

## Per una archeologia dello sguardo topografico

Massimo Quaini

in *Casabella*, n.575-576, 1991.

Questo paesaggio nasconde il suo senso, ma ne ha uno che si vorrebbe indovinare: dovunque io guardi, leggo parole e cenni di parole, ma non so dove cominci la frase che scioglie l'enigma di tutti questi cenni, e mi viene il torcicollo a cercar di capire se essa va letta a cominciare di qua o di là. (F. Nietzsche, *Umano, troppo umano*, 11, *Il viandante e la sua ombra*)

### 1.

Le difficoltà in cui oggi ci dibattiamo a proposito del concetto di paesaggio rendono ragione sia a Gianni Romano e alla sua denuncia del '76 circa "la colpevole incuria degli storici" per aver "trascurato un'indagine a tappeto" sulla "grande vicenda storica e culturale che ha definito il nostro modo di vedere" il paesaggio; sia a Franco Farinelli e alla sua non meno esplicita denuncia delle catastrofiche conseguenze della perdita di memoria storica dei geografi umani a proposito delle circostanze che hanno condotto "alla resa dell'immagine geografica alla visione topografica della cose" o, che è lo stesso, da completa assimilazione del concetto di paesaggio all'immagine cartografica. Il risultato complessivo, non a tutti evidente e per certi versi paradossale, è che ancora oggi ci troviamo fra le mani un concetto che da qualunque versante disciplinare lo si guardi appare o del tutto assimilabile alle logiche del grande "teatro d'illusione" dei mass-media o, nella migliore delle ipotesi, a un labirinto enciclopedico scarsamente idoneo a fornire strumenti analitici e critici di ricerca.

Il concetto appare inservibile innanzitutto dal punto di vista operativo e progettuale, come le vicende della più recente normativa sulla protezione del paesaggio e dei piani paesistici regionali stanno dimostrando (almeno a giudicare dall'osservatorio ligure, che è stato il primo a dotarsi del piano paesistico regionale). Inservibile e confuso si è rivelato anche sul piano della ricerca storico-urbanistica, come alcune recenti iniziative editoriali di tutto rilievo sono venute dimostrando sia alla scala del "paesaggio urbano" (la collana laterziana sulle *Città nella storia d'Italia*), sia a scala regionale (per esempio con il volume dedicato al *Paesaggio* negli *Annali* della einaudiana *Storia d'Italia*).

Tuttavia, a controbilanciare questa situazione di sostanziale fallimento, occorre ammettere che il tema-paesaggio conserva buona parte della sua carica di suggestione nel senso comune, non meno che nella letteratura. A titolo esemplificativo si potrebbe ricordare la fortuna dell'ultimo Calvino, così attento al problema della percezione e della descrizione analitica del paesaggio. Il Calvino per intenderci di *Palomar*, che assume la famosa immagine di Durer del *Disegnatore della donna coricata* a simbolo del suo lavoro di scrittore; e che, come ha indicato Pierantoni, si potrebbe rileggere nella sua periodizzazione attraverso i rapporti intrattenuti con l'Ottica e i suoi meravigliosi strumenti. Ma anche il Calvino saggista, così pronto a riconoscere nella *Storia d'Italia Einaudi* un'opera nata e cresciuta sotto il segno del paesaggio e forse anche ad avallare la scelta nell'*Enciclopedia Einaudi* della voce *Paesaggio* piuttosto che *Carta/Mappa*. Entro tali coordinate problematiche, questo breve contributo non può che limitarsi a riproporre l'urgenza dell'indagine sulla vicenda storica e culturale che ha definito il nostro modo di vedere il paesaggio, con l'ulteriore limite di porsi dal punto di vista della storia della cartografia e della geografia. Un campo disciplinare, quest'ultimo, che anche nelle sue regioni meno depresse continua a considerare il paesaggio e i paesaggi uno dei suoi temi centrali di studio.

## 2.

Uno scherzoso teorema, ancora largamente diffuso nelle università francesi fra gli studenti di geografia, recita: "ogni geografo immerso in un paesaggio subisce una spinta verticale dal basso verso l'alto che lo conduce inevitabilmente sul punto più elevato, onde poter contemplare il paesaggio *come su una carta*".

