

PAESAGGIO: SENSO E SIGNIFICATO

Come i nomi propri e gli enunciati secondo Frege (1970, pp. 103, 106) anche i modelli di cui ci serviamo per scendere a patti cognitivi con la realtà hanno non soltanto un significato, ma anche un senso: il primo corrisponde a quel che viene designato, il secondo al modo della designazione, che è sempre plurale. L'effettivo contenuto conoscitivo di una proposizione era garantito per Frege proprio dalla relazione tra l'unicità del significato e la pluralità dei sensi, delle maniere con le quali l'oggetto designato è denotato, si presenta. Nel caso di un modello per natura ambiguo come quello del paesaggio è proprio tale ambiguità che prima d'altro bisogna afferrare. Tale operazione diventa possibile soltanto a patto di riconoscere il significato del paesaggio (l'oggetto) nella faccia della Terra, e nel paesaggio stesso uno dei molteplici possibili sensi di quest'ultima: senso che diventa perciò incomprensibile (e sta qui il valore conoscitivo di un'analisi di questo tipo) senza il riferimento all'esistenza e alla natura di tutti gli altri sensi. Lo dimostra il fatto come ancora soltanto in riferimento ad essi (anzzi: soltanto ad uno di essi) il paesaggio venga di solito definito (i corsivi che seguono sono miei): “una parte dello *spazio* che un osservatore abbraccia con lo sguardo conferendogli un significato globale e un potere sulle sue emozioni” (Boridon 2006, p. 16), ovvero “rappresentazione di una parte di *territorio* che si abbraccia con lo sguardo da un punto determinato, nella quale la figura umana svolge un ruolo subordinato” (La Rocca 2008, p. 7). Spazio e territorio, dunque, come ulteriori

sensi (secondo l'uso fregeano del termine) della superficie terrestre: rispetto ai quali la specificità e la funzione del paesaggio come modello deve, per essere compresa, essere simultaneamente essere indagata, ricostruendone la logica complessiva delle relazioni.

Si vuole che il termine “paesaggio” compaia per la prima volta nel 1552, in una lettera di Tiziano a Filippo II (Mancini 1998, p. 214; Lucco 2012, pp. 16-8): soltanto trent'anni prima della pubblicazione del *Discorso intorno alle immagini sacre et profane diviso in cinque libri* del cardinale Gabriele Paleotti, che fu di sicuro l'opera più importante scaturita dal Concilio di Trento (Prodi 1984, p. 28). E' da tale riferimento che bisogna partire perché proprio in quest'opera, e forse soltanto in essa, quel che noi adesso intendiamo per paesaggio appare, all'inizio del suo corso moderno, in perfetto bilico con lo spazio, da intendersi secondo l'accezione filologico-tolomaica della parola come l'intervallo lineare standard tra due punti geometrici (Farinelli 2003, pp. 12-13) rispetto al quale ogni valore d'uso, cioè ogni luogo, è destinato a sparire, catturato dal marxiano “regno dell'equivalenza generale” (Farinelli 2009, pp. 28-29): lo spazio appunto, la merce equivalente esclusa dal mondo delle merci (Marx 1967, pp. 98-9) che esiste soltanto sulla mappa, nella rappresentazione geografica, e che da essa viene trasferita, già nell'antichità ma sistematicamente soltanto in epoca moderna, sulla faccia della Terra. Nel *Discorso* del cardinal Paleotti l'equilibrio tra paesaggio e spazio assume la forma dell'”imperfettione, per dir così, perfetta”.

Sostiene dunque il cardinal Paleotti, primo arcivescovo di Bologna, che sono “bugiarde e false” tutte le pitture che non imitano la realtà perché non “cavate dal naturale”, così come quelle “non verisimili” perché vanno contro ciò che conosciamo e contro la probabilità storica: ad esempio le immagini che rappresentano determinati personaggi “con arbori a lato, et animali, che non nascono in quei paesi”, nei paesi cioè nei quali la raffigurazione è ambientata, oppure quelle che ritraggono la Vergine

adorna di gioielli e sontuosamente vestita. Specie particolari delle immagini false e inverosimili sono quelle “sproporzionate” se la sproporzione non appartenga al dato naturale stesso, come quando in una scena le case risultano più grandi delle montagne. A tale categoria appartengono anche quei dipinti in cui i particolari finiscono con il prevalere su quel che invece dovrebbe andare in primo piano perché essenziale, distraendo in tal modo da quest’ultimo lo spettatore. Seguono nell’elenco le pitture imperfette, quelle cioè che non rappresentano compiutamente gli oggetti o le storie cui mirano, ed è a questo punto che, ampliandosi, il ragionamento del Paleotti apre uno spiraglio circa la propria matrice e la propria intenzione. Il pittore, egli sostiene, non deve “fare minutamente ogni particella, che pertenga a quella imagine o attione o misterio che rappresenta”, ma soltanto quelle cose “che sono sostanziali dell’opera, ovvero accidentali necessarie”. Ed è proprio qui che la perfetta imperfezione entra in ballo. Essa equivale a una “diminutione con augmento”, a quella figura che i retori chiamano aposiopèsi o reticenza, e che “col tacere significa cose maggiori: così nella pittura si possono e si devono spesso dipingere le cose in tal maniera, che col tralasciarne alcuna, et solo accennarla destramente, s’imagini lo spettatore cose maggiori tra se medemo”. E Paleotti conclude: “Questo però sebbene più tosto appartiene all’arte del disegno, ci è parso nondimeno di non tralasciarlo, potendo anche servire alla tessitura delle cose istoriche, dove alle volte lo usare simile arte serve ad isprimere più efficacemente quello che si intende” (Paleotti 1582, cc. 159v, 171, 169v, 181, 183v, 189v, 190).

