

Lo spazio del paesaggio "in digitale": una *diagnostica* in immagine

di Maria Giulia Dondero
Dottorato in Comunicazione e Nuove Tecnologie
IULM – Milano
E-mail: mariagiuliadondero@fastwebnet.it

Sull'arte del paesaggio

Fin dal Rinascimento rappresentare la natura in pittura significava "ritagliarla"¹, trasformarla in "visione dalla finestra", in "veduta del lontano", di un qualcosa al di fuori dell'abitabile. Ma quando, avvenuta l'autonomizzazione del genere paesaggio², la finestra in quanto dispositivo enunciazionale di proiezione del paesaggio scompare, allora la natura arriva a riempire la scena del quadro: da spazio proiettato fuori dal mondo culturalizzato dell'abitare, attraverso un movimento di embrayage che trasforma l'intensità della sua presenza, il paesaggio si fa più "prossimo" allo spettatore. Tale prossimità costruisce effetti di polisensorialità e rende labile il confine tra il proprio e il non-proprio. In questo caso quindi possiamo parlare di osmosi tra spazio dell'enunciato e spazio dell'enunciazione e del costituirsi del paesaggio in organismo vivente, spazio fenomenologico esplorabile³. Il paesaggio, "nuova totalità" sorta sulle ceneri di una visione dalla finestra, da spazio proiettato "al di fuori" dell'abitabile cambia orizzonti e riferimento, mira a diventare paesaggio-intorno ambientale *all'interno* del quale l'osservatore, attraverso il movimento di forme e colori, è invitato a entrare.

Se l'arte paesistica deve essere "rappresentazione di un certo stato d'animo della vita affettiva (senso) attraverso la riproduzione di uno stato corrispondente della vita naturale (verità)"⁴, allora la scommessa del genere è rendere il paesaggio spazio esperienziale. L'umanizzazione del

¹ Tale segmentazione deriva dalla presa di posizione di un osservatore che impone a una porzione di mondo un centro di riferimento, una certa profondità e dei limiti.

² Cfr. Stoichita, 1993.

³ "La costituzione semiotica del paesaggio dipende da una attività percettiva e dalla compresenza di un corpo percipiente e di una porzione del mondo sensibile [...] tale intorno sottintende qualcuno che vi è iscritto, è un habitat che presuppone un abitante attorno al quale il mondo naturale si organizza come un campo di percezione", Fontanille, 2003, p. 79- 80

⁴ Carus, C. G., 1991, cit in Magli, P. 1996.

paesaggio è ottenuta quindi mediante una proiezione del nostro sentire nello spazio-ambiente dell'immagine, il quale a sua volta, adattandosi a noi (embrayage), ha il potere di trasformarci. Il genere paesaggio mira quindi a costituirsi come totalità-corpo inglobante, *spazio di situazione* più che di *posizione*⁵.

Sarà in effetti soprattutto a partire dal paesaggio romantico di Constable che si potrà parlare a tutti gli effetti di un paesaggio abitabile, godibile, costruito a nostra immagine e somiglianza. Il paesaggio, "segno culturale della Natura" (Barthes), mira insomma a diventare uno spazio accogliente per l'uomo. Anche nel caso del paesaggio del sublime, dove vengono messi in scena i limiti posti alla nostra esplorazione attraverso configurazioni paesaggistiche umanamente invalicabili, è possibile parlare di una stretta relazione tra spazio del paesaggio e affezioni. Infatti qualsiasi travalicamento della competenza cognitiva da parte dell'osservatore enunciazionale rispetto ai canoni e ai limiti umani finisce sempre per produrre degli effetti passionali.

Le immagini contemporanee sulle quali mi soffermo in questo breve scritto, e che si pongono in atteggiamento apertamente critico verso questa concezione del paesaggio, sono fotografie digitali di due artisti austriaci, Richard Kriesche e Peter Hoffmann. Queste immagini, che appartengono alla serie *Orient*⁶, trasducono in digitale alcuni famosi paesaggi del passato, come *Der Watzmann* di D. C. Friedrich⁷ (FOTO 1 e 2) , *La montagne Sainte-Victoire* di P. Cézanne⁸, *Strada con cipressi e cielo stellato*⁹ di Van Gogh (FOTO 3 e 4). Questi esempi, oltre ad attivare una riflessione sulla materialità produttiva delle immagini - mettendo in scena come la fotografia digitale può "rivisitare" differenti linguaggi pittorici - , mirano a porre in variazione i tre dipinti che incarnano una concezione di paesaggio come *spazio abitabile*.

Prima di passare alle considerazioni concernenti il nostro corpus, e in particolare la rivisitazione digitale del dipinto di Friedrich, ci permettiamo una breve digressione teorica.

Tradurre la grana delle immagini

Se la traduzione attuata dal testo di arrivo - nel nostro caso le immagini digitali di Kriesche e Hoffman - offre una "lettura" e un commento del

⁵ La distinzione si deve a Merleau-Ponty, 1945.

⁶ Il titolo delle immagini digitali riprende il titolo della serie *Orient* e quello dell'immagine rivisitata.

⁷ Ca 1824-25, olio su tela 135 x 170 cm, Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin - Preussischer Kulturbesitz, Berlino.

⁸ 1904 - 1906, olio su tela, 730 x 908mm, Philadelphia Museum of Art

⁹ 1890, Olio su tela 92 x 73, Otterlo, Kroller Mueller Museum.

testo di partenza perché lo ri-pertinentizza, allora è possibile affermare che l'operazione traduttiva di forme seleziona, manipola e reinventa l'immagine di partenza. Ciò che ci proponiamo è osservare come si costruisce l'interazione traduttiva tra i diversi testi andando ad analizzare il testo di arrivo per rendersi conto di cosa "resta" di quello "sorgente" - ma anche di ciò che ne viene trasformato. In un certo senso, il testo di arrivo si serve di quello di partenza per creare delle tensioni valoriali tra sé e ciò di cui si "nutre". Il testo di arrivo ne mantiene in memoria le isotopie e, attualizzandone i valori, può distaccarsene e creare una tensione. Infatti, per "trasmigrazione di valori" non intendiamo solo trasferimenti contrattuali, ma anche e soprattutto polemici - come del resto accade nella maggior parte delle "riprese" contemporanee dei dipinti del passato. Si tratterà quindi di esaminare i gradi dell'accordo o del conflitto tra sistemi di valori messi in scena dai differenti testi¹⁰.