La carta ha condizionato fortemente la visione geografica del paesaggio fino al punto da condurre alla riduzione dell'una all'altra e più in generale all'identificazione della realtà geografica con l'immagine topografica della realtà stessa. La storia di questo imperialismo della carta, dei "dettato cartografico", è stata analizzata dal punto di vista del pensiero geografico soprattutto da Franco Farinelli, con grande lucidità, non priva tuttavia di alcune forzature, per superare le quali può giovare sia l'indagine avviata da Gianni Romano nei suoi *Studi sul Paesaggio*, sia un punto di vista più centrato sulla storia della cartografia a scala topografica. Il momento storico che, per avviare questa archeologia dello sguardo topografico sul paesaggio, sembra più meritevole di approfondimento è quello in cui si opera la separazione tra disegno artistico e disegno topografico. Sanzionata nei manuali di disegno della prima metà dell'Ottocento, è vista dal Romano come il punto di arrivo del "sinuoso processo che vede la pittura di paesaggio liberarsi dai suoi obblighi utilitaristici verso la geografia e la topografia, perdendo quindi la necessaria aderenza alla realtà del territorio ...", mentre "il disegno tecnico dei topografi e dei geografi perde le sue qualità personali di esecuzione, al limite di invenzione linguistica, oer irrigidirsi nella convenzionalità assoluta di un codice simbolico ancora oggi in vigore, del quale il pubblico medio raramente avverte la essenziale riduttività semantica". Per verificare, dal versante della storia della cartografia, sia i tempi sia i modi di questa "irriducibile separazione" che è all'origine del nostro modo di vedere il paesaggio, è opportuno rifarsi a due eventi. Il primo è rappresentato dalla commissione che nel 1802 si riunisce al *Dépot de la guerre* di Parigi allo scopo di "semplificare e rendere uniformi i segni e le convenzioni in uso nelle carte, piante e disegni topografici. Il secondo, che si riferisce al caso italiano, è costituito dalla discussione che precede l'approvazione nel 1875 della legge per il *Compimento della carta topografica d'Italia*.

I lavori della commissione parigina sono stati di recente presentati come uno dei momenti teorici più qualificanti di un'esperienza, quella degli ingegneri-geografi dell'età napoleonica, che "chiude un'epoca della cartografia e preannuncia la cartografia moderna" (V. Valerio), ma forse sarebbe più giusto dire che apre senz'altro l'epoca della cartografia moderna. Il secondo episodio è in larga misura l'applicazione al caso italiano dei risultati di questa stessa esperienza che attraverso i successi delle armate napoleoniche aveva avuto modo di diffondersi attraverso gran parte dell'Europa. Il senso europeo, internazionale di tale esperienza cartografica e scientifica emerge da ogni pagina del *Mémorial topographique et militaire*, l'organo dei *Dépot de la guerre*, dove si pubblicano anche i risultati del lavoro della commissione incaricata di uniformare le tecniche, le scale e il linguaggio delle carte. Il problema nasce dall'esigenza di portare "l'arte della cartografia al livello delle altre conoscenze scientifiche" e di colmare il ritardo che rispetto alla componente astronomica e matematica della carta (il cosiddetto *canevas* o griglia geodetica) presenta ancora la componente più geografica: il cosiddetto *détail* o *figuré du terrain* o disegno topografico (cioè il paesaggio). Per riprendere le stesse parole dei *Mémorial*: "le operazioni geodetiche che hanno raggiunto una grande precisione, non danno che triangoli e distanze determinate da punti; occorre mettere la stessa perfezione e uniformità nelle proiezioni dettagliate di tutti gli oggetti che il terreno presenta sulla sua superficie, nella fedele rappresentazione delle loro forme e dei loro rapporti...". Nel corso della discussione su questo punto l'alternativa che viene fatta emergere esplicitamente è

