

L'arguzia del paesaggio

Franco Farinelli

In *Casabella*, 575-576, 1991

Solo il motto che ha un intento corre il rischio di imbattersi in persone che non vogliono ascoltarlo (Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, 1905)

È toccata al paesaggio una sorte esattamente opposta a quella del totemismo e dell'isteria: anche quando ci si è resi conto - in ritardo - "come fosse dubbio poter isolare arbitrariamente certi fenomeni e raggrupparli tra loro per farne i sintomi di una malattia o di una istituzione oggettiva", i sintomi non sono affatto scomparsi né si sono mostrati refrattari ad interpretazioni unificanti. Nemmeno dopo la recente dichiarazione della "morte del paesaggio" stesso. Al contrario. Sotto forma di "paesaggio simbolico", cioè come modo di vedere prodotto dalla tensione tra soggetto ed oggetto, tra sfera personale ed ambito sociale, tra dato culturale e campo naturale, esso s'avvia a produrre nuove mode. La cui ingenuità riposa appunto nella loro pretesa audacia, che si arresta alla smaterializzazione del concetto senza render nessun conto del procedimento che ha portato da sua concrezione, alla sua cosificazione. Da insieme di cose esistenti, e perciò tangibili e numerabili, si inizia a guardare ora al paesaggio (si torna in realtà a guardare, e si vedrà tra poco) come ad un universo di cose sussistenti, dunque che non si possono né toccare né vedere: di nuovo, ma in maniera irriflessa, esso assume non più l'aspetto di un complesso di oggetti ma la natura di una maniera di vedere. E il difetto di tale dimezzato ritorno all'origine consiste nel fatto che esso continua a far capo, nonostante tutto, ad una metafisica della "certezza del rappresentare", per dirla con le parole di Heidegger: a partire dalla quale, sebbene inconsapevolmente, l'investigazione si limita a "portare a stabilità" il mutevole, senza però "lasciare che il movimento sia movimento", come invece Heidegger - al contrario - prescriveva. Ma proprio in tale movimento, s'intende qui sostenere, l'essenza del paesaggio risiede.

Ancora all'indomani del congresso di Vienna (e l'esempio è soltanto uno tra i tanti possibili) Carl Gustav Carus, 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. Il suo ambito era il "regno dell'apparenza estetica", il suo referente era la pubblica opinione, già intesa come l'organo della "riflessione comune e pubblica sui fondamenti dell'ordine sociale". 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, è l'intenzione di Alexander von Humboldt: il *savant* che, nella prima metà del secolo scorso, riesce 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 artistico - 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 impone, perché il sapere artistico si trasformi in scienza della natura, la mediazione della visione. perciò proprio il concetto di paesaggio viene da Humboldt scelto ed adoperato come il veicolo più adatto ad assicurare il transito dei protagonisti dalla dimensione pubblica letteraria verso il dominio della conoscenza scientifica.

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". Ma l'ironia di Blumenberg appare qui in ritardo, tanto in ritardo da rovesciarsi in franca incomprensione: essa investe l'effetto e non si accorge 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, 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 - e proprio di questo Blumenberg non s'avvede - esattamente e consapevolmente il *Witz*, la battuta, il giuoco di parole, il motto. E questo non soltanto perché Alexander von Humboldt è anzitutto un formidabile e brillante campione dell'aristocrazia *Salonkultur*, di 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. Ma, prima e più puntualmente ancora, per una serie di motivazioni di natura squisitamente tecnica, come si ricavano dalla "più importante opera di semantica" del primo Novecento: appunto 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, 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". 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", ovvero di "condensazione senza sostituzione", 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 passi 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 da "ribellione contro l'autorità" e alla "liberazione dall'oppressione" richiede la presenza di tre

persone": 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". E come osserva, finemente, 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. Sicché, a ben considerare, la forma complessiva del meccanismo arguto (e cioè l'originario funzionamento del concerto geografico di paesaggio) riesce perfettamente analoga a quella che Reinhardt Koselleck, sul piano della storia politico-istituzionale, definisce la strategia borghese della resa indiretta del potere": che consisteva, ancora negli anni in cui Humboldt pubblicava le sue opere, nel prendere come "società civile" le distanze dallo Stato assoluto, "in un primo tempo per sottrarsi alla sua influenza, ma in un secondo tempo per occupare lo Stato in modo apparentemente apolitico proprio sulla base di tale distacco". 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 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 dell'ampiezza e della natura di tale bisociazione rende conto) per accorgersi che nemmeno in questo caso il paesaggio corrisponde a degli oggetti, ma - esattamente come per i romantici - ad una modalità conoscitiva: ed esattamente all'"impressione della Natura" (*Nahtureindruck*) che per la gnoseologia humboldtiana rappresenta il grado iniziale del processo della conoscenza scientifica. 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 contrassegna la dipendenza della descrizione letteraria dai quadri di Lorrain e degli altri paesisti dell'epoca - ma che anche, tornando per un momento a Humboldt politico e a conoscenza, è appunto metafora dell'intenzione progettuale: sempre all'orizzonte ma mai raggiunta, e perciò indeterminata nelle sue meno prossime forme.