Per Paolo Prodi (1984, p. 45) l’ultima indicazione riguarderebbe l’efficacia delle nuove scoperte relative alla tecnica del chiaroscuro, così importanti per l’evoluzione dell’iconografia cristiana. Ma si rilegga la sequenza appena riportata, e si noti come, considerato in controluce ma anche inteso nel suo complesso, il graduale accostamento all’ideale della perfetta imperfezione

coincida passo passo con la progressiva costituzione delle qualità cartografiche, dunque spaziali, dell'immagine stessa: la naturalezza intesa come rispondenza a quel che davvero c'è, la verosimiglianza come proporzione, la perfezione intesa come privilegio dell'elemento preponderante e perciò necessario su quello secondario e perciò non necessario. Si comprende per tal via (e soltanto per tal via) come Paleotti sostenga apertamente non soltanto l'"utilità dei disegni delle province, regni, siti, ecc.", ma anche l'espressa primazia delle "tavole di geografia" su tutte quelle immagini " che per se stesse non importano virtù, ma possono riferirsi ad essercitio di essa, e servizio della vita humana, che insomma pur non essendo religiose "possino servire di qualche utile": superiori anche, poniamo, alle rappresentazioni delle"vittorie massime contro infedeli".Così la sequela indicata dal Paleotti assume il significato di una sorta di verbale parafrasi di un protocollo algoritmico utile alla soluzione del problema cartografico per eccellenza, quello della selezione e dell'amplificazione dei dati (Imhof 1963, p. 17): problema di cui il richiamo alla necessaria retorica della reticenza diventa superiore e fino ad oggi mai più superata forma di coscienza. Soltanto in tal modo il primato assegnato dal Paleotti alla raffigurazione cartografica diventa comprensibile, coincidendo con il riconoscimento del carattere superiore non di una forma ma di un codice e di una tecnologia: gli stessi che d'allora in poi avrebbero fondato il *novus ordo saeculorum*. E diventa fino in fondo comprensibile anche la straordinaria autorità che nel suo fortunato lavoro sulla stampa come inavvertito ma rivoluzionario fattore di mutamento della cultura europea protomoderna la Eisenstein riconosce alle rappresentazioni cartografiche nel campo delle immagini. Quest'ultime, come Paleotti svela, vanno costruite secondo i principî che regolano il funzionamento delle prime, e come frutto dei principî spaziali esse coincidono con la "razionalità cristiano-europea" *tout court*, come si esprimeva Carl Schmitt (1991, p. 151).

Ambedue allo stato nascente, nel trattato del Paleotti, il primo a porsi in maniera esplicita e sistematica la questione della rappresentazione della lontananza, spazio e paesaggio ancora convivono e anzi si alimentano l'uno dell'altro, in direzione di quel che Prodi (1984, p. 58) ha chiamato il "realismo naturalistico-storico": lo stesso dei Carracci, anch'esso pronto in ambito bolognese a cogliere, a distanza di pochissimi anni, "il defilarsi silente della vecchia enciclopedia della natura e dei caratteri", e a descrivere il "grande teatro del mondo che abbandona l'antico universalismo e s'avvia verso l'istituzione storica e sociale", per prendere in prestito da Andrea Emiliani (1993, p. XXIV) un paio delle sue icastiche e suggestive espressioni. Ma proprio lungo tale percorso paesaggio e spazio finiranno, tra Seicento ed Ottocento, con il divergere e anzi opporsi, in base all'ontologica opposizione tra quel che è soggettivo e quel che è oggettivo. Ancora all'indomani del congresso di Vienna (e l'esempio è soltanto uno tra i tanti possibili) Carl Gustav Carus (1985, p. 186), romanticamente, definiva il paesaggio "un determinato stato d'animo" riprodotto per mezzo di una "raffigurazione della corrispondente atmosfera nella vita della natura": dunque un sentimento, anzi una relazione tra due distinte ma affini impressioni sentimentali. La pittura era il suo mezzo, la vissuta esperienza della comunione con la vita della Terra (*Erdlebenerlebnis*) era la sua mira e il suo significato (Brion 1988, p. 20). Il suo ambito era il "regno dell'apparenza estetica" (Mehring 1957, pp. 164-68), il suo referente era la pubblica opinione, già intesa come l'organo della "riflessione comune e pubblica sui fondamenti dell'ordine sociale" (Habermas, 1971, specie alle pp. 119, 125). Strappare il soggetto di tale riflessione dal proprio atteggiamento contemplativo, per dotarlo invece di un sapere in grado di garantire la conoscenza e la manipolazione del pianeta, fu l'intenzione di Alexander von Humboldt: il *savant* che nella prima metà del secolo scorso riuscì a convincere la borghesia europea ed americana ad apprendere le