fra la rappresentazione di tipo pittorico e la carta. La conclusione nella quale tutti si riconoscono è che occorre dare alla carta uno statuto proprio, indipendente dalla pittura di paesaggio. La separazione tra pittura e cartografia si consuma soprattutto attraverso l'approfondimento della distinzione fra la proiezione prospettica e variamente inclinata rispetto all'orizzonte (tipica del vedutismo) e la proiezione orizzontale o perfettamente planimetrica (propria della carta). Il problema è sottoporre la carta ad un unico principio e non più a diverse proiezioni: verticali o in prospettiva per le montagne, i boschi e gli insediamenti, orizzontale e geometrica per le strade, i fiumi e gli edifici, come era tipico della cartografia di origine rinascimentale. Mettere dunque fine a questa strana commistione di "grandezze ottiche" e di "grandezze geometriche", assoggettare l'intera carta alle regole rigorose della geometria descrittiva e respingere "l'arte illusoria" della prospettiva. Il problema più grosso diventa come mettere insieme paesaggio e geometria, fedele rappresentazione delle forme terrestri e rigore delle misure, superando l'alternativa fra la possibilità di garantire la riconoscibilità delle forme degli oggetti (le cosiddette grandezze ottiche) alterando le grandezze geometriche, cioè le distanze orizzontali (come avveniva nella tradizionale rappresentazione del rilievo con il metodo delle proiezioni inclinate e dei contorni apparenti) da una arte e dall'altra la necessità di garantire l'esattezza geometrica diminuendo la leggibilità della carta e la sua ricchezza semantica. In realtà, l'alternativa è superata semplicemente perché non viene posta in questi termini, non esistendo da un lato le condizioni tecniche per risolvere il primo corno del dilemma (solo la fotografia e l'orto-fotopiano possono risolvere il problema) e apparendo la perdita di leggibilità un costo necessario e comunque superabile con un maggior addestramento alla lettura del militate, dell'utente. Anche se per il momento possono ancora prevalere soluzioni provvisorie nella rappresentazione del rilievo montuoso, la tendenza generale è chiara ed è così enunciata da uno dei componenti la commissione: "la prospettiva deve essere riguardata come un genere estraneo alla proiezione geometrica: la prima produce delle immagini, la seconda delle misure; l'una è limitata a un istante, a un evento; l'altra è indefinita (temporalmente) come l'estensione che essa rappresenta nelle sue vere dimensioni".

### 3.

L'ultima proposizione, che in sé non appare molto chiara, introduce un punto che è essenziale: la differenza fra la cultura figurativa e la cultura cartografica non va vista soltanto in rapporto a diverse visioni o proiezioni dello spazio o in rapporto alla maggiore o minore distanza dalla percezione comune dello spazio (dal momento che anche la prospettiva è una visione artificiale dello spazio, distinta, come insegna Panofsky, dallo spazio psico-fisiologico), ma anche e soprattutto in rapporto al concetto di spazio-tempo, alla variabile temporale. A differenza della prospettiva e della pittura di paesaggio che produce immagini istantanee, temporalmente determinate, la carta tenta, senza evidentemente riuscirci, di produrre un'immagine, se non eterna, duratura di uno spazio o di un paesaggio immobile, senza tempo. È questa differenza che rende la cartografia sostanzialmente impermeabile alle reali innovazioni della fotografia come rappresentazione dello spazio. La fotografia ha infatti derivato dall'arte l'ideologia della istantanea che è invece estranea alla cartografia. Parafrasando una nota definizione di Roland Barthes si può dire che la fotografia introduce non una coscienza dell'esser-là della cosa (come fa la carta), ma una coscienza dell'esser-stato-là. La carta perciò per utilizzare la fotografia, le potenzialità topografiche della fotografia, deve assoggettarla alla propria logica, alla propria ideologia ed è quanto avviene nella seconda metà dell'Ottocento con la nascita della fotogrammetria ("metrofotografia"), dove per l'appunto la fotografia è utilizzata non come nuovo tipo di rappresentazione (con tutto il suo valore di istantanea e di leggibilità e completezza del contenuto

topografico], ma come semplice tecnica di rilievo subordinata e funzionale ad un'immagine sostanzialmente atemporale e totalmente convenzionale. In questo contesto si spiega quanto già anticipato: che l'ideologia cartografica abbia fino ad anni recenti escluso dalla scena il foto-piano, che, garantendo le proprietà geometriche della carta, poteva insieme offrire la più alta riconoscibilità e ricchezza delle informazioni topografiche o paesaggistiche, non assoggettate alla riduttività semantica del codice simbolico dei cartografi. Concludendo su questo aspetto si può dunque riconoscere come lo sviluppo della fotografia, in quanto prosecuzione con altri mezzi della pittura di paesaggio del vedutismo, abbia approfondito la differenza fra due concetti di paesaggio ormai riferibili a diverse tecniche di produzione delle immagini paesistiche: l'uno iscritto pienamente nel tempo, variabile da istante a istante, interessato da processi di trasformazione; l'altro, quello cartografico, tendenzialmente immobile, fissista.

