⁰. I bit trasmessi dal cavo Marea recentemente inabissato tra Virginia Beach a Bilbao, per esempio, attraversano 6.605 chilometri in poco più di due centesimi di secondo, trasmettendo circa 160 terabyte al secondo.

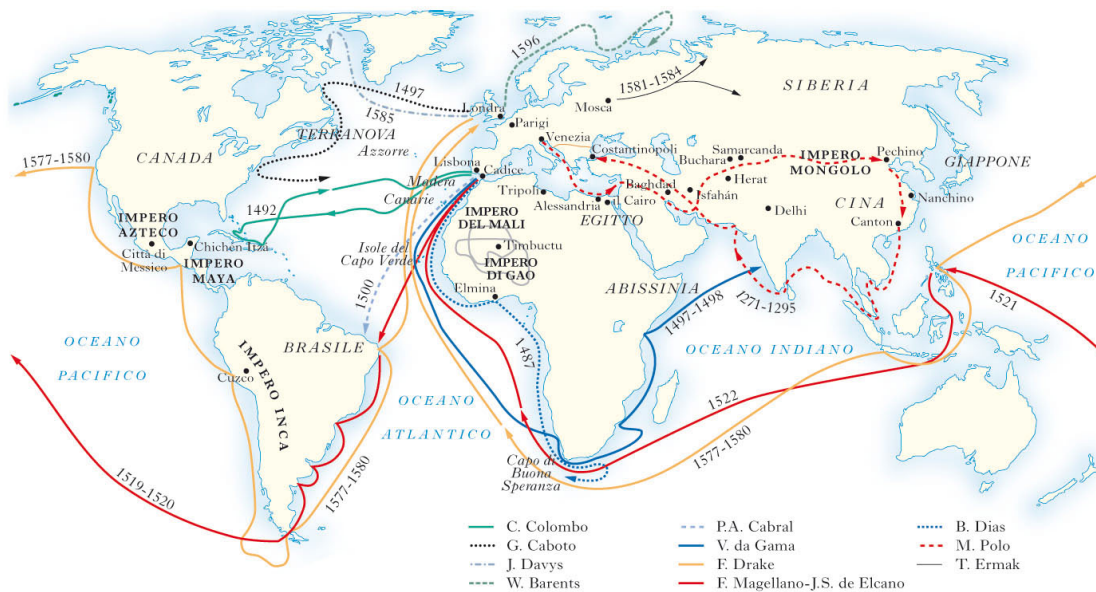
In orbita invece i satelliti funzionanti sono 1.459, ma sono più di 4000 se contiamo anche quelli fisicamente presenti e non più funzionanti. I satelliti per la trasmissione dati sono, tranne rarissime eccezioni, situati in orbite geostazionarie, ossia posizionati sulla verticale di un determinato punto della superficie terrestre posto sull'Equatore a una distanza di circa 36mila km. Sono dunque più lenti, più costosi e hanno durata minore, una decina di anni in meno rispetto ai cavi sottomarini, su cui per altro si può intervenire in caso di danneggiamenti.

Guardare il cielo e la terra, in questo caso i mari, attraverso queste informazioni presuppone ancora una volta la visualizzazione di una mappa la quale, tra l'altro, non traccia rotte così dissimili da quelle disegnate dalle esplorazioni di epoca moderna.



Mappa attuale dei cavi sottomarini

²⁵⁰ Si fa riferimento al sito <https://www.submarinecablemap.com/> (ultima visita 28/09/2017) e all'International Cable Protection Committee <https://www.iscpc.org/>



Mappa delle traiettorie di conquista via mare tra il XIII e il XVI secolo

Attraverso il concetto di paesaggio il geografo Dennis Cosgrove ha discusso la struttura comune che sottende la sua storia e quella della sorveglianza che, a ben vedere, risulta una chiave di lettura plausibile anche per descrivere il contemporaneo paesaggio infrastrutturale di cui stiamo parlando.

Evan Roth, artista americano residente a Parigi, ha reso disponibile online il suo progetto *Internet Landscape: Sweden* (marzo 2016), basato sulle ricerche dei principali punti di approdo in Svezia dei collegamenti internet a mezzo di cavi. Attraverso l'utilizzo dei raggi infrarossi che rinviano alla struttura di internet, la quale si avvale appunto di raggi laser trasmessi attraverso cavi in fibra ottica, e di dispositivi audio che monitorano e registrano il suo battito cardiaco, l'ambiente circostante e le onde radio FM, l'artista americano suggerisce una riflessione sulla materialità del digitale attraverso la visibilità del paesaggio²⁵¹.

²⁵¹ <http://www.evan-roth.com/work/internet-landscapes-sydney/> (ultima consultazione 29 settembre 2017)



Evan Roth, *Internet Landscape: Sweden*, 2016

Roth dunque rintraccia i fenomeni psico-percettivi del paesaggio digitale per cui cielo e terra tornano a essere entità viste attraverso lo sguardo del *pensée paysagère*.

La connotazione mediale dell'ambientale viene così estesa all'idea che i media stessi creino ambienti percettivi potenti e adatti a diverse forme di trasmissione, fino a comprendere a loro volta media ulteriori.

Per essere all'altezza del nostro *milieu humain*, ci appare dunque necessario pensare i media come insiemi di elementi naturali e di artefatti umani, procedendo lungo la tesi secondo cui "a philosophy of media needs a philosophy of nature".