Ma nel nostro caso la trasmigrazione valoriale è prodotta innanzitutto dalla grana dell'immagine, dalla resa della qualità della spazialità e delle sue modulazioni. Al fine di comprendere i meccanismi della traduzione è quindi necessario partire dal punto di vista della polisensorialità:

La teoria dell'enactment, azione incarnata, dà quindi come normale un'idea polisensoriale della traduzione, che per noi è anche polifonica, polisemica, e ci dà delle indicazioni chiarissime sul fatto che una traduzione è sempre una *traduzione inter-sensibile, un'azione incarnata di tutti i sensi complessivi*¹¹.

Se ci limitassimo a considerare le nostre immagini - sia pittoriche che digitali - come prodotte da un'istanza enunciazionele disincarnata, non sapremmo distinguere e spiegare i diversi effetti di senso delle immagini pittoriche e di quelle digitali e ci limiteremmo a rendere conto di una traduzione come mera trasposizione di contenuti.

¹⁰ Per analizzare i differenti gradi di assunzione del testo di partenza da parte dell'istanza enunciazionele di quello di arrivo è necessario lavorare sui gradienti di intensità con cui le immagini di arrivo *assumono* (embrayage) quelle di partenza. Nella teoria dell'enunciazione riformulata da J. Fontanille (1999b) si distingue tra asserzione e assunzione: la prima riguarda "l'atto di enunciazione attraverso il quale il contenuto di un enunciato *avviene alla presenza*, attraverso il quale esso è identificato come qualcosa che si dà nel campo di presenza del discorso", mentre l'assunzione "è auto-referenziale: per coinvolgersi nell'asserzione, per assumere la responsabilità dell'enunciato, per appropriarsi della presenza così decretata, l'istanza del discorso deve rapportarli a se stessa, alla sua posizione di referenza, e all'effetto che essi producono sul suo corpo. Questo atto di assunzione è, di fatto, l'atto attraverso il quale l'istanza del discorso fa conoscere la sua posizione rispetto a ciò che avviene nel suo campo", p. 279.

¹¹Fabbri, 2000, p. 275.

Il piano dell'espressione è colto sulla base del tempo della nostra percezione: nel tradurre la materia pittorica in digitale le trasformazioni della sostanza espressiva hanno il potere non solo di mettere in variazione i valori, ma anche e soprattutto il nostro farne esperienza. I valori devono essere messi in risonanza con il tempo di ricezione e con l'intensità percettiva¹². Infatti, nel nostro caso, le figure del mondo rappresentate nei dipinti vengono tradotte in digitale innanzitutto rendendo pertinenti le differenze di potenziale cromatico e luministico tra una zona e l'altra del dipinto; qui la traduzione supera la questione della fedeltà del livello figurativo: è piuttosto un'operazione atta ad accentuare le tensioni tra forze (livello plastico) che i dipinti nascondono sotto la figurazione.

Qualità sensibile dello spazio e memoria discorsiva

Se si vogliono indagare le diverse spazialità messe in scena dai dipinti e dalle fotografie digitali è necessario analizzare non solo le direzioni e i percorsi che questi spazi promuovono (o vietano), ma anche la *qualità* di queste spazialità, la loro grana sensibile.

Per confrontare la grana spaziale dei differenti paesaggi è necessario integrare la prospettiva testualista (analisi del risultato) con la prospettiva dell'enunciazione *in atto* (da non confondere con la mera genesi produttiva): l'analisi della memoria figurativa (discorsiva) rimane sempre immanente al testo, ma rende conto della *traccia* del processo enunciazionale - della relazione ritmica tra supporti e apporti, tra materia ed energia, per dirla con Fontanille¹³. In questo modo si continuano a tenere separate le pratiche produttive (la mera genesi dell'immagine) con gli effetti di senso provenienti dal processo enunciazionale. Questa distinzione è più che mai pertinente nel caso dei paesaggi di *Orient* dove la memoria discorsiva rimanda alle tracce di un'impronta fotografica, ma questa si rivela essere solo un *effetto di senso*: la genesi dell'immagine è infatti digitale.

Possiamo tentare di analizzare come il fare digitale - e quindi anche la spazialità prodotta - si distanzi dai diversi fare pittorici presi in considerazione. In questo senso quindi la tensione intertestuale è legata al livello metadiscorsivo, perché i valori in tensione all'interno dell'intertesto sono prodotti proprio dai diversi "aggiustamenti" tra supporti e apporti: le

¹² Ci riferiamo quindi non alla questione dell'aspettualità, ma del *tempo*, ritmo dell'accadere che nella riformulazione di Zilberberg 1990 si situa tra un andamento lento e uno vivace.

¹³ La sintassi figurativa "verte sull'interazione tra la *materia* e l'*energia*, dando così luogo a *forme* e a *forze*. Seguendo una tale ipotesi, le forme come le forze non sarebbero allora che il risultato di certi equilibri/disequilibri tipici nell'interazione tra materia e energia", Fontanille, 2004°, p. 35.

immagini di *Orient* riflettono non solo sulla sintassi produttiva della pittura, ma anche su quella della fotografia (sintassi a impronta) e dell'immagine digitale.