Questa differenza si riflette su un altro aspetto del linguaggio cartografico: l'uso delle tinte e più in generale della luce e delle ombre. Anche su questi problemi si pronuncia la commissione riunita al *Dépot de la guerre*. Insieme alla prospettiva, ad essere proscritta dalla nuova carta geometrica è l'ombra. Sono le cosiddette "ombre portate", ritenute in contraddizione con il punto di vista rigorosamente planimetrico. Anche se sotto questi aspetti il disegno topografico rimane in teoria sotto l'influsso del disegno artistico di imitazione della natura – nel teorizzare il tipo di carta perfetta si chiede di riprodurre "la natura stessa rivestita delle sue forme e dei suoi colori, solo ridotta alle dimensioni della scala" – di fatto e in piena coerenza con i principi già approvati si stabilisce che l'uso del lumeggiamento e dei colori deve essere solo "un mezzo ausiliario subordinato alla proiezione geometrica, senza mai contraddirla o nasconderla". Non a caso fra i membri della commissione c'è chi si pronuncia a favore dell'uso di tinte assolutamente convenzionali. Gli sviluppi successivi si incaricano di sciogliere le residue contraddizioni ed enigmi di un discorso topografico che non si è ancora del tutto separato dalla pittura.

#### 4.

Possiamo rifarci ora al secondo evento: la relazione ufficiale che accompagna la legge per il compimento della carta topografica d'Italia del 1875. A questo punto, dopo circa tre quarti di secolo di sperimentazioni i problemi si sono relativamente semplificati ed è facile ammettere la necessità di subordinare anche le forme del terreno (cioè il paesaggio) ad un rilievo regolare, non più a vista ma strumentale e quindi preliminare d'applicazione del metodo delle curve orizzontali, abbandonando definitivamente il "metodo prospettico, che vi presentava agli occhi - dice la relazione - la montagna a guisa di paesaggio veduto di fronte o di fianco", per "un metodo che senza togliete alla configurazione del monte il plastico e l'artistico che ha la facoltà di rendere appariscenti le forme del suolo, si avvicini il più possibile al principio della proiezione orizzontale, essendo irrazionale il vedere in un disegno di carattere esatto, alternarsi l'esattezza delle linee geometriche colla poesia del paesaggio". Il metodo da seguire è dunque chiaro, le tecniche sono note e collaudate, ma la carta non può ancora essere ridotta a un diagramma geometrico in cui le forme del terreno sono tradotte in semplici linee e coordinate numeriche (le quote), perché "l'occhio - si dice - non vuole rinunciare alla rappresentazione plastica e artistica".

Il disegno artistico, scacciato dalla porta, sembra rientrare dalla finestra con il tratteggio e il lumeggiamento, considerati tuttavia come un elemento assolutamente secondario, che "deve essere usato soltanto allorché è realmente necessario questo effetto plastico ed in modo che pur ottenendo l'effetto voluto, non riesca di troppo in opposizione al principio della proiezione orizzontale, sul quale le carte si fondano". Per questa ragione vengono scartati, dopo circa mezzo secolo di sperimentazione a scala europea (che aveva visto fronteggiarsi una "scuola" francese ed

una tedesca), sia il metodo del tratteggio a luce obliqua (ritenuto in contraddizione con il principio della proiezione orizzontale), sia il tratteggio a luce zenitale (per la ragione esattamente opposta: scarso effetto artistico e plastico per l'adozione della proiezione luminosa "orizzontale"). Viene ammesso solo il metodo del tratteggio a luce mista, che non riferendosi a condizioni naturali di luminosità elimina le ombre ("gli estremi limiti dei chiari e degli scuri") e "nell'impiego si limita al modesto compito divenire in soccorso delle curve di livello, là dove le curve stesse, sia per essere la scala geografica troppo piccola, sia per le ristrette dimensioni delle accidentalità che si vogliono rappresentare sono impotenti a rendere una completa idea dell'andamento del terreno".