La *marvelous colud* che dà il titolo al testo di Peters evoca infatti la questione epistemologica del rapporto tra media e ambiente legata all'immagine dell'elemento nuvola come emblema della relazione strategica tra immateriale e materiale, tra media come *devices* e come ambienti attraverso cui "ordiniamo" l'esperienza. La nozione di *cloud* si è ormai costituita nel linguaggio comune come figura «that renders the physical, infrastructural realities of remote data storage into a palatable abstraction for those who are using it, consciously or not». Questa citazione, che descrive l'organizzazione del nostro sistema di accumulazione virtuale di dati nei *cloud storage environments*, evidenzia la relazione simbolica della figura della nuvola con l'organizzazione, la produzione

e la circolazione del sapere. Più in generale l'elemento nuvola si esprime oggi più che mai come concrezione di una memoria storica in cui si incontrano forma e materia da formare, artefatto e ambiente ecologico.

Basti pensare alla nuvola artificiale per antonomasia, il fungo atomico, e a come la sua immagine abbia comportato un cambiamento di senso non solo sul piano del conflitto ma più profondamente, come sostiene Rey Chow, nel concepire il mondo che da allora in poi è iniziato a essere pensato in quanto obiettivo – *target* – come conseguenza radicale dal suo essere immagine. Così per la studiosa, nell'immagine della nuvola nucleare risiede quella particolare relazione tra realtà e rappresentazione in grado di produrre un cambiamento nell'epistème concepito, sulla scorta di Foucault, come condizione di possibilità del sapere che caratterizza la nostra epoca storica. Il fungo atomico dunque come strumento di distruzione ma anche come nuovo strumento di percezione, come emblema dell'identità tra progresso scientifico e nuova naturalità, astratta, innervata dai processi più che dai residui «concreti», materiali, tangibili. Il mondo, esternalizzato nell'immagine, subisce così una sempre maggiore oggettivazione in cui essere umano, ambiente e tecnica sono costretti a riorganizzare la propria relazione.

The mushroom cloud of smoke and dust signals the summation of history of military invention that has gone hand and hand with the development of representational technologies, in particular the technologies of seeing. [...] In the age of bombing, the world has also been transformed into – is essentially conceived and grasped as – a target.²⁵²

Dunque, seguendo la riflessione di Chow, il fungo atomico, massima espressione del progresso scientifico da testare sul mondo, manifesta tutta la sua potenza distruttiva nel produrre un'immagine istantanea che andrà ben oltre la durata del conflitto mondiale e che contribuirà a produrre l'oggettivazione visuale come nuova possibilità percettiva di fronte al mondo. Le trasformazioni in seno al paesaggio, dunque, sembrano raccontarci l'orizzonte in cui vale la pena di rivolgere il nostro sguardo.

²⁵² Chow R., *The Age of the World Target. Self-Referentiality in War, Theory, and Comparative Work*, Duke University Press, 2006, pp 30-31

BIBLIOGRAFIA

- Aa. Vv., *Cinema*, «Fata Morgana», Vol. VI, No. 20, Pellegrini Editore, Cosenza 2013
- Aa. Vv., *Georges Didi-Huberman. Un'etica delle immagini*, «Aut Aut», Vol. 348, Il Saggiatore, Milano 2010
- Aa. Vv., *Territorio*, «Fata Morgana», Vol. IV, No. 11, Pellegrini Editore, Cosenza 2010
- Agamben G., *Che cos'è un dispositivo?* Nottetempo, Milano 2010
- Agamben G., *L'uso dei corpi. Homo sacer*, vol. IV, 2, Neri Pozza Editore, Vicenza 2014
- Albano L., *La caverna dei giganti. Scritti sull'evoluzione del dispositivo cinematografico*, Pratiche Editrice, Parma 1992
- Alberti L. B., Grayson C. (a cura di), *De Pictura*, Laterza, Bari 1980
- Alpers S., *The Mapping Impulse in Dutch Art*, in Woodward D., (a cura di), *Art and Cartography: Six Historical Essays*, University of Chicago Press, Chicago 1987
- Alpers, S. *The art of describing: Dutch art in the seventeenth century*, Penguin, London 1983
- Appadurai A., *Modernità in polvere*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2012
- Arasse D., *Storie di pitture*, Piccola Biblioteca Einaudi. Mappe, Torino 2014
- Arendt A., *Vita Activa*, Finzi S., (a cura di), Bompiani, Milano 1988
- Argan G.C., *The Architecture of Brunelleschi and the Origins of Perspective Theory in the Fifteenth Century*, «Journal of the and Courtauld Institutes», vol. 9, 1946
- Aristotele, *De Anima, L'anima*, Movia G., (a cura di), *L'anima*, Bompiani, Milano 2001
- Arnheim R., *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano 2017
- Augè M., *Non-lieux, seuil*, 1992, trad. it. D. Rolland, *Non-luoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Eléuthera, Milano 1993
- Aumont J., *À quoi pensent les films*, Paris, Segquier, 1996, trad. it. C. Tognolotti, *A cosa pensano i film*, ETS, Pisa 2007
- Balsom E., *A World Beyond Control*, in *La furia umana*
<http://www.lafuriaumana.it/index.php/56-archive/lfu-23/358-erika-balsom-a-world-beyond-control> (ultima consultazione 3 ottobre 2017)
- Bapst G., *Essai sur l'histoire des panoramas et des dioramas*, in *La Nature*, G. Masson, Parigi 1891