Gli esempi pittorici che abbiamo di fronte mettono in scena differenti modalità del fare pittorico: le pennellate sottili di Friedrich, quelle robuste di Van Gogh, le macchie di colore di Cézanne. Le immagini fotografiche dei due artisti austriaci quindi compiono una riflessione non tanto sulla pittura in generale, ma attraverso esempi accuratamente scelti, su diversi modi di fare pittura, su differenti ritmi di produzione delle forme. Infatti se "*le forme della pittura, ad esempio, sembrano essere memorie di forze, memoria della sostanza corporale*", perché hanno la "capacità [...] di conservare *l'impronta* delle forze, delle pressioni e delle tensioni che subisce"¹⁴, nelle immagini digitali della serie *Orient* non esiste più nessuna traccia del fare sensomotorio, nessuna memoria corporale: le immagini non mantengono la traccia del gesto manuale, antropomorfo, dato che la carne sensomotrice implicata nel gesto instauratore sparisce a favore di una enunciazione totalmente tecnologica, macchinica.

La nozione di sintassi figurativa può aiutarci a rendere conto di una differente relazione fenomenologica con l'osservatore messa in gioco da queste immagini. I dipinti, così come le fotografie digitali, pur appartenendo entrambe a una semiotica "visiva", rispondono a diverse sintassi discorsive, a differenti equilibri tra materia ed energia¹⁵ da cui deriva poi la differenza sensibile tra la resa delle forme e la grana spaziale in pittura da una parte, e nel digitale dall'altra.

Ciò che solitamente denominiamo "semiotica visiva", obbedisce in realtà a *logiche del sensibile* molto differenti, a seconda che si abbia a che fare con la pittura, con il disegno, con la fotografia o con il cinema. Per esempio, la grafica e la pittura implicano innanzi tutto una sintassi manuale, gestuale, sensomotoria e in questo senso si avvicinano alla scrittura. Per contro, la fotografia non implica assolutamente una tale sintassi: come ricorda Jean-Marie Floch (1987), la sintassi figurativa della fotografia è innanzi tutto quella dell'impronta della luce su una superficie sensibile [...] Allo stesso modo, il cinema - questo complesso di impronte luminose e di movimento - offre un simulacro dello spostamento dello sguardo, retto dal movimento del corpo virtuale; il

¹⁴ ib. p. 36

¹⁵ Già nel 1995, nell'articolo sulla ceramica berbera, partendo da Leroi-Gourhan (1964), Fontanille affermava che "ciò che dovrebbe essere l'oggetto esclusivo della nostra attenzione, e che sembra costituire il fondamento delle arti figurative, è il *ritmo* e non la *forma*. Ora, se la forma si coglie visivamente, ciò non accade per il ritmo" (p. 34). Fontanille infatti studiava in quel caso la conversione di un sostrato senso-motorio manuale in una forma visiva teorizzando una autonomia della sintassi figurativa rispetto al canale sensoriale attraverso il quale percepiamo il testo in causa. Cfr. anche Fontanille 2004.

cinema partecipa così di un'altra sintassi, di tipo somatico e motorio, e in tal senso si avvicina casomai alla danza¹⁶

Se ciò che ci interessa è quindi "la dimensione polisensoriale della significazione e dell'enunciazione e non il canale attraverso cui le informazioni sono prelevate nel messaggio"¹⁷, è necessario interrogarci sulla pertinenza della nozione di "semiotica del visivo": se sono i ritmi inscritti nelle forme più ancora che le mere figure del mondo a determinare il senso della testualità e della nostra esperienza di essa, sono proprio questi a dover essere rilevati e analizzati¹⁸. Le forme sono le risultanti di una tensione tra forze: i loro diversi equilibri e disequilibri rendono conto della produzione delle forme, e del nostro *stare-guardando* (sguardo fenomenologico). L'immagine deve essere pensata come *fenomeno*, corporeità animata, e il nostro guardare è *un fare* polisensoriale.

È quindi il caso di chiederci come il fare sensomotorio di Van Gogh, Cézanne, Friedrich possa agire sulla nostra percezione: la configurazione delle forme prefigura un nostro accoppiamento, un incontro tra la nostra presa dell'immagine e l'immagine stessa (che non viene quindi più considerata puro attante informatore). Tutto ciò cambia con le immagini digitali dove la relazione tra supporto e apporto che era propria dei dipinti viene annullata: le forme e i valori plastici, cioè l'assetto globale dell'immagine, non si danno più come analogici, ma come digitali, discretizzati. Qui non si tratta di andare alla ricerca di tracce di stesura del colore, quanto piuttosto di "accensioni" di pixel che costruiscono una particolare sintassi luministica fatta di apparizioni e sparizioni: non esiste continuità del gesto antropomorfo dato che siamo di fronte a un fare tecnologico accentuatamente discontinuo. Se nel caso dei dipinti di Friedrich e Van Gogh il paesaggio funzionava da intorno ambientale omogeneo al nostro spazio enunciazionale, ora siamo di fronte a uno spazio proiettato a distanza, irricognoscibile, disincarnato, dove non si costituisce una visione di insieme e dove è impossibile orientarsi. Se prima gli spazi ci prevedevano al loro interno, ora sono spazi solo del vedere - e

¹⁶ Fontanille, 1999a, ora in 2004, p. 128.

¹⁷ Fontanille, 1999a, ora in 2004, p. 128.

¹⁸ "I formanti plastici del quadro, in effetti, sono figure dinamiche, costitutive del suo piano dell'espressione, che dipendono dalla conversione dei gesti del pittore. Nel momento della prensione semiotica di un qualsiasi oggetto, i procedimenti tecnici che lo hanno determinato come tale non sono più direttamente tenuti in conto. Ciononostante continuiamo a percepirli attraverso i formanti plastici. Del resto, i caratteri dinamici di queste percezioni (il colore si stende, ricopre, deborda; il tratto contorna, stabilisce, circonda, ecc.) non possono essere pensati che come conversioni della gestualità soggiacente, vale a dire di un *modus operandi*", Fontanille, 2003, p. 86.

non dell'abitare: sono spazi irreali. Come afferma Fontanille, "l'irrealità deriva dall'assenza di confronto e di conferma tra i modi sensoriali"¹⁹.