scienze della natura. E grazie al quale appunto il concetto di paesaggio definitivamente si muta, per la prima volta, da concetto estetico in concetto scientifico, passa dal sapere pittorico e poetico (l'unico concesso ai borghesi dal dominio aristocratico) alla descrizione geognostica del mondo, si carica di un significato del tutto inedito (e letteralmente rivoluzionario) dal punto di vista della storia e della storia della conoscenza. Proprio il carattere estetico della cultura borghese imponeva, perché il sapere artistico si trasformasse in scienza della natura, la mediazione della visione: perciò proprio il concetto di paesaggio venne da Humboldt scelto ed adoperato come il veicolo più adatto ad assicurare il transito dei protagonisti della dimensione pubblica letteraria verso il dominio della conoscenza scientifica (Farinelli 1987, pp. 4-6). Sorprendentemente, proprio la nervosità di tale dichiarato progetto è finora del tutto sfuggita, anche ad un lettore raffinato ed attento come Hans Blumenberg. Il quale arriva addirittura a trovare commovente perché ingenua la discrepanza tra il testo e le illustrazioni relative al resoconto del grande viaggio alle regioni equinoziali (oggi si dice tropicali) dell'America compiuto da Humboldt allo scadere del Settecento: mentre il testo salvaguarderebbe la “forza dell'impressione”, i disegni risulterebbero di una “toccante innocuità giardinesca” e “ciò che più sorprende l'osservatore è come i due viaggiatori europei Humboldt e Bompland attraversino chiacchierando la foresta vergine, diretti al pasto che un selvaggio ignudo sta apprestando con una scimmia alla griglia, in perfetta tenuta da *boulevard*, con un cilindro” in testa (Blumenberg 1984, p. 294). Ma l'ironia di Blumenberg appare qui in ritardo, tanto in ritardo da rovesciarsi in franca incomprensione: essa investe l'effetto enonsiaccorge invece di quanta ironia sia intenzionalmente, programmaticamente già insita nella, causa, crede di potersi applicare in maniera critica all' esito senza accorgersi dell' arguzia deliberatamente depositata nel movente, vale a dire nella strategia di cui le immagini di Humboldt sono specchio e insieme calcolato risultato. Ogni modello ha sempre qualcosa di sinistro (Canetti 1986, p. 225), perché rimanda sempre ad un metamodello la cui natura risulta invariabilmente polemica ed ostile. E nel caso dell'ingresso del concetto di paesaggio all'interno del discorso scientifico, che proprio con tali immagini avviene, il sinistro è appunto annidato nel modello del modello stesso: che è (ma questo a

Blumenberg sfugge) esattamente e consapevolmente il *Witz*, la battuta, il giuoco di parole, il motto. E questo non solo perché Humboldt era un formidabile e brillante campione dell'aristocratica *Salonkultur*, una cultura essenzialmente orale e anzi improntata alla *Zungenfertigkeit*, alla dimostrazione verbale della prontezza di spirito. E nemmeno soltanto perché la prima cosa che Humboldt assicura al lettore (di cui, ancor prima di Baudelaire, comprende la pigrizia) è il “piacere (*Genuss*) della Natura”, il godimento (Humboldt 1845, p.4). Ma, prima e più puntualmente ancora, per una serie di motivazioni di natura squisitamente tecnica, come si ricavano dalla “più importante opera di semantica” (Todorov 1977, p. 316) del primo Novecento: il saggio di Freud sul motto di spirito. Come per Freud ogni tecnica arguta, anche per Humboldt il concetto di paesaggio si fonda sul doppio senso, sull’“impiego molteplice dello stesso materiale” (Freud 1989, p. 29), vale a dire su ciò che Marx avrebbe chiamato il “duplice carattere” del termine: che in area germanica, nella specifica forma della *Landschaft*, almeno a partire dall'inizio dell'epoca moderna vale (come informano i fratelli Grimm) allo stesso tempo come contrada o tratto di paese e come artistica rappresentazione figurativa della contrada stessa (Grimm 1885, coll.131-32a.v.). E, allo stesso tempo, anche nella strategia humboldtiana imperniata sull'uso del concetto di paesaggio è “l'allusione il fattore che determina la complessità”. Più precisamente, si tratta di un caso esemplare di “doppio senso con allusione”, cioè di un doppio senso che scaturisce da un unico termine: una stessa parola esprime due significati diversi, e uno di questi significati (il più usuale e frequente, vale a dire quello di natura estetica e letteraria) risulta prevalente, mentre il secondo (più remoto e da raggiungere: e si tratta dell'accezione oggettuale, materiale e concreta, anzi scientifica) resta sullo sfondo. Anche in questo caso però “una parola suscettibile di varie interpretazioni” consente al lettore di “trovare il passaggio da un pensiero all'altro”, poiché (proprio come accade nelle frasi spiritose) ne risulta “un'impressione complessiva, nella quale non possiamo dissociare la parte svolta dal contenuto concettuale da quella del lavoro arguto” stesso. Come scrive Freud: “Invero in ogni allusione si omette qualcosa, cioè i passaggi mentali che portano all'allusione”: ed è proprio in tale omissione, che riguarda l'intento dell'allusione stessa, che si nasconde la natura critica e interessata del modello, del paesaggio. Il quale è appunto