- Baudry J.-L., *Il dispositivo. Il cinema e l'ideologia*, La Scuola, Brescia 2014
- Bauman Z., Lyon D., *Liquid Surveillance: A Conversation*, Polity Press, Cambridge 2012
- Bazin A., *Che cos'è il cinema?*, Garzanti, Milano 1999
- Bellour R., *La doppia elica*, in Valentina Valentini (a cura di), *Il video a venire*, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ) 1999
- Bellour R., *Le corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités*, P.O.L. Traffic, Paris 2009
- Belting H., *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, Bollati Boringhieri, Torino 2010
- Benjamin W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in "Zeitschrift für Sozialforschung", Paris, 1936, trad. it. E. Filippini, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Vicenza 2009
- Benjamin W., *I «passages» di Parigi*, Torino, 2000
- Benjamin W., *Infanzia berlinese intorno al Millenovecento* Einaudi, Torino 2007
- Benjamin W., *Strada a senso unico*, Einaudi, Torino 2006
- Berger J., *Modi di vedere*, Bollati Boringhieri, Torino 2015
- Bergson H., *L'evoluzione creatrice*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2002
- Bernardi S., *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio Editore, Venezia 2002
- Berque A., *Ecumène; introduction à l'étude des milieux humains*, Belin, Parigi 2000
- Berque A., *Thinking through Landscape*, Routledge, New York 2013
- Bertetto P., *L'immaginario cinematografico: forme e meccanismi*, in Enciclopedia del Cinema, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, vol. I, Roma 2003
- Bertetto P., *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Bompiani, Milano 2010
- Birksted J., (a cura di), *Landscapes of Memory and Experience*, Spon Press, New York 2000
- Bloch E., *Tracce*, Coliseum, Milano 1989
- Blümlinger C., *What's at Play in Farocki's Parallel*, in Balsom E., Peleg H., *Berlin Documentary Forum 3 - new practices across disciplines*, Haus der Kulturen der Welt, Berlin 2014
- Boeke K., *Cosmic View, the Universe in 40 Jumps*, J. Day, New York 1957
- Bois Y. A., Hollier D., Krauss R., Damisch H., *A conversation with Hubert Damisch*, «October», 85, estate 1998

- Bolter J. D., Grusin R., *Remediation: Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge 2000
- Bordini S., *Storia del panorama. La visione totale nella pittura del XIX secolo*, Officina, Roma 1984
- Branch J. *The Cartographic State. Maps, Territory, and Origins of Sovereignty*, Cambridge University Press, Cambridge 2014
- Bredenkamp H., *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2015
- Brenner N., Elden S., *Stato, spazio, urbanizzazione*, Guerini, Milano 2016.
- Bruno G., *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film.*, Verso, 2002, trad. it. M. Nadotti, *Atlante delle emozioni*, Mondadori, Torino 2010
- Bruno G., *Pubbliche intimità. Architettura e arti visive*, Bruno Mondadori, Milano 2009
- Bruno G., *Streetwalking on a Ruined Map. Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari*, Princeton University Press, Princeton-New Jersey 1993
- Calvino I., *Le città invisibili*, Mondadori, Milano 2002
- Capucci P. L., *Realtà del virtuale. Rappresentazioni tecnologiche, comunicazione, arte*, Noema, Ravenna 2015
- Carbone M., *Filosofia-schermi. Dal cinema alla rivoluzione digitale*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2016
- Carboni M., Montani P. (a cura di), *Lo stato dell'arte. L'esperienza estetica nell'era della tecnica*, Laterza, Milano 2005
- Carocci E., *Attraverso le immagini. Tre saggi sull'emozione cinematografica*, Bulzoni, Roma 2012
- Casetti F., *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Bompiani, Milano 1986
- Casetti F., *L'esperienza filmica e la ri-locazione del cinema*, «Fata Morgana», No. 4, 2008
- Casetti F., *Teorie del cinema*, Bompiani, Milano 2008
- Cassani A. G., *L'occhio alato: migrazioni di un simbolo*, Nino Aragno, Torino 2014
- Catucci S., *Imparare dalla Luna*, Quodlibet, Macerata 2013
- Ceram C. W., *Archeology of the Cinema*, Thames and Hudson London 1965
- Charbonnier L., *Cadre et regard. Généalogie d'un dispositif*, L'Harmattan, Paris 2007
- Chion M., *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Éditions Nathan, Paris, 1990, trad. it. D. Buzzolan, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau,