La diagnostica del paesaggio

Queste immagini pongono anche il problema dei differenti gradi e limiti della riconoscibilità rispetto ai dipinti e quindi delle diverse scale traduttive: a che grado di autonomia possono richiamarsi queste immagini digitali rispetto ai quadri dei quali sono impronta infedele? È proprio la sintassi produttiva a impronta, quella che comunemente garantisce la fedeltà al mondo e la riconoscibilità, a distruggere la figuratività dei dipinti. Nel nostro caso, non tutte le immagini di Kriesche e Hoffmann si rendono riconoscibili – a parte che nella titolazione – rispetto all'opera pittorica: ad esempio è ancora possibile riconoscere lo scheletro del paesaggio nel rifacimento digitale di *Der Watzmann* di Friedrich, ma *La strada con cipressi* di Van Gogh (FOTO 3 e 4), a causa del trattamento del colore e quindi della costituzione topologica dello spazio, non permette riconoscimento.

Il rifacimento dell'opera di Friedrich, per mantenere lo schema figurativo del dipinto, conserva i contorni di ciò che era identificabile come *scheletro iconico*. Ma quelli che chiamiamo contorni sono da intendere non solo come frontiere figurative (come nel caso di Friedrich), ma anche come forme eidetiche che contengono, racchiudono la materia-colore, ma non possiedono nessuna valenza figurativa (vedi il caso del rifacimento digitale della *Strada con cipressi* di Van Gogh). Pensiamo ancora alla differenza tra la traduzione di Van Gogh (FOTO 4) e quella di Friedrich (FOTO 2): nella prima sono i colori che costituiscono la forma eidetica, infatti la riconoscibilità delle forme è viepiù negata per lasciar spazio alla materia-colore, nella seconda invece i colori servono per conservare le frontiere figurative. I colori in quanto tali sono disindividuanti, infatti prima riconosciamo delle tracce di forme, dei formanti, e poi osserviamo che in corrispondenza dei contorni abbiamo una vibrazione-intensificazione dei valori cromatici, dove viene tradotta una forte distanza luministica fra due zone. Ma al di là di questo, è sorprendente che da quadri tanto diversi fra loro si ottengano, attraverso il trattamento in digitale, immagini uniformate a un'unica sintassi produttiva, a un'unica medesima "matrice". Il trattamento in digitale dei colori omogeneizza i cromatismi pittorici e il lavoro sui contorni è fatto in modo tale da uniformare i differenti stili pittorici e annullare le differenze tra i diversi ritmi della pennellata. Questa uniformizzazione porta anche a una de-semantizzazione della varietà delle

¹⁹ Fontanille, "Colori, luci e apparato scenico di TF1", conferenza presso l'Università Iulm di Milano (2 marzo 2004).

tecniche pittoriche della tradizione, e a una valorizzazione neutra delle differenze. La materia coloristica digitale - in tutte le immagini predominano gli stessi rosso, giallo e verde/blu e zone di un nero profondo - nonché i ritmi luministici, che tendono a imporsi sulla mera figuratività dell'immagine, fanno sì che non esista più alcun tentativo di "orientare" l'osservatore all'interno dello spazio del paesaggio. La *concentrazione* luminosa "acceca" lo spettatore e gli impone una visione da lontano, a differenza della *diffusione* della luce dei dipinti che rende possibile allo spettatore penetrare nello spazio luministico omogeneo dell'immagine. Dalla pittura al digitale si è verificato un processo di de-antropomorfizzazione, non dato solo dalla difficoltà del riconoscimento delle forme, ma anche dall'incommensurabilità della grana dello spazio dell'immagine - spazialità oscurata dalla quale si distaccano "punteggiature" cromatiche estremamente anti-naturalistiche, del tutto artificiali - rispetto allo spazio di osservazione. In Friedrich versione digitale non sono più distinguibili una figura e uno sfondo, né esiste differenza tra cielo e terra - apertura del cielo o percorsi terrestri - e le zone oscurate e quelle colorate vengono costruite con una quasi totale arbitrarietà figurativa.

Le immagini digitali di Kriesche e Hoffmann assomigliano a rilevamenti di intensità, a immagini para-scientifiche, simili a radiografie mediche: infatti, come avviene per la radiografia di un torace, qui non esiste una sovrapposizione di piani nella profondità²⁰. Non si tratta quindi di una questione di prospettiva, piuttosto sono le gradienti luministiche a costruire la spazialità. I colori sono anti-naturalistici e la luce, diversamente che nella normale fotografia, oltrepassa l'oggetto che vuole "catturare", arriva a rivelarne l'ossatura, lo scheletro. Le immagini appaiono costruite attraverso un occhio analitico, quello dell'approccio scientifico che disumanizza l'oggetto della sua analisi: come afferma F. Parouty-David²¹, la radioscopia del XX secolo ha permesso di osservare l'interno del nostro corpo testualizzato su un supporto, di visualizzarlo come un "geroglifico di luce"²². Cosa è diventato il *corpo del quadro* se non un geroglifico di luce?

Una spazialità de-antropomorfizzata

Se il paesaggio è un genere che implica un'intimità con l'osservatore, questa trattazione in digitale lo snatura e lo rende un paesaggio "distale"

²⁰ "La sovrapposizione di archi costali anteriori e posteriori ci informa sull'orientamento del corpo, ma il nitido e il flou non ci indicano la scala dei piani in profondità", F. Parouty-David, 2004.

²¹ F. Parouty-David, op. cit.

²² Le Breton, D. 1998, p 211.

(Rastier) mediante colorazioni artificiali e arbitrarie, impossibili da "abbracciare".