“un motto *ostile*”, cioè “al servizio dell'aggressione”, e come ogni “motto tendenzioso”, volto cioè alla “ribellione contro l'autorità” e alla “liberazione dall'oppressione”, richiede la presenza di tre persone (Freud 1989, pp. 66, 36, 37, 47, 84, 68, 86, 89, 94) : chi dice il motto, il bersaglio, il destinatario. Vale a dire, nel nostro caso: Humboldt, il nobile che lavora per l'avvento al potere della borghesia; il dominio aristocratico-feudale, nella forma di ciò che Humboldt stesso chiama il suo “rozzo ammasso di dogmi fisici”, la sua “rozza ed imperfetta empiria”; il rappresentante delle “più alte classi popolari”, che sono anche le “classi colte”, cioè “dotate di una distinta educazione letteraria” (Humboldt 1845, pp. 17, 18). Come osservava Cesare Segre: in realtà il *Witz* si costituisce sempre sulla base di una doppia aggressività, al cui interno la prima forma (quella che appunto, nel nostro caso, corrisponde alla semplice estensione semantica del concetto di paesaggio), ammantata di giuoco e apparentemente inoffensiva dal punto di vista sociale, serve di “copertura” all'altra e qui “copertura” allude non soltanto all'aspetto “enigmatico e obliquo” dell'aggressione stessa, ma anche alla “distrazione” che il giuoco sulle forme può produrre rispetto all'aggressività diretta socialmente orientata (Segre 1990, p. 142). Sicché, a ben considerare, la forma complessiva del meccanismo arguto (e cioè l'originario funzionamento del concetto geografico di paesaggio) riesce perfettamente analoga a quella che Reinhardt Koselleck (1976, pp. 118-9, 194), sul piano della storia politico-istituzionale definisce la strategia borghese della “presa indiretta del potere”. E anzi, poiché è proprio la società civile l'interlocutore di Humboldt, e il concetto di paesaggio funziona come un momento certo non secondario della complessiva elaborazione della presa indiretta stessa, l'analogia risulta essere in realtà una vera e propria identità. Dal punto di vista del congegno, il paesaggio obbedisce così a puntino, nella sua forma humboldtiana, a quella che Arthur Koestler (1989, p. 35) ha chiamato la “logica del riso”, fondata sulla “bisociazione” di un evento mentale con due matrici abitualmente incompatibili, in maniera cioè che esso entri in “simultanea vibrazione” su due lunghezze d'onda. Ma non c'è bisogno, a rigore, di scomodare l'intenzione di Humboldt (quella che appunto dell'ampiezza e della natura di tale bisociazione rende conto) per accorgersi che nemmeno in questo caso il paesaggio corrisponde a oggetti, ma esattamente come per i romantici ad una modalità conoscitiva: ed esattamente

all'“impressione della Natura” (*Natureindruck*) che per la gnoseologia humboldtiana appunto rappresenta il grado iniziale del processo della conoscenza scientifica (Farinelli 1993, pp. 42-7). E la “vibrazione” di cui Koestler parla è l'immediata traduzione, sul piano del processo della conoscenza, di quella che sul piano figurativo è ormai d'uso chiamare, con espressione goethiana, la «nebulosa chiarezza»: la bruma che in lontananza avvolge le cose, e che appunto contrassegna la dipendenza della descrizione letteraria dai quadri di Lorrain e degli altri paesisti dell'epoca (Hard 1969). E che, tornando a Humboldt politico della conoscenza, è appunto metafora di ogni intenzione progettuale: sempre all'orizzonte ma mai raggiunta, e perciò incerta e indeterminata nelle sue meno prossime forme. Il che non toglie che su questa base il riferimento del paesaggio al terzo dei sensi della Terra, il territorio, sia inequivoco oltre che puntuale, sebbene indiretto, e punti decisamente in direzione del *Weltbürgerplan*, del piano borghese di dominio mondiale in virtù dell'avvento degli stati nazionali centralizzati: appunto quello che s'annuncia attraverso l'indeterminazione anzi il carattere illimitato della faccia della Terra che la bruma all'orizzonte produce con la sua stessa presenza, e che vale anzitutto come superamento e negazione della *Kleinestaaterei*, della “microterritorialità” funzionale all'assetto del regime di controllo di marca aristocratico-feudale ancora imperante nella “Prussia tra riforme e rivoluzione” del primo Ottocento (Farinelli 2009, pp. 95-101). E' rispetto a tale referente finale che la malignità dell'uso humboldtiano di paesaggio (lo stesso che ancora ne determina, sebbene ormai inconsapevole, l'uso corrente) diventa finalmente comprensibile, svelando l'autentico bersaglio.