Torino 2001

- Chow R., *The Age of the World Target. Self-Referentiality in War, Theory, and Comparative Work*, Duke University Press, Durham 2006
- Cirese A. M., *Cultura egemonica e culture subalterne*, Palumbo editore, Palermo 1973
- Clark K., *Landscape into Art*, John Murray, London 1952
- Cloulas A., *Documents Concernant Titien conservés aux archives de Simancas*, in «Mélanges de la Casa de Velázquez», n. 3, 1967
- Cometa M., *Archeologie del dispositivo. Regimi scopici della letteratura*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza 2016
- Cometa M., Vaccaro S., *Lo sguardo di Foucault*, Booklet, Milano 2007
- Comment B., *The Panorama*, Reaktion Books, Londra 1999
- Cooper M.A.R., *Robert Hooke (1635–1703): Proto-Photogrammetrist*, «Photogrammetric Record» 15 (87), 1996
- Cosgrove D., *Apollo's Eye. A Cartographic Genealogy of the Earth in Western Imagination*, The John Hopkins University Press, Baltimore 2001
- Cosgrove D., *Mappings*, Reaktion Books, London 1999
- Cosgrove D., William L. F., *Photography and Flight*, Reaktion Books, Chicago 2010
- Costa A., *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Torino 2002
- Coviello M., *Testimoni di guerra. Cinema, memoria, archivio*, Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, Venezia 2015
- Crampton, J. *The Political Mapping of Cyberspace*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2003
- Crary J., *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, Einaudi, Torino 2013
- Cubitt S., *Finite Media: Environmental Implications of Digital Technologies*, Duke University Press, Durham 2016
- Cusinato A., *Territorio e pianificazione del territorio nell'epoca della conoscenza*, Venezia 2009, in http://www.societadeiterritorialisti.it/images/DOCUMENTI/COMMISSIONI/EPISTEMOLOGICA/091120_cusinato_venez.pdf
- D'Aloia A., *La vertigine e il volo. L'esperienza filmica fra estetica e neuroscienze cognitive*, Edizioni fondazione ente dello spettacolo, Roma 2013
- D'Angelo P. (a cura di), *Estetica e paesaggio*, Il Mulino, Bologna 2009

- Dalmasso A.C., *Il rilievo della visione. Movimento, profondità, cinema*, in «Chiasmi International», Vol. 12, 2010, cit., pp. 77-109
- Damisch H., *L'origine della prospettiva*, Guida, Napoli 1992
- Damisch H., *Teoria della nuvola. Per una storia della pittura*, Costa & Nolan, Genova 1984
- Damish H., *Skyline. La ville Narcisse*, Paris, Editions de Seuil, 1996, trad. it. L. Perrona, D. Nicolai, *La città Narciso*, Costa e Nolan, Genova-Milano 1998
- Danowski D., de Castro E. V., *Esiste un mondo a venire? Saggio sulle paure della fine*, Nottetempo, Milano 2017
- De Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2010
- De Gaetano R., *Il visibile cinematografico*, Bulzoni, Città di Castello, 2000
- De Vincenti G., Carocci E., (a cura di) *Il cinema e le emozioni. Estetica, espressione, esperienza*, Edizioni fondazione ente dello spettacolo, Roma 2012
- Del Casino, V.J. and Hanna, S.P., *Beyond the "binaries": A methodological intervention for interrogating maps as representational practices*, «An International E-Journal for Critical Geographies», ACME, Vol. 4, No. 1, 2005
- Deleuze G., *Che cos'è un dispositivo*, Cronopio, Napoli 2007
- Deleuze G., *Cinéma I – L'image-mouvement*, Les Editions de Minuit, 1983, trad.it. J.-P. Manganaro *L'immagine-movimento. Cinema I*, Ubulibri, Milano 2001
- Deleuze G., *Cinéma II – L'imege-temps*, Les Editions de Minuit, 1985, trad. it. L. Rampello, *L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 1989
- Deleuze G., *Differenza e Ripetizione*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2014
- Deleuze G., Guattari F., *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Les Editions de Minuit, 1980, trad. it. G. Passerone, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelvechi, Roma 2003
- Deleuze G., *Qu'est-ce que l'acte de création?*, Le Monde, 1983, trad. it. A. Moscati, *Che cos'è l'atto di creazione?*, Cronopio, Napoli 2006
- Didi-Huberman G., *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina editore, Milano 2005
- Diodato R., *Estetica del virtuale*, Bruno Mondadori, Milano 2005
- Dorrian M., Pousin F., *Seeing from Above: The Aerial View in Visual Culture*, I. B. Tauris & Co, Londra, 2013
- Dorrian M., *The aerial view: notes for a cultural history*, «Strates», Vol. 13, 2007
- Peters J. D., *The Marvelous Clouds. Toward a Philosophy of Elemental Media*, University of Chicago Press, Chicago 2015