Il paesaggio, *ethos affettivo*²³, è una forma d'arte che richiede all'osservatore una partecipazione affettiva, che renda conto di uno svelarsi dell'oggetto contemporaneamente a un proiettarsi del soggetto in uno spazio *vivibile*. Cosa rimane, nel rifacimento digitale delle catene montuose di Friedrich, della poesia di quel paesaggio alpino ghiacciato che già fin dal 700, dai primi esploratori delle Alpi, già dal tempo in cui Rousseau scriveva *La nuova Eloisa*²⁴, era entrato nel mito?²⁵ Niente di questa relazione antropomorfa rimane nell'immagine digitale, nessuna vivibilità, nessuna grandezza umana, nessuna affezione²⁶.

In *Orient-Der Watzmann*, nelle zone in cui il pixel è ispessito, si produce uno scarto rispetto alla fine grana del fare pittorico di Friedrich. Questo effetto-ispessimento mette in primo piano non la figura del mondo ma ciò di cui è fatta l'immagine: ispessendo la grana rispetto alle immagini pittoriche, oltre a rinunciare alla mimesi, si passa a privilegiare l'atto produttore, la pratica dell'enunciante, rispetto a quella dell'enunciario. Come afferma Fontanille nell'analisi di un quadro di Rothko²⁷, i piani in profondità rimandano alla terza dimensione, quindi allo spazio fenomenologico dell'enunciario, mentre la testura al fare dell'enunciante: si passa quindi dalla focalizzazione del mondo rappresentato, nel quale l'osservatore può entrare, ed è coinvolto grazie ai vettori che lo introducono all'interno, al fare dell'enunciante.

Nel dipinto di Friedrich sembra che la progressione graduale dal primo piano dell'immagine verso le vette innevate e il cielo produca un effetto spaziale che mette in mostra un possibile percorso dell'osservatore; qui non esiste lo strapiombo, l'abisso, lo spazio non gestibile dall'uomo, né strategie luministiche accecanti²⁸ - del resto predilette da Friedrich -: si sale verso le vette attraverso piani in successione e l'osservatore può quindi avventurarsi nello spazio dell'immagine. Il rifacimento di Kriesche e Hoffman rende al contrario lo spazio digitale dell'immagine non commensurabile con quello dello spettatore: qui manca la traccia di un percorso che dal basso, dove viene posizionato l'osservatore, si diriga

²³ R. Milani, 2001, p. 8

²⁴ *Julie ou la Nouvelle Heloise*, 1762, tr. it. *Giulia o la Nuova Eloisa*, a cura di P. Bianconi, Milano, Rizzoli, tr. it. 1996, parte I, Lettera XXIII a Giulia.

²⁵ "Le meditazioni assumono lassù non so che carattere grande e sublime [...] [dove] alzandosi al di sopra del soggiorno degli uomini, ci si lascino tutti i pensieri bassi e terrestri, e che, a mano a mano che ci si avvicina alle regioni eteree l'anima sia toccata in parte dalla loro inalterabile purezza", ib. p. 89.

²⁶ A questo proposito, cfr. Fontanille, "Paesaggio, esperienza ed esistenza", in *Semiotiche*, 2004, n. 1.

²⁷ Fontanille, 1995a, p. 77-99, tr. it. L. Corrain (edt), 1999, p. 63.

²⁸ Caratteristiche di molti altri dipinti di Friedrich dove il tema è l'accecamento dell'uomo da parte delle forze della natura (luce, acqua, vento, etc.)

verso l'innalzamento della montagna; inoltre la comunicabilità dei due spazi è negata dai colori innaturali e acrilici, nonché dalla luminosità respingente. Quanto più a livello luministico l'immagine di Friedrich rileva di una modulazione luministica omogenea, a *éclairage*²⁹, tanto più quella digitale ci mostra delle forti discontinuità luministiche, quindi un andamento a *éclat*³⁰ (concentrazione luministica, a sprazzi, fulgori, etc.). Qui si tenta insomma di comporre uno spazio attraverso delle *concentrazioni* luministiche piuttosto che attraverso la *diffusione* della luce. Infatti l'effetto-*éclairage* - che "riposa su una rappresentazione vettoriale di uno spazio dove si diffonde un'intensità" - in Friedrich permette un percorso dell'osservatore al suo interno, mentre in Kriesche e Hoffmann il percorso è negato dalle concentrazioni abbaglianti, dato che gli *éclat* localizzano l'energia³¹, rilevano cioè dell'intensità nella sua versione localizzata, e producono così effetti di apparizione e sparizione. La configurazione di luce a *éclat* svolge il suo ruolo a detrimento dei valori cromatici che vengono in parte neutralizzati dalla catastrofe percettiva prodotta dalla luminosità: non abbiamo più determinazione di aree, ma accensioni e spegnimenti di bagliori. Mentre in Friedrich tutto è giocato sulla *modulazione* dei colori e sull'omogeneità di illuminazione, e viene resa la materialità degli oggetti del mondo, la testura del loro involucro, qui non esistono modulazioni di colore, il rosso è sempre lo stesso rosso: esiste solo il nero come *negazione* del colore e della luminosità, e i colori trattati a *éclat* come *affermazione* di luminosità.

Questa illuminazione produce disorientamento, come se il nostro corpo non potesse trovare appoggio spaziale nell'immagine. Si passa dall'immersione nella natura (paesaggio come esperienza) all'osservazione distante e scientifica (paesaggio come esistenza)³² di un etere virtuale, senza punti fissi, senza ancoraggi per la nostra corporeità. La natura, padrona del paesaggio, attraverso questo disorientamento spaziale, diventa non solo irriconoscibile, ma anche inabitabile e straniante.

La sensomotricità iscritta nel dipinto di Friedrich si trasforma qui in un fare radiografico dove non esiste più nessun contatto con la carne del gesto. Si è disumanizzato il gesto produttivo - divenuto tecnologico - e quindi anche la spazialità dell'oggetto-paesaggio. Lo spazio pittorico si *presentava* a noi, mentre in digitale viene rappresentato distante e impredicabile: è uno spazio che non si trasforma in luogo, dato che il digitale non mette in gioco un vero e proprio campo di presenza, ma solo

²⁹ Fontanille 1995b.