In tal modo la stessa malignità in questione rivela la propria natura ricorsiva, quella relativa alla relazione in terna ai sensi con cui la faccia della Terra si presenta: apparentemente il senso-paesaggio si oppone al senso spazio, ma in realtà prende di mira il senso-territorio. Chi meglio e più di ogni altro la portata eversiva del moderno sguardo prospettico, cioè spaziale, è stato Pavel Florenskij, non soltanto sotto il profilo della fenomenologia o della comprensione del meccanismo ad esso connesso, fondato sullo standard quantitativo, ma anche delle più generali conseguenze. Difficile trovare una spiegazione più semplice e chiara del congegno

prospettico: la costruzione si regge sull'invarianza dei birapporti tra una retta sulla quale giacciono alcuni punti, un'altra retta che corrisponde al piano della rappresentazione e l'insieme dei punti di intersezione con un fascio di rette che partono da un unico punto esterno alle prime due (Florenskij 1995, pp. 244-8). E davvero fulminanti sono le conseguenze che egli, dopo aver messo a nudo "le premesse del pittore prospettico", fa discendere dall'esercizio di tale dispositivo: lo spettatore, immobile "paralizzato come avvelenato dal curaro", non è più una "persona vivente" e l'immagine diviene "un'illusione ottica morbosa priva, in gran parte, di umanità". L'assenza di umanità all'interno del meccanismo prospettico corrisponde appunto al trionfo del quantitativo, e con ciò si arriva ad Heidegger, che scrive che non appena il quantitativo si costituisce in una sua propria qualità esso si trasforma, attraverso il gigantesco, nell'incalcolabile, "ombra invisibile che si distende su tutte le cose quando l'uomo sia divenuto *subjectum* e il mondo immagine" (Heidegger 1968, p. 100). Ma quando tutto ciò accade? Quand'è che si stabilisce la soggezione (l'esser soggetto) dell'uomo ad un'immagine quantitativa cioè spaziale del mondo, e dove ?

La risposta è indubbia: a Firenze, sotto il Portico degli Innocenti cui Filippo Brunelleschi, il fondatore del ciclo architettonico dell'Umanesimo, mette mano tra il 1419 e il 1422 (Morolli 2010). Tale opera non si comprende senza il riferimento all'immane sforzo fiorentino, a partire dal Duecento, di trasformare il proprio contado, allora ancora un territorio semif feudale, in uno stato regionale oppure nazionale (Saalman 1980, pp. 473-4) dunque per via della conversione in un unico spazio della pluralità dei luoghi. Proprio dell'ordinamento spaziale connesso all'ideologia mercantile fiorentina del primo Quattrocento l'Ospedale degli Innocenti vale, per il Brunelleschi, come *speculum*, poiché l'intero impianto planimetrico e volumetrico doveva parlare "netto e chiaro", col "rigore dell'abaco, con la categoricità della partita doppia": un impianto al cui interno l'inaudito

portico di facciata realizza l'intercissione della prima concreta piramide visiva della prospettiva moderna con il piano dell'intera città (Morolli 1979, p. 174). E proprio tale struttura sembra segnalare, in maniera immediata ed inequivoca, l'avvertita coscienza brunelleschiana del carattere ontologico del procedimento prospettico, del fatto insomma che la prospettiva (la proiezione) tramuta non soltanto i lineamenti ma l'essenza, non gli accidenti ma la sostanza, non la forma ma la natura di tutto quel che ricade dentro il suo ambito, di tutto quello che essa cattura.

Si penetri dunque all'interno del portico salendo i gradini che lo distinguono dalla piazza e ci si ponga nel punto preciso dove Brunelleschi ha stabilito si debba: sotto la falsa porta laterale opposta alla finestrella quadra dove, come in una sorta di odierna cassa continua, fino al 1875 s'introducevano i neonati "i cui padri e madri si erano sottratti ai doveri di natura", come si esprimeva un biografo ottocentesco di Filippo (Fabriczy 1979, p. 270). Immettersi all'interno del porticato già significa divenire soggetto, riconoscersi *subjectum* come Ulisse aggrappato alla pancia del montone nella grotta di Polifemo, perché anche in questo caso ci si ritrova sovrastati da una materiale struttura cui alla lettera si resta sotto, da cui perciò fisicamente si dipende. D'altronde, si comprende: in ambedue le circostanze, nell'antro del Ciclope e sotto le volte a vela dell'inusitata facciata dell'Ospedale si compie lo stesso evento, la nascita dello spazio, che implica la sussunzione della faccia della Terra ad un'unica misura lineare standard. Assunta la posizione prescritta, basta guardare davanti a sé per essere immediatamente chiamati a decidere su una questione inconcepibile in epoca classica o medievale: se credere a quel che si tocca o a quel che si vede. Dice nel Vangelo Gesù all'apostolo Tommaso che non presta fede alla resurrezione del Redentore: "Porgi qua il dito e vedi le mie mani; e porgi la mano e mettila nel mio costato". Come riconosce Glenn Most (2009, p. 48): poiché l'imperativo di vedere ha qui la primazia su quello di posizionare la mano, Gesù non sta

semplicemente dicendo a Tommaso di protendere il dito e poi di limitarsi a guardargli le mani invece di toccarle; gli sta dicendo piuttosto che è inserendo il dito nel foro lasciato dal chiodo che egli sarà in grado di vedere le mani di Gesù per quello che sono, le mani di un uomo che è stato ucciso da ferite mortali. E lo stesso vale per il costato. Tommaso dunque vede con le mani, nel senso che per Tommaso (come per tutta la geometria euclidea) l'intuizione tattile e muscolare prevale decisamente su quella visiva, con cui in ogni caso non entra mai in contraddizione. Esattamente all'opposto di quel che sotto il portico degli Innocenti appunto inizia ad accadere, perché non vi si riesce a decidere se le linee che limitano il suo pavimento siano o no parallele. Al riguardo, il tatto dice di sì, ma per la prima volta la vista dice il contrario.