- Dziga V., *L'occhio della rivoluzione. Scritti dal 192 al 1942*, Pietro Montani (a cura di), Mimesis, Milano 2011
- Edgar M., *Il cinema o l'uomo immaginario*, Feltrinelli, Milano 1982
- Edgerton S., *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, Basic Book, New York 1975
- Ejzenštejn S., IZP cit., Moskva, 1963-1970, trad. it., *Il movimento espressivo*, Marsilio, Venezia 1997
- Elcott N., *The Phantasmagoric Dispositif: An Assembly of Bodies and Images in Real Time and Space*, «Grey Room», 62, Inverno 2016,
- Ellis, M., *'Spectacles within doors': panoramas of London in the 1790s*, Edinburgh University Press, 2008 «Romanticism», vol. 14(2), Edinburgh University Press, 2008
- Elsaesser T., (a cura di), *Harun Farocki. Working on the Sight-Lines*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2004
- Elsaesser T., *Il ritorno del 3D: logica e genealogie dell'immagine del XXI Secolo*, in *Rivoluzioni digitali e nuove forme estetiche*, «Imago», Anno II, No. 3, Bulzoni, Roma 2011
- Elsasser T., Hagener M., *Filmtheorie. Zur Einführung*, Hamburg, Junius Verlag GmbH, 2007 trad. it. F. De Colle e R. Censi, *Teoria del film, un'introduzione*, Einaudi, Torino 2009
- Epstein J., *Magnification and other Writings*, No. 10, Vol. 3, «October», 1977
- Eugeni R., *La condizione postmediale*, La Scuola, Brescia 2015
- Eugeni R., *Semiotica dei media. Le forme dell'esperienza*, Carocci, Roma 2010
- Farinelli F., *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Einaudi, Torino 2003
- Farinelli F., *L'invenzione della Terra*, Sellerio editore, Palermo 2016
- Feld S., Basso K. H., *Sense of Place*, School of American Research Press, Santa Fe New Mexico 1996
- Ferrando, D. T., *La città come. Storia dell'idea di paesaggio urbano*. Tesi di dottorato, Politecnico di Torino 2012
- Fiorani F., *Carte dipinte. Arte, cartografia e politica nel Rinascimento*, Franco Cosimo Panini, Modena 2010
- Foucault M., *L'uso dei piaceri, Storia della sessualità 2*, Feltrinelli, Torino 2015
- Foucault M., *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, BUR, Milano 1998
- Foucault M., *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, Mimesis, Milano 2001

- Foucault M., *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Editions Gallimard, 1975, trad. it. *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Torino 1993
- Foucault M., *Utopie. Eterotopie*, Cronopio, Napoli 2006
- Francescel P., *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al Cubismo*, Mimesis, Milano 2005
- Freedberg D., de Vries J., *Art in history, History in art. Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*, University of Chicago Press, Chivago 1987
- Friedberg A., *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*, The MIT Press, Cambridge (MA) 2009
- Gallese V., Guerra M., *Lo schermo empatico*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2015
- George D., *The Camera Lucida. An Instrument for Drawing in True Perspective, and for Copying, Reducing, or Enlarging other Drawings*, London 1830
- Gerbi A., *La disputa del Nuovo Mondo. Storia di una polemica 1750-1900*, Ricciardi, Milano-Napoli 1955
- Giallonzo A., *L'avventura dello sguardo, educazione, comunicazione visiva nel Medioevo*, Edizioni Dedalo, Bari 1995
- Grau O., Veigl T., *Imagery in the 21st century*, The MIT Press, Cambridge (MA) 2011
- Gregory D., *From a View to a Kill. Drones and Late Modern War*, «Theory, Culture & Society», Vol. 28, No. 7- 8, 2015
- Gregotti V., *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano 2008
- Grodal T., *Immagini-Corpo. Cinema, natura, emozioni*, Diabasis, Parma 2014
- Gurisatti G., *Parigi, capitale del XIX secolo. Walter Benjamin e la soglia della modernità*. In Veggetti M. (a cura di), *Filosofia della metropoli*, Carocci, Bologna 2009
- Hansen M. B., *Cinema and Experience*, University of California Press, London 2012
- Harbord J., *Ex-centric Cinema: Machinic Vision in the Powers of Ten and Electronic Cartography*, «Body & Society» 18(1) 2012
- Harper G., Rayner, J. *Cinema and Landscape: Film, Nation and Cultural Geography*, University of Chicago Press, Chicago 2010
- Heiddegger M., *L'epoca dell'immagine del mondo*, in *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1968
- Heiddegger M., *La questione della tecnica*, in Vattimo G., (a cura di), *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1994
- Hirsch E., O'Hanlon M., *The Anthropology of Landscape. Perspectives on Place and Space*, Clarendon Press, Oxford 1995

- Hörisch J., *Ende der Vorstellung: Die Poesie der Medien*, Suhrkamp, Frankfurt 1999
- Huhtamo E., *Elements of Screenology: Toward an Archaeology of the Screen*, 2004, Iconics, trad. it., *Elementi di schermologia. Verso un'archeologia dello schermo*, Edizioni Kaiak Youcanprint Self-Publishing, Via Roma 73 2014
- Hull J. M., *Touching the Rock: an Experience of Blindness*, Vintage, New York 1992
- Ingold T., *Culture and the perception of the environment*. In *Bush base: forest farm. Culture, environment and development*, Croll E., Parkin D., (a cura di), Routledge, London, pp. 39–56.
- Ingold T., *The Perception of the Environment*, Routledge, London-NY 2000
- Ingold T., *The social and environmental relations of human beings and other animals*. In Standen V., Foley R. A., *Comparative socioecology*, Blackwell Scientific, Oxford 1989
- Ingold T., *The temporality of Landscape*, «World Archaeology», Vol. 25, No. 2, Conceptions of Time and Ancient Society, 1993
- Jackson J.B., *Discovering the vernacular landscape*, Yale University Press, New Haven 1984
- Jakob M., *Il paesaggio*, Il Mulino, Bologna 2009
- Jay M., *Scopic Regimes of Modernity*, in *Vision and Visuality*, No. 2 Bay Press, Seattle 1988
- Jullier L., *L'écran post-moderne*, L'Harmattan, Paris 1997, trad. it. C. Capetta, *Il cinema postmoderno*, Edizioni Kaplan, Torino 2006
- Kant I., *Critica della facoltà di giudizio*, Einaudi, Torino 1999
- Kember S., Zylinska J., *Life after New Media. Mediation as a Visual Process*, MIT Press, Cambridge-London 2012
- Kemp M., *Science, Non-science and Nonsense: the Interpretation of Brunelleschi's Perspective*, «Art History», vol. I, no. 2, 1978,
- Kittler F. A., *Optical Media*, Polity Press, UK 2010
- Kittler F., *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford University Press, Stanford 1999
- Koffka K., *Principi di psicologia della forma*, Boringhieri, Torino 1978
- Kolbert E., “Enter the Anthropocene – Age of Man”. *Making the Geologic Now: Responses to Material Conditions of Contemporary Life*. Ellsworth E., Kruse J., Punctum Books, NY 2012
- Koolhaas R., *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*, The Monacilli Press, 1978, trad it., *Delirious New York. Manifesto retroattivo per Manhattan*, Mondadori Electa, Roma 2005