³⁰ Cfr. Fontanille 1995b.

³¹ Fontanille, 1995b, p. 30

³² Sulla distinzione tra paesaggio-esistenza e paesaggio-esperienza cfr. Fontanille, 2003. Per una interessante trattazione della distinzione tra paesaggio visto "dall'alto" e paesaggio "vissuto" cfr. Magli, 1996.

una configurazione spaziale, fatta di distanze senza traccia di orientamenti.

Fallimento della riconoscibilità figurativa e futuro dell'immagine

Cosa rimane qui della figurazione dei dipinti? Ciò che nelle immagini pittoriche era identificabile come frontiera figurativa, contorno delle figure, ora fissa la discontinuità rispetto alle zone oscurate: la gradualità dei colori e la grana filamentosa del quadro di Friedrich sono scomparse, per trasformarsi, nell'immagine in digitale, in contorno coloristico netto. Sotto il formante della montagna la concentrazione di materia-colore non permette di essere identificata come figura del mondo, piuttosto produce un effetto-grana³³, e il fallimento della riconoscibilità. Se, come affermato sopra, qui i colori si autonomizzano dalla figura, allora alle immagini digitali non resta che problematizzare la loro sintassi enunciativa. I colori presenti nelle immagini digitali non rimandano ai colori del mondo, ma al contrario a quelli della macchina produttiva, rosso, verde, blu puri. In un certo senso quindi le immagini digitali sono immagini che riflettono su se stesse, sulle loro potenzialità, sul loro essere e sul loro *poter-essere*. Esse sembrano addirittura proporre una riflessione non tanto sullo spazio configurato, quanto sullo spazio *configurabile*, sul futuro dell'immagine, sui limiti della figurazione. Viene forse prefigurato un esaurimento dell'immagine attraverso il calcolo matematico e la pratica delle sue innumerevoli possibilità?

Se in molte immagini digitali la grana "a pixel" tende a nascondersi per rendere l'oggetto rappresentato il più verosimilmente possibile, altre volte, come afferma A. Beyaert³⁴ "l'accentuazione della testura e dei colori di cui è formato ogni pixel assume una funzione metadiscorsiva attraverso la quale l'immagine rivendica la sua origine, la sua modalità di elaborazione" mostrando la sua rettangolarità. Nel caso della digitalizzazione di Van Gogh (FOTO 4) ad esempio, la strategia scelta dall'enunciatore è quella di non ostentare il pixel nella sua rettangolarità: qui infatti si lavora contro la geometrizzazione del pixel, e verso la costituzione di formanti non-geometrici, plastici, fino ad arrivare a mimare la sintassi figurativa della "pittura a macchia".

Differenza di potenziale e tempo fenomenologico

³³ Parliamo qui di grana, e non di testura, perché intendiamo l'una come effetto di una "lettura plastica dell'enunciazione plastica" e l'altra come "lettura figurativa dell'enunciazione plastica" nell'accezione proposta da P. Basso, 2003.

³⁴ Beyaert, 2004.

Se prendiamo in considerazione il tempo fenomenologico del nostro incontro con i testi, possiamo considerare i contrasti di intensità cromatica e luministica fra le aree dei dipinti come "differenza di potenziale" fra due zone³⁵, cioè velocità di transizione percettiva da una zona all'altra: le velocità più elevate risultano quando la differenza di potenziale energetico, ad esempio cromatico, è molto forte; il salto può avvenire per saturazione o de-saturazione di un colore, o per trasformazione luministica - schiarimento o oscuramento di un tono.

Nel quadro di Friedrich dominano i contrasti coloristici sfumati che possono essere spiegati attraverso una differenza di potenziale luministico basso, nel senso che la distanza e il percorso tra una zona coloristica e l'altra vengono percepiti come passaggio graduale. Solo in alcune zone (come ad esempio tra le vette innevate sullo sfondo e le montagne più basse e più vicine allo spettatore, o anche tra il prato in primo piano e i primi rilievi), i contrasti coloristici superano la soglia dell'andamento graduato e continuo e diventano rilevabili come salti percettivi: sono proprio queste discontinuità che vengono rese evidenti dal rifacimento digitale di *Orient*, come se questo, attraverso dei "sensori", rendesse pertinenti solo gli *scarti* di energia coloristica e luministica delle immagini pittoriche per renderli *scoppi* percettivi. Quelle che sono differenze di potenziale accentuate nell'opera pittorica, nelle opere di Kriesche e Hoffmann diventano veri e propri salti di intensità, marcati dalla vibrazione dei contorni. Sembra quindi che l'immagine digitale sia un misuratore delle differenze di potenziale delle immagini pittoriche e che rispetto a queste ultime si ponga quasi come un diagramma misuratore delle tensioni tra le forze. In questo senso potremmo avanzare l'ipotesi di trovarci di fronte a un caso di traduzione non dell'enunciato, ma dell'enunciazione fenomenologica, cioè delle differenze di potenziale che rilevano del tempo percettivo dell'osservazione in atto.

La sintassi figurativa dell'impronta

Le immagini di *Orient* mirano a tradurre le diverse sintassi produttive pittoriche in linguaggio digitale "mimando" la sintassi "a impronta" propria della fotografia analogica. Ciò che è interessante osservare è che proprio la sintassi più distante dal fare pittorico, cioè la sintassi digitale de-antropomorfizzata, riflette sul fare pittorico - fare costituito da movimenti e gestualità corporea - passando del resto attraverso la sintassi dell'impronta, propria del fare fotografico.

³⁵ Fontanille 1994.