Lo ha spiegato molto bene William Ivins (1985): se noi apprendiamo il parallelismo attraverso il tatto, ad esempio facendo scorrere le nostre dita lungo i bordi di un'asta rettilinea, abbiamo in maniera netta ed incontestabile la sensazione che le rette parallele non s'incontrano mai. Ma se noi apprendiamo invece il parallelismo attraverso la vista, "guardando ad esempio lungo un colonnato", la sensazione è esattamente opposta: le rette parallele finiscono per convergere, ammesso che siano lunghe a sufficienza. Basta sostituire al colonnato di cui parla Ivins il primo esempio di moderna architettura prospettica, il Portico brunelleschiano, per comprendere la portata rivoluzionaria del regime conoscitivo inaugurato dalla prospettiva lineare fiorentina: come se il supposto punto di convergenza delle parallele, il cosiddetto punto di fuga, inghiottisse e facesse sparire l'intera esperienza sensoriale dell'antichità, ma soltanto per farla rinascere in una forma, quella sostanzialmente visiva, che già contiene ogni principio della smaterializzazione e della virtualità che oggi avanzano. Formidabile ri-nascita, che nella coeva *Trinità* della cappella Brancacci (il primo dipinto prospetticamente costruito) Masaccio associa al definitivo, al supremo dei ri-nascimenti, quello di Nostro Signore, il cui quasi intatto ed immacolato costato sta appunto a

significare l'inizio dell'epoca moderna, la fine cioè dell'identità dell'esperienza tattile con quella visiva e, allo stesso tempo, annuncia l'impossibilità per quest'ultima di render conto dell'ormai segreto funzionamento del mondo ridotto ad immagine. La *Trinità* masacesca è prima d'altro un grande catalogo degli sguardi, da quelli esclusivamente umani e fidenti dei committenti inginocchiati in primo piano a quello di San Giovanni Evangelista assorto nel mistero della croce, a quello obliquo e sospeso sulla soglia tra il terreno e l'ultraterreno della Vergine Maria. Ma lo sguardo che più impressiona è naturalmente quello di Dio, la figura che domina tutte le altre, perché è uno sguardo che non ha nulla di naturale, quasi del tutto privo di espressione: appunto lo sguardo prospettico che quasi più nulla ha di umano, fisso su qualcosa al confine del visibile: lo sguardo del Dio della Trinità, che s'arresta proprio al limite di quella che Florenskij chiama "umanità".

Ha scritto Walter Ong (1956, p. 228) che la stampa è una tecnica per rendere permanente il suono trasformandolo in silenzio. Allo stesso modo si può dire che la prospettiva è una tecnica per rendere stabile il soggetto trasformandolo in oggetto. Nell'immagine il punto di fuga rappresenta l'osservatore, perché gli svela in essa un riferimento simbolico in grado di immobilizzare lo sguardo. Ne risulta che l'osservatore stesso è ridotto ad un punto, un'entità matematica, e proprio su tale astratta base l'equivalenza tra i terminali del procedimento conoscitivo, tra l'oggetto e il soggetto, viene affermata e resa irreversibile, attraverso l'equiparazione di questo a quello. Tutto il dispositivo si regge sulla calcolabilità dell'intervallo che li separa, ed è essa l'archetipo e l'incubatrice (non è un caso che sia proprio il caso di dirlo) di ogni successiva, moderna forma di reificazione, secondo il significato che Lukàcs (1974, pp. 19-20) riferisce alla parola.

Perché il trucco prospettico riesca al meglio è consigliabile la visione monoculare: quasi che l'imposizione dell'individualità del soggetto, il carattere

non più collettivo ma singolare (sebbene seriale perché artificialmente condizionato) del suo sguardo avesse un preciso riscontro fisiologico, nell'impiego di un occhio e non di due. E proprio nel nesso tra fisiologia e soggettività il dispositivo prospettico fiorentino denuncia il carattere politico del proprio compito. Sotto il Portico accade allo sguardo esattamente quello che accade al neonato depresso nello scomparto della ruota di legno dietro la finestra: ambedue inghiottiti dal punto di fuga mutano natura e modo d'essere. Il vertice del primo artificio prospettico moderno coincide con un pertugio che immette concretamente il neonato da un mondo all'altro, che ne segna il materiale passaggio da una condizione all'altra, dall'anonimità della discendenza naturale all'identità dell'esistenza sociale: un'esistenza che con l'acquisizione del nome ad essa negato come semplice creatura, dunque sul piano puramente biologico, finalmente acquista, attraverso il breve oscuro tragitto della ruota, la visibilità richiesta dalla piena appartenenza al consorzio umano, alla *civitas* al cui interno chiamarsi Innocenti vuol dire essere riconosciuti non semplici cittadini ma addirittura "figli di Firenze". E' una vera e propria rinascita, un vero e proprio ri-nascimento dell'infante, per il quale la natura del mondo che la tecnica prospettica costruisce davvero vale come risarcimento della natura stessa, come ripresa e correzione (emendamento e rettificazione) da parte della *polis* dell'immediato risultato dei processi fisici e biologici che l'hanno messo al mondo (Farinelli 2007, pp. 76-83). E lo stesso vale per lo sguardo. Nel comparare lo sguardo fisso e puntuale (*gaze*) a quello mobile e circolare (*glance*) Edward Casey (2007, p. 154) spiega come il primo tenda a disincarnarsi nell'oggetto che lo affascina, a reprimere la base corporea del suo proprio guardare, sacrificando la sua stessa originaria natura. E' esattamente quello di cui, proprio a proposito dello sguardo prospettico, s'accorse precocemente Leon Battista Alberti, e fu giusto tale scoperta a fargli mutare in un occhio con le ali, del tutto separato dal resto del corpo, il proprio emblema (Smith 1994). Nel linguaggio di Florenskij (