- Koolhaas R., *Junkspace with Running Room*, Notting Hill Editions, 2001, trad.it. *Junkspace. Per un ripensamento radicale dello spazio urbano*, Quodlibet, Macerata 2006
- Kracauer S., *La massa come ornamento*, Prismi Editore, Napoli 1996
- Kracauer S., *Teoria del film*, Il saggiatore, Milano 1995
- Krautheimer R., *Le tavole di Urbino, Berlino e Baltimora riesaminate*, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo*, Bompiani, Milano 1994
- Kwa C., *Alexander von Humboldt's Invention of the Natural Landscape*, «The European Legacy», Vol. 10, No. 2, 2005
- Lefebvre H., *La produzione dello spazio*, Moizzi, Milano 1976
- Lefebvre M., *Landscape and film*, Routledge, New York 2006
- Lefèvre W., *Inside the Camera Obscura—Optics and Art under the Spell of the Projected Image*, Max Planck Institute for the History of Science Preprint 333, 2007
- Leonardo da Vinci, *Il trattato della pittura*, Carabba editore, Lanciano (CH) 1947
- Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola. Tecnica e Linguaggio*, Vol. 1, Einaudi, Torino 1964
- Lévy P., *Il virtuale*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1997
- Lewin K., *Paesaggio di guerra*, Mimesis, Milano 2017
- Lindqvist S., *The myth of Wu Tao-Tzu*, Grantabooks, London 2012
- Lindsay V., *L'arte del film*, Marsilio, Venezia 2008
- Lister M., Dovey J., Giddings S., Grant I., Kelly K., *New Media - A Critical Introduction*, Routledge, New York 2008
- Lynch K., *L'immagine della città*, Marsilio, Venezia 2013
- Maldonado T., *Reale e Virtuale*, Economica Feltrinelli, Milano 2015
- Mallgrave H.F., *L'empatia degli spazi*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2015
- Manetti A. T., *Vita di Filippo Brunelleschi*, D. Robertis, G. Tanturli (a cura di), Il Profilo, Milano 1976
- Manovich L., *Il linguaggio dei nuovi media*, Edizioni Olivares, Milano 2002
- McFadden T., *Note sulla struttura del cyberspazio e sul modello balistico ad attori*, in M. Benedikt (a cura di). *Cyberspace. Primi passi nella realtà virtuale*, Muzzio, Padova 1993
- McLuhan M., *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 2008

- Menduni E., *I media digitali. Tecnologie, linguaggi, usi sociali*, Laterza, Roma 2007
- Merleau-Ponty M., *Cinéma et psychologie*, «L'écran français», No. 17, 24 ottobre 1945 in M. Carbone, A.C. Dalmasso, E. Franzini (a cura di), *Merleau-Ponty e l'estetica oggi*, Mimesis, Milano 2013,
- Merleau-Ponty M., *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003
- Merleau-Ponty M., *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano 1989
- Merleau-Ponty M., *Segni*, Il Saggiatore, Milano 1967
- Merleau-Ponty M., *Senso e non senso. Percezione e significato della realtà*, Il Saggiatore, Milano 2004
- Metz C., *Cinema e psicanalisi*, Bulzoni, Roma 2002
- Mitchell W. J. T., *Landscape and Power*, University of Chicago Press, Chicago 2002
- Mitchell W. J. T., *Realismo e immagine digitale*, in R. Coglitore (a cura di), *Cultura visiva. Paradigmi a confronto*, Duepunti, Palermo 2008
- Mitchell W. J. T., *Screening nature (and the nature of the screen)*, «New review of Film and Television studies», Vol. 13, No. 3, July 2015
- Mitchell, W.J.T., Hansen, M. B. N., *Critical Terms for Media Studies*, University of Chicago Press, Chicago 2010
- Moholy-Nagy L., *Malerei Fotografie Film*, «Bauhausbücher», Vol. VIII, 1925, trad. it. B. Reichlin, *Pittura, fotografia, film*, Einaudi, Torino 1987
- Montani P., *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Carocci, Roma 2007
- Montani P., *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Edizioni Angelo Guerini, Milano 2003
- Montani P., *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rfigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma 2014
- Montani P., *Tecnologie della sensibilità. Estetica e immaginazione interattiva*, Raffaello Cortina, Milano 2014
- Morin E., *Il cinema o l'uomo immaginario*, Feltrinelli, Milano 1982
- Mottet J., *Les paysages du cinéma*, Champ Vallon, Seyssel 1999
- Münsterberg H., *Film. Uno studio psicologico*, Bulzoni, Roma 2013
- Nadar, *My Life as a Photographer*, p. 24, in «October», Vol. 5, Summer, 1978
- Neve M., «Milieu», *luogo e spazio. L'eredità geoestetica di Simondon e Merleau-Ponty*, «Chiasmi International», n. 7, 2005