Bruscamente, e in maniera irriflessa, il paesaggio diventa un semplice insieme di oggetti - si reifica - nel 1919, con i "fondamenti" geografici del Passarge. Lo stato d'animo o lo stadio conoscitivo, e perciò l'invisibile, il sussistente, all'improvviso e senza nessuna spiegazione diventa la cosa, visibile ed esistente. La grande guerra è l'occasione o il movente di tale inedita e repentina mutazione antologica. La fotografia ne è il mezzo: cioè l'immagine che riduce a dato istantaneamente ed obiettivamente prodotto ciò che prima era invece il risultato di un processo conoscitivo soggettivamente fondato e consapevolmente determinato dal punto di vista sociale - e la consapevolezza sia della natura processuale che sociale della conoscenza subiscono lo stesso destino della bruma che le rappresentava: scompaiono alla vista e perciò cessano di esistere. Ma in tale trasformazione s'annida un decisivo paradosso: essa avviene proprio quando inizia la crisi

della stretta relazione, fino ad ora costitutiva, tra visibilità e funzionamento del mondo stesso. All'epoca della prima rivoluzione industriale lo sguardo era ancora in grado di cogliere insieme e successivamente di distinguere gli oggetti delle cui relazioni funzionali il territorio si componeva, perché ancora oggetti l'uno accanto all'altro: dalle ferrovie alle fabbriche, dalle miniere alle città. Ma l'avvento dell'elettricità e delle leghe leggere - della seconda rivoluzione industriale che proprio all'inizio del primo dopo guerra prese l'avvio - rese il compito già molto più difficile, perché gli oggetti che fungono da indizio di codeste relazioni iniziarono a ridursi in dimensione ma soprattutto a scostarsi fra di loro, e perciò a rendere problematica la decifrazione del mondo. E in virtù dell'informatizzazione dello spazio, della miniaturizzazione e del decentramento ogni rivolgimento nel modo di produrre e di vivere lascia oggi tracce sempre meno corpose e significanti, e resta al contrario sempre più nascosto a chi guardi la superficie delle cose.

La miseria di ogni teoria della morte del paesaggio nasce proprio da qui: dal disporsi senza saperlo su di un piano che, essendo per natura quello della reificazione, conduce il pensiero (e proprio quello che si vorrebbe critico) alla stessa inconsapevole cecità che materialmente affligge chi ancora crede, al contrario, nella concreta esistenza del paesaggio stesso. Da ambedue le parti si ritiene, in fondo, che la validità del concetto di paesaggio dipenda da quella del rapporto tra descrizione del visibile e spiegazione del mondo: e ambedue le parti danno, al riguardo un'opposta risposta. Ma l'abbiamo visto: il paesaggio s'è mutato da modello estetico-letterario in modello scientifico non per descrivere l'esistente, ma per rendere possibile il sussistente. Analogamente, l'informatizzazione dello spazio ne minaccia oggi l'esistenza non tanto perché comporta la crisi della visibilità, ma perché la diffusione dei computer tende a ridurre il mondo intero a sterminato campo della predicibilità - mentre la nascita del concetto di paesaggio obbedisce esattamente all'intento opposto, al bisogno di arnesi ideali in grado di promuovere l'inaspettato, di permettere il cambiamento, la rivoluzione. Quello di Humboldt restò un sogno ad occhi aperti (e si sa che per Freud tra i mezzi del lavoro arguto e quelli del lavoro onirico vi è ampia coincidenza). Ma proprio in fondo alla sua conaturata e calcolata ambiguità, il paesaggio resta l'unica immagine del mondo in grado di restituirci qualcosa della strutturale opacità del reale - dunque il più umano e fedele, anche se il meno scientifico, dei concetti. Per questo non può esservi crisi (né tantomeno morte) del paesaggio: perché esso è stato già esattamente pensato per descrivere la crisi, il vacillamento, il tremore del mondo. In fondo, l'astuzia di Humboldt (e l'arguzia del paesaggio) si reggono su di un solo ed unico accorgimento: su di una parola - e il caso è davvero raro, se non unico, nella storia del sapere scientifico - che serve a designare la cosa e allo stesso tempo l'immagine della cosa. Vale a dire: una parola che esprime insieme il significato e il significante, e in maniera tale da non poter distinguere l'uno dall'altro. E non è, oggi, proprio la difficoltà se non l'impossibilità di tale distinzione il segno più evidente della nostra crisi, della crisi cioè della nostra capacità di conoscenza? Chiedeva Wittgenstein, e la risposta ancora manca: "che cosa accade se, lontano lontano, le immagini cominciano ad oscillare?". Se perciò la mimèsi conserva un minimo del proprio valore gnoseologico, è proprio dal paesaggio che bisogna ripartire: dalla prima di quelle "parole-pipistrello" (sia uccello che topo, a seconda di come si consideri) in grado di mostrare, in dipendenza dal contesto, una faccia oppure l'altra e, così facendo, di cogliere meglio di altre l'innata bifaccialità del mondo, la sua ambigua doppiezza. Quel pipistrello che Baudelaire assimila alla Speranza, e che proprio contro il "fradicio soffitto" del linguaggio sbatte il capo - e al cui "incerto" ma soltanto perché quantico volo non resta che affidarsi.