1983, p. 125): tutti i “processi psicofisiologici” dell’atto della vista vengono in tal modo eliminati, nel senso che l’occhio, reso immobile e impassibile “come una lente ottica” non ha “il diritto di muoversi, malgrado che la condizione essenziale della visione sia l’attività”, sicché quest’ultima viene degradata ad un semplice “processo esteriormente meccanico”, non “accompagnato né dalla memoria, né da sforzi spirituali, né dall’analisi”.

E’ in tal modo evidente l’omologia tra i principi della visione prospettica fiorentina e le norme che reggono la costruzione dei moderni stati territoriali, costruzione che inizia appunto, in senso sia ideale che materiale, con l’edificazione dell’Ospedale degli Innocenti. Perché l’illusione possa prodursi, lo sguardo indotto da Brunelleschi e gli altri “perspettici” dev’essere continuo, omogeneo e isotropico, secondo i criteri che per Euclide definiscono la natura geometrica dell’estensione: non può cioè indugiare o arrestarsi di qua o di là durante il fulmineo tragitto in direzione del punto di fuga; si presenta in ogni suo momento sempre allo stesso modo, vale a dire impostato sulla rettilinearità e la velocità, che insieme all’ortogonalità sono le regole fondamentali della logica dello spazio; risulta sempre orientato nella medesima direzione. Alla stessa maniera ogni moderna costruzione statale obbedisce, con rare eccezioni, alle medesime prescrizioni: essa deve metter capo ad un territorio continuo, composto dunque da un unico pezzo, da un solo brano della superficie terrestre; deve organizzarsi secondo l’uguaglianza, l’uniformità o l’identità dei suoi elementi costitutivi, che in tal caso sono i valori culturali ed ideali prima dei sudditi e poi dei cittadini, della nazione; deve risultare in ogni sua parte funzionalmente orientata nella stessa direzione, che è quella segnata dalla capitale, tendenzialmente situata al centro del territorio stesso. In virtù di tale omologica relazione tra sguardo disincorporato e corpo statale l’*habitus* prospettico acquista la natura di una vera e propria “chiusura operativa”, per dirla con i termini della teoria autopoietica, vale a dire di una circolare

concatenazione di processi che nell'insieme costituiscono un complesso autocalcolante di soggetto ed oggetto, in grado di acquistare coerenza attraverso il suo proprio operare in senso spaziale e non attraverso l'intervento di stimoli esterni: quegli stimoli che, all'origine, proprio la struttura semichiusa del Portico ha il compito di eliminare (Farinelli 2009, pp. 3-105).

Siamo evidentemente agli antipodi dell'*habitus* (della postura, della fenomenologia) che presiede allo sguardo paesaggistico, lo sguardo oggi legale per quei paesi, e sono la maggior parte di quelli di cui oggi si compone l'Unione Europea, che appunto si riconoscono nella Convenzione Europea del Paesaggio, che anche nel nostro paese da più di un decennio è legge: quella per cui il territorio, in quanto oggetto della percezione, viene appunto trasformato in paesaggio. Operazione sulla cui valenza e sulla cui funzione, al tempo della crisi dello Stato (Sassen 2008) ancora bisogna iniziare ad interrogarsi: ecco la ragione dell'urgenza nel rintracciare la genealogia, le movenze costitutive, del senso della faccia della Terra che oggi si trova (per legge, si ripete) a coincidere con il significato di quest'ultima. Non è questione che riguardi il nostro passato, ma il nostro futuro.

Riferimenti bibliografici

Beck, H., *Alexander von Humboldt*, I, Steiner, Wiesbaden 1959.

Blumenberg, H., *La leggibilità del mondo. Il libro come metafora della natura*, Il Mulino, Bologna 1984.

Boridon M., *Naissance et renaissance du paysage*, Actes Sud, 2006.

Brion, M., *Introduction*, in G.C. Carus, *Neuf lettres sur la peinture de paysage/ C.D. Friedrich, Choix de Textes*, Klincksieck, 1988, pp. 6-23.

Canetti, E., *La provincia dell'uomo*, Bompiani, Milano 1986, p. 225.