A prima vista le immagini di *Orient* appaiono come impronte delle immagini pittoriche a cui si rifanno: l'effetto è quello di un'immagine prodotta attraverso un calco, dove la lastra fotografica è ciò che viene impresso, mentre il dipinto gioca il ruolo di impressore. Qui la sintassi dell'impronta come calco è problematizzata in modo esplicito: sembra che il quadro abbia lasciato la sua impronta sulla fotografia attraverso una sovrapposizione precisa³⁶, come nel caso del sudario di Cristo, prototipo di tutte le impronte. Benché la fotografia sia trattata in digitale, sembra essere stata "impressa" in maniera meccanica: ci sono parti che sembrano impresse in modo molto deciso e altre in cui è come se il contatto non fosse avvenuto. L'effetto di senso è quello dell'impressione del corpo-quadro sulla lastra fotografica: sembra che l'immagine fotografica conservi la memoria del *corpo del quadro* (come se il supporto materiale dell'immagine fotografica fosse un vero e proprio *ricettacolo* dell'immagine pittorica). Le immagini sembrano emergere da un nero profondo, che giocherebbe il ruolo della parte non impressa sul velo fotografico. Inoltre, pare che i contorni delle figure, come nel caso di *Der Watzmann*, siano davvero le tracce lasciate dall'atto di impressione, quasi fossero le parti più "emergenti" del quadro, quelle che con più facilità risultano imprimibili: queste parti emergenti sono gli unici punti che nel quadro di Friedrich, in generale costruito su passaggi lenti e continui dei colori, registrano delle discontinuità di intensità luministica.

La produzione dell'immagine fotografica attraverso un'impressione, secondo molti teorici dell'indice fotografico³⁷, dovrebbe assicurare verosimiglianza ("se c'è indicialità, cioè relazione diretta tra il referente e il rappresentato, c'è anche somiglianza iconica!"); qui all'opposto l'equivalenza tra impronta e verosimiglianza è negata in maniera assoluta: l'impressione non garantisce la somiglianza, anzi la distrugge³⁸. Queste immagini, rimandando a un fare produttivo a impronta, mirano proprio a dissuadere dalla concezione conclamata secondo la quale la produzione a impronta garantisce fedeltà al referente. Chiaramente, più che un'impronta vera e propria, si tratta di un effetto-impronta, che conduce a una riflessione teorica sull'impronta, sul contatto, sul calco – in questo caso sull'impronta ritoccata proprio mediante una genesi produttiva che sembra negare ogni relazione di contatto e di impressione, quella in digitale.

A livello eidetico, ci appare in prossimità dei contorni una vibrazione dei valori cromatici dotati di una regola sintattica indipendente dalla mimesi

³⁶ L'idea di una sovrapposizione precisa è giustificata dal fatto che la fotografia occupa tutto lo spazio del quadro, infatti le loro dimensioni coincidono: la cornice del dipinto è anche quella della fotografia.

³⁷ Facciamo riferimento soprattutto a Ph. Dubois, 1990.

³⁸ Cfr. Fontanille 2004 sulla nozione di iconicità come stabilizzazione delle relazioni tra materia ed energia non come relazione di somiglianza.

delle figure del mondo. Questa vibrazione cromatica e luministica è la convocazione e l'attualizzazione delle pratiche di studio scientifico, quali la radiografia, sui quadri. Questi colori - che paiono di primo acchito irradiarsi secondo regolarità autonome - mirano a rivelare una composizione soggiacente all'involucro del dipinto, come se cogliessero il palpitare della carne del dipinto a una certa profondità.

L'effetto-impronta convoca così la sintassi propria agli studi scientifici sul quadro, che fanno parte della cosiddetta diagnostica per immagini, come la stratigrafia, la spettrografia, la radiologia. Anche il fatto che la fotografia abbia le stesse dimensioni del quadro, che le loro dimensioni coincidano, rivela l'aderenza dei due spazi enunciati (quadro e fotografia): questa operazione di adeguamento è tipica dello sguardo scientifico (Foucault). Come afferma F. Parouty-David

la rappresentazione [diagnostica] non è affatto rivelazione, ma occultamento [...]. Allora possiamo interrogarci sui limiti di tali rappresentazioni dove a forza di voler vedere più lontano [...] si arriva a una decostruzione che paradossalmente ci allontana dall'oggetto³⁹.

La decomposizione del paesaggio

La titolazione della serie *Orient* attiva una isotopia meta-testuale perché produce un'antitesi tra il titolo e il corpus di immagini dell'Occidente: il titolo denuncia il fatto che siamo di fronte a rappresentazioni di rappresentazioni.

Come afferma Spengler, il tramonto dell'Occidente, il suo senso di esaurimento e compimento, di cammino verso la fine, prefigura l'alba dell'Oriente: una alba che prescrive innanzitutto una distruzione delle immagini dell'Occidente. Che altro si può definire questo studio scientifico e radiografico se non un vilipendio dei paesaggi dell'Occidente, un tentativo di annientarne le valenze sensibili attraverso gli stessi mezzi dello sviluppo dell'Occidente, cioè la tecnologizzazione - che del resto in queste immagini viene viepiù ostentata? Nel realizzare la pienezza delle sue possibilità, la civiltà dell'immagine occidentale muore; le immagini dei due artisti austriaci si pongono come "condanne" esemplificate alla dissoluzione dell'immagine - intesa come organismo vivente -, annientata dalla sofisticazione tecnologica. L'immagine, per vivere, non deve essere sezionata, anatomizzata: se ne devono cogliere le consonanze, le corrispondenze, le affinità interne che la rendono un *tutto integrato*.

³⁹ Op. cit.

L'Occidente tramonta perché *separa* e *seziona* ciò che era organicamente unito, ecologico⁴⁰: i paesaggi di *Orient* sono le prefigurazioni della morte dell'immagine, del suo configurarsi matematicamente all'infinito fino a inaridirsi e de-semantizzarsi.

In un regime iconoclasta come quello d'Oriente si vuole distruggere il sensibile, il corpo messo in immagine: qui non è il corpo di un personaggio sacro a essere messo in immagine, ma la corporeità del quadro stesso - le immagini sacre della tradizione occidentale - che subisce gli stessi trattamenti scientifici e tecnologici che subisce la Sindone dall'Occidente.