- Nouvelle J., Baudrillard J., *Les objets singuliers. Architecture et philosophie*, Calmann-Lévy, Paris 2000, trad. it. C. Volpi, *Architettura e nulla. Oggetti singolari*, Mondadori Electa, Martellago (VE) 2003
- Panofsky E., *Early Netherlandish painting. Its origins and character*, Harvard University Press, Cambridge 1953
- Panofsky E., *La prospettiva come forma simbolica*, Abscondita, Milano 2013
- Papa C., *Popolazioni e paesaggio nella Convenzione europea sul paesaggio. Osservazioni a margine*, in A. Achilli, L. Galli (a cura di), *I riti dell'acqua e della terra*, Sette Città, Viterbo 2006
- Parigi S., Ravesi G., *Il paesaggio nel cinema contemporaneo*, «Imago», Anno V, No. 9, Bulzoni, Roma 2014
- Parks L., "Stuff you Can Kick": *Toward a Theory of Media Infrastructure*, in P. Svensson, D. T. Goldberg (a cura di), *Between Humanities and the Digital*, MIT Press, Cambridge (MA) and London (UK) 2014
- Parks L., *Cultures in Orbit. Satellites and the Televisual*, Duke University Press, Durham and London 2005
- Parks L., *Points of Departure: The Culture of US Airport Screening*, «Journal of visual culture», Vol. 6, 2007,
- Parks L., *Zero in: Imagery, Infrastructure ruins, and datalands in Afganistan and Iraq*, in N. Mirzoeff (a cura di), *The Visual Culture Reader*, Routledge, New York 2012
- Pastore N., *On Brunelleschi's Perspective "Experiments" or Demonstrations*, «Italian Journal of Psychology», 1979, vol. 6
- Pinotti A., *Nascita della metropoli e storia della percezione. Georg Simmel*, in M. Veggetti (a cura di), *Filosofia della metropoli*, Carocci, Bologna 2009
- Pinotti A., *Sindrome cinese. Benjamin e la soglia auratica dell'immagine*, «Rivista di Estetica», Vol. 52, 2013
- Pinotti A., Somaini A. (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Cortina Raffaello Editore, Milano 2009
- Quaranta I., *La trasformazione dell'esperienza. Antropologia e processi di cura in «Antropologia e teatro»*, n. 3, 2012
- Queisner M., 'Looking Through a Soda Straw': *Mediated Vision in Remote Warfare*, «Politik», No. 1, Årgang 20, 2017
- Raffestin C., *Dalla nostalgia del territorio al desiderio di paesaggio. Elementi per una teoria del paesaggio*, Alinea Editrice, Firenze 2005
- Ravesi G., *La città delle immagini. Cinema, video, architettura e arti visive*, Rubbettino Editore, Catanzaro 2011

- Raynaud D., *Perspective curviligne et vision binoculaire*, «*Sciences et Techniques en Perspective*», Vol. 2, No. 1., 1998,
- Raynaud D., *Studies on Binocular Vision. Optics, Vision and Perspective from the Thirteenth to the Seventeenth Centuries*, Springer International Publishing Switzerland, Grenoble 2016
- Rodowick D. N., *Il cinema nell'era del virtuale*, Edizioni Olivares, Milano 2008
- Roger A., *Breve trattato sul paesaggio*, Sellerio, Palermo 2009
- Rohmer E., *L'organisation de l'espace dans le «Faust» de Murnau*, Union Générale d'Éditions, Paris, 1977, trad. it. M. Canosa e M. P. Toscano, *L'organizzazione dello spazio nel «Faust» di Murnau*, Marsilio, Venezia 2004
- Serlio S., *Primo Libro di geometria di Sebastiano Serlio Bolognese*, in *Tutte l'opere d'architettura di Sebastiano Serlio Bolognese*, Venetia 1584
- Shigeru T., *Brunelleschi and the camera obscura: The discovery of Pictorial Perspective*, «*Art History*», vol.13, 1990
- Simmel G., *Saggi sul paesaggio*, in M. Sassatelli M. (a cura di), Armando Editore, 2005
- Simondon G., *Sulla tecno-estetica*, in Binda E. (a cura di), Mimesis, Milano 2013
- Sobchack V., *Carnal thought. Embodiment and moving image culture*, University of California Press, London 2004
- Soja E., *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Verso, London 1989
- Somaini A. (a cura di), *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, Vita e Pensiero, Milano 2005
- Somaini A., “L’oggetto attualmente più importante dell’estetica”. *Benjamin, il cinema e il “Medium della percezione”*, «*Fata Morgana*», Anno VII, No. 20, 2013,
- Pinotti A., Somaini A., (a cura di), *Walter Benjamin. Aura e shock. Saggi sulla teoria dei media*, Einaudi, Torino 2012
- Spitzer L., *Milieu and Ambiance. An Essay in Historical Semantics*, in «*Philosophy and Phenomenological Research*», n. 1, 1942
- Steyers H., *The Wretched of the Screen*, Sternberg Press, Berlin 2012
- Stiegler B., *Technics and Time, 1: The Fault of Epimetheus*, Standford University Press, Standford 1998
- Strauven W., *The Observer's Dilemma: To Touch or Not to Touch*, in E. Huhtamo, J. Parikka (a cura di), *Media archaeology: Approaches, applications, and implications*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 2011