La linea di tendenza è ormai ben evidente ed è ribadita in termini del tutto espliciti: "le carte topografiche sono per sé stesse un prodotto più scientifico che artistico, e ragion vuole che in esse si debba dapprima rendere omaggio alla scienza, poi all'arte. Una carta a curve orizzontali acquista un valore scientifico reale". Possiamo a questo punto arrivare ad una prima conclusione. Le soluzioni tecniche che la carta topografica adotta, fra la fine del Settecento e l'Ottocento avanzato, per la rappresentazione o figurazione del paesaggio, nascono da un duplice tentativo: esorcizzare l'arte "illusoria" della prospettiva che la cartografia tradizionale utilizzava soprattutto per la rappresentazione delle terza dimensione (il rilievo montuoso) assoggettando la carta a un unico principio e in seconda battuta esorcizzare la dimensione temporale del paesaggio, la quarta dimensione (sia in rapporto al tempo ciclico diurno e stagionale, sia in rapporto al tempo storico, alla durata). Si potrebbe dire che la difficile conquista della terza dimensione, attraverso il ricorso alla geometria descrittiva, ha comportato l'accentuazione di una tendenza già propria della carta: la chiusura alla quarta dimensione, al tempo. Le soluzioni adottate finiscono in ogni caso per allontanare la rappresentazione cartografica tanto dalla comune percezione del paesaggio, quanto dall'immagine fotografica e dal suo carattere istantaneo e datato, recuperati cartograficamente solo in anni recenti dalla fotografia aerea e in parte anche da quella da satellite (ad esclusione dei colori), la cui maggior ricchezza di informazioni deriva dall'essersi del tutto aperte alla quarta dimensione.

Per ultimo va rilevato che tali scelte e soluzioni rimandano ad una più generale concezione del sapere e dei rapporti fra scienza e carte che affonda le sue origini nella razionalità dell'età dei lumi. Dietro la polemica contro le illusioni della pittura e della prospettiva si intravede infatti l'ombra di Rousseau, di un Rousseau platonizzante che privilegiando nettamente il "filosofo-architetto" (il cartografo) rispetto al "poeta-pittore" arriva a negare qualsiasi valore conoscitivo all'immagine artistica: "l'arte di rappresentare gli oggetti è molto differente da quella di farli conoscere. La prima piace senza istruire, la seconda istruisce senza piacere. L'artista che leva una pianta e prende misure esatte non fa alcunché di molto piacevole alla vista e la sua opera è ricercata solo dalla gente della sua arte. Mentre chi traccia una prospettiva inganna il popolo e gli ignoranti, perché non gli fa conoscere nulla, offrendogli soltanto l'apparenza di ciò che già conoscono. Inoltre, la misura dandoci prima una dimensione e poi l'altra ci istruisce progressivamente della verità delle cose, mentre l'apparenza ci offre tutto in una volta e sotto lo schermo di una maggiore spiritualità inganna i sensi seducendo l'amor proprio..." In nome di questi principi, che abbiamo visto percorrere in maniera sotterranea le discussioni dei topografi. Il disegno topografico si separa dal disegno artistico. che. per quanto attiene al paesaggio geografico, approda soprattutto d'illusione consapvole del *panorama*, questa invenzione degli ultimi decenni del Settecento brevettata da Robert Barker nel 1787 con il nome di *Nature à coup d'oeil* è successivamente diffusa per tutta l'Europa anche con i nomi di Diorama e Cosmorama. Dei Panorami Baudelaire, rovesciando l'atteggiamento di Rousseau, ebbe a scrivere nel 1859: "desidero essere ricondotto ai Diorami, la cui enorme e brutale magia riesce a impormi un'utile illusione ... Queste cose, proprio perché false,

sono infinitamente più vicine al vero". Il rovescio della medaglia che con queste parole Baudelaire delimitava era costituito dai limiti della pittura paesaggista ("perché l'immaginazione diserta il laboratorio del paesaggista?"), ma per estensione valeva anche per il disegno topografico, il cui carattere inconsapevolmente illusorio veniva a consistere nel fatto che assoggettandosi all'unico principio della geometria descrittiva non era più in grado di riconoscere la propria "falsità" e quindi il proprio allontanarsi dal vero, dal paesaggio e dalla storia. Perché anche per i cartografi vale quanto Baudelaire dice dei paesaggisti: "per la maggior parte sono dei mentitori, proprio perché non si sono dati cura di mentire".

La lotta contro l'illusione della prospettiva si è rovesciata nell'illusione, di cui parla Farinelli, dell'assimilazione del reale al dettaglio della carta, del sociale e dello storico al fisico e al formale, del paesaggio al positivistico quadro di tattica e di topografia, come ancora dice Baudelaire. Con quali conseguenze sul piano della rappresentazione e dell'analisi del territorio, solo oggi forse cominciamo a capire. In ogni caso, dopo aver sostituito il paesaggio con la carta, non può stupirci il riemergere di una voglia di paesaggio e anche il bisogno di tornare dalla geometria alla poesia del paesaggio o in termini baudelairiani ad una rappresentazione "immaginativa" (e non positivistica) del paesaggio. Ma il problema rimane quello già indicato da Nietzsche: non farsi venire il torcicollo e capire da dove occorre cominciare a leggere il testo del paesaggio.