Carus, G.C., *Nove lettere sulla pittura di paesaggio*, in appendice a A. Sbrilli, *Paesaggi dal nord. L'idea del paesaggio nella pittura tedesca del primo Ottocento*, Officina Edizioni, Roma 1985, pp. 171-98.

Casey, E.S., *The World at a Glance*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 2007.

Emiliani, A., *Bologna nella seconda metà del Cinquecento*, in A. Emiliani (a cura di), *Ludovico Carracci*, catalogo della mostra omonima, Nuova Alfa Editoriale, Bologna s.d. ma 1993, pp. V-XXXI.

Fabriczy, C.V., *Filippo Brunelleschi. La vita e le opere*, Uniedit, Firenze 1979.

Farinelli, F., *Epistemologia e geografia*, in G. Corna Pellegrini (a cura di), *Aspetti e problemi della geografia*, 2, Marzorati, Milano 1987, pp. 4-6.

Farinelli, F., *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Einaudi, Torino 2003.

Farinelli, F., *L'invenzione della Terra*, Sellerio, Palermo 2007.

Farinelli, F., *La crisi della ragione cartografica*, Einaudi, Torino 2009.

Farinelli, F., *I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna*, Academia Universa Press, Milano 2009.

Florenskij, P., *La prospettiva rovesciata* in N. Misler (a cura di), *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, Casa del Libro, Roma 1983, pp.

Florenskij, P., *Lo spazio e il tempo nell'arte*, Adelphi, Milano 1995.

Frege, F.L.G., *Senso e denotazione*, in Id., *Ricerche logiche*, Calderini, Bologna 1970, pp. 135-60.

Freud, S., *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, in Id., *Opere*, 5, Bollati Boringhieri, Torino 1989, pp. 3- 81.

Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, VI, 1885.

Habermas, J., *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Laterza, Bari 1971.

Hard, G., “Dunstige Klarheit”. Zu Goethes Beschreibung der italienischen Landschaft”, in *Die Erde*, C, (1969), pp. 138-54.

Heidegger, M., *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1968, p. 100.

Imhof, E., *Tasks and Methods of Theoretical Cartography*, in “Internationale Jahrbuch für Kartographie”, III (1963), pp. 6-21.

Ivins, W., *La rationalisation du regard*, in “Culture Technique”, 14 (giugno 1985), pp. 31-7.

Koestler, A., *The Act of Creation*, Arkana, London 1969.

Koselleck, R., *Critica illuministica e crisi della società borghese*, Il Mulino, Bologna 1976.

La Rocca E., *Lo spazio negato. La pittura di paesaggio nella cultura artistica greca e romana*, Electa, Milano 2008.

Lucco, M., *Da "paese" a "paesaggio": le molte facce della natura veneta*, in Id. (a cura di), *Tiziano e la nascita del paesaggio moderno*, catalogo della mostra omonima, Giunti, Firenze 2012, pp. 16-35.

Lukàcs, G., *Storia e coscienza di classe*, Sugar, Milano 1974.

Mancini, M., *Tiziano e le corti d'Asburgo*, Marsilio, Venezia 1998, p. 214.

Mehring, F., *Storia della Germania moderna*, Feltrinelli, Milano 1957.

Morolli, G., *I Cantieri*, in F. Borsi, G. Morolli, F. Quinterio, *Brunelleschiani*, Officina Edizioni, Roma 1979, pp. 169-80.

Morolli, G., *Gli Innocenti, Brunelleschi e gli altri*, in S. Filipponi, E. Mazzocchi, L. Sebregondi (a cura di), *Il Mercante, l'Ospedale, i Fanciulli. La donazione di Francesco Datini, Santa Maria Nuova e la fondazione degli Innocenti*, Nardini, Firenze 2010.

Most. G., *Il dito nella piaga. Le storie di Tommaso l'incredulo*, Einaudi, Torino 2009.

Ong, W., *System, Space and Intellect in Renauissance Symbolism*, in "Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance", 18 (1956), pp. 211-32.

Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre et profane diviso in cinque libri*, Filippo Monti, Bologna 1582.

Prodi, P., *Ricerca sulla teorica delle arti figurative nella Riforma Cattolica*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1984.

Saalman, H., *Vecchie e nuove prospettive su Brunelleschi*, in AA.VV., *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*, Centro Di, Milano 1980, pp. 469-81.

Sassen, S., *Territorio, autorità, diritti. Assemblaggi dal Medioevo all'età globale*, Bruno Mondadori, Milano 2008.

Schmitt, C., *Il Nomos della Terra nel diritto internazionale dello "Jus Publicum Europaeum"*, Adelphi, Milano 1991.

Segre, C., *Il Witz e il mondo che vacilla*, in Id., *Fuori dal mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Einaudi, Torino 1990, pp. 129-53.

Smith, C., *L'occhio alato: Leon Battista Alberti e la rappresentazione del passato, del presente e del futuro*, in H. Millon e V. Magnago Lampugnani (a cura di), *Rinascimento: Da Brunelleschi a Michelangelo: la rappresentazione dell'architettura*, Bompiani, Milano 1994, pp. 453-55.

Todorov, T., *La rhétorique de Freud*, in Id., *Théories du symbole*, Seuil, Paris 1977.

Von Humboldt, A., *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*, I, Cotta, Stuttgart u. Tübingen 1845.