- Ströhl A. (a cura di), *Writings: Vilém Flusser, Volume 6*, University Minnesota press, Minneapolis/Londra 2002
- Sutherland I. E., *The Ultimate Display*, «Proceedings of IFIP Congress», 1965
- Tetsurō W., *Climate and Culture. A Philosophical Study*, Greenwood Press, New York 1988
- Tilley C., *A phenomenology of landscape*, Berg Publishers, Oxford and Providence 1994
- Timbs J., *Curiosities of London: Exhibiting the Most Rare and Remarkable Objects of Interest in the Metropolis*, D. Bogue, Londra 1855
- Tomas D., *Beyond the Image Machine. A history of visual technology*, Continuum, London and New York 2004
- Tuan Y.-F., *Space and Place. The perspective of experience*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2001
- Turri E., *Il Paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Marsilio, Venezia 2010
- Uva C., *Cinema digitale. Teorie e pratiche*, Le Lettere, Firenze 2012
- Uva C., Zagarrìo V., *Oltre il corpo del cinema. Reti, virtualità, apparati*, «Imago», Anno VI, No. 12, Bulzoni, Roma 2015
- Valenciennes P.-H. de, *Elementi di prospettiva pratica ad uso degli artisti, seguiti da riflessioni e consigli per un allievo sulla pittura, e in particolare sulla pittura del paesaggio* in Flécheux C., *L'Orizzonte. Un saggio in cinquanta questioni*, Mucchi Editore, 2017
- Väliäho P., *Biopolitical Screens. Image, Power, and the Neoliberal Brain*, MIT Press, Cambridge (MA) 2014
- Väliäho P., *Mapping the Moving Image. Gesture, Thought and cinema circa 1900*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2010
- Väliäho P., *Shadows of Expectation: Robert Hooke's Picture Box and the Visual Economy of Projection*, «Grey Room» 68, Summer 2017
- Van den Oever A., *Techné/Technology. Researching Cinema and Media Technologies. Their Development, Use, and Impact*, University of Amsterdam Press, Amsterdam 2014
- Verhoeff N., *Mobile Screens. The Visual Regime of Navigation*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2012
- Vertov D., *L'occhio della Rivoluzione*, Gabriele Mazzotta editore, Milano 2011
- Vidler A., *La deformazione dello spazio. Arte architettura e disagio nella cultura moderna*, Postmedia, Milano 2009

- Vignola P., Baranzoni S. (a cura di), *Bernard Stiegler. Per una farmacologia della tecnica*, «Aut Aut» Vol. 371, Il Saggiatore, Settembre 2016
- Virgilio, *Eneide*, Libro VI, vv. 450-55, vv. 264-72, Einaudi, Torino 1989
- Virilio P., *Guerra e cinema. Logistica della percezione*, Lindau, Torino 1996
- Voghera A., Zanon B., (a cura di), *Quindici anni dopo la Convenzione Europea del Paesaggio 2000-2015* «Sentieri urbani», n. 17, 2016
- Waller R., (a cura di), Robert Hooke, *The Posthumous Works of Dr. Robert Hooke*, London, 1705
- Walsh J., *Skies and Reality in Dutch landscape*, in Freedberg D., de Vries J., *Art in history, History in art. Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*, University of Chicago Press, Chicago 1987
- Warf B., Arias S., *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*, Routledge, Oxford 2009
- Westgeest H., *Video Art Theory. A Comparative Approach*, Wiley Blackwell, UK 2016
- Wilde O., *Dialoghi sull'arte. La decadenza della menzogna*, Malcor D', Catania 2015
- Williams L. (a cura di), *Viewing Positions. Ways of Seeing Film*, Rutgers University Press, New Brunswick 1994
- Williams R., *Televisione, tecnologia e forma culturale*, Editori riuniti, Roma 2000
- Witmer, B. G., Singer, M. J., *Measuring Presence in Virtual Environments: a presence questionnaire*, «Presence», Vol. 7, No. 3, June 1998, 225-240
- Worzyk T., *Submarine Power Cables. Design, Installation, Repair, Environmental Aspects*, Springer, London-New York 2009
- Wylie J., *Landscape*, Routledge, New York 2007
- Zalasiewicz J., Paul C., Will S., "Anthropocene". *A Geologic Time Scale*. Ed. F. M. Gradstein, Cambridge University Press, Cambridge 2012.
- Zumthor P., *Pensare architettura*, Baden/Svizzera, P. Zumthor e Lars Müller Publishers, 1998, trad. it. M. Disch, Mondadori Electa, Milano 2003
- Zylinska J., *Minimal Ethics for the Anthropocene*, Open Humanities Press, Ann Arbor 2014