Se, come diceva Foucault, la scienza studia i cadaveri, che cos'è la Sindone se non qualcosa che ha a che fare con il cadavere di Cristo? Se poniamo la Sindone e il dipinto nella stessa posizione sintattica, queste radiografie sono autopsie dei defunti dipinti, cioè delle sacre immagini pittoriche simbolo dell'Occidente: "Prendiamo l'esempio del cadavere: non può essere sezionato e trattato come oggetto scientifico se non in virtù del fatto che è passato, scandalizzando i devoti - o i superstiziosi -, dal dominio sacro a quello profano"⁴¹. Qui siamo di fronte a una de-sacralizzazione del quadro trattato come oggetto di scienza e non come organismo vivente.

L'autopsia al quadro occidentale rimanda a un Occidente di cui si mira già il cadavere, e lo si rappresenta e studia con mezzi clinici, scientifici: la radiografia alle immagini occidentali denuncia, attraverso l'ostentazione della tecnologizzazione, l'insensibilità dell'Occidente nei confronti dei suoi tesori, ridotti a meri documenti-prove. L'elettronico, da essere considerato mezzo di riproducibilità, si ostenta come strumento che porta a termine la cadaverizzazione dell'opera, al di là della sua museificazione come conservazione del valore e della sua pregnanza: queste immagini, "ragionamenti per figure" (Fabbri), vanno verso una clinica dei valori che, certificandone l'*esistenza*, ne annullano l'*esperienza*. Le immagini mostrano l'infruibilità del modello scientifico e ostentano le stigmate dell'analisi scientifica, fredda documentazione di ciò che è stata arte per l'Occidente. I dipinti, così radiografati, vengono assunti come documento dell'Occidente in declino, e non più come testi estetico.

⁴⁰ Questa integrità, in Bateson 1991, equivale al tipo di relazione che costituisce la dimensione sacra dell'esistenza.

⁴¹ Bataille, in Caillois, 1950, p. 182.



Figura 1. Friedrich - *Der Watzmann*, 1824-5.

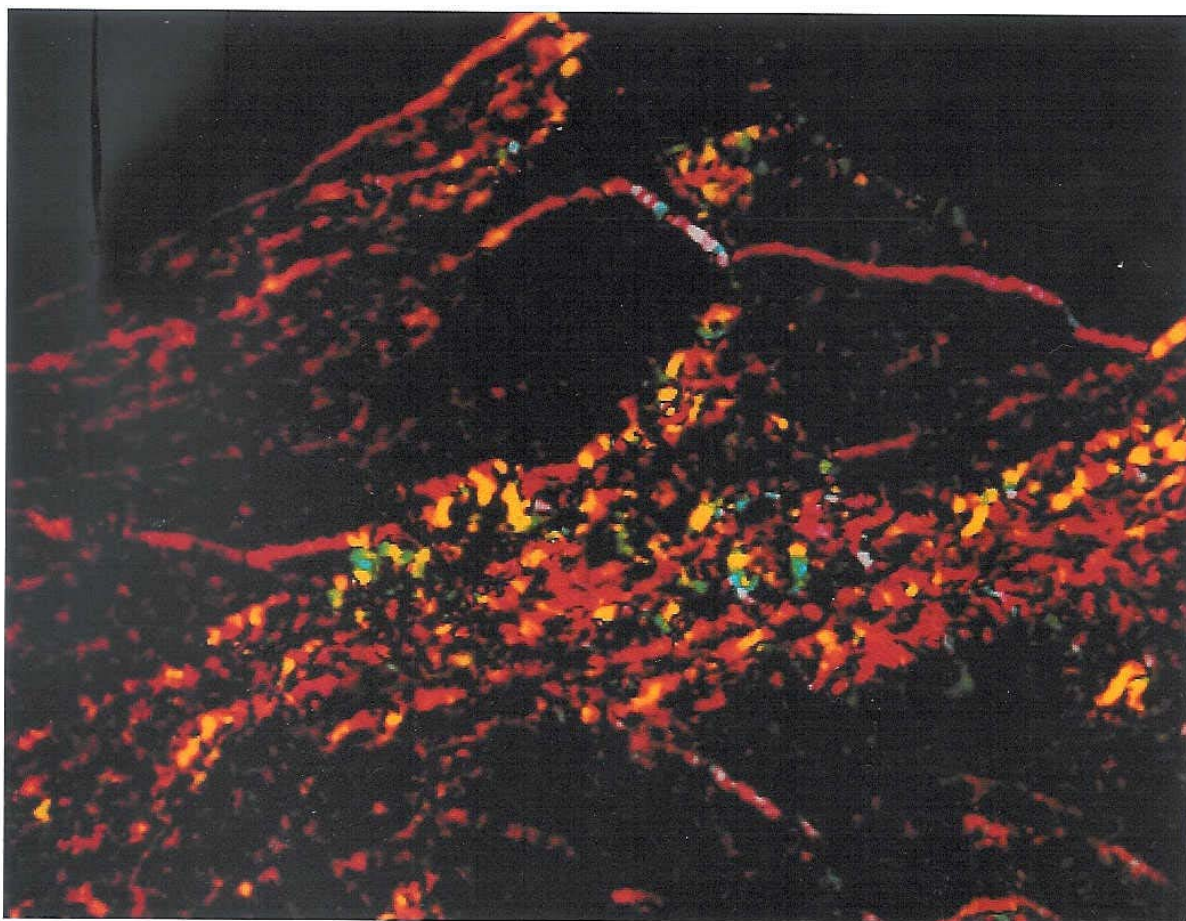


Figura 2. Kriesche e Hoffmann – *Orient. Der Watzmann* (1989)



Figura 3: Van Gogh, *Strada con cipressi*, 1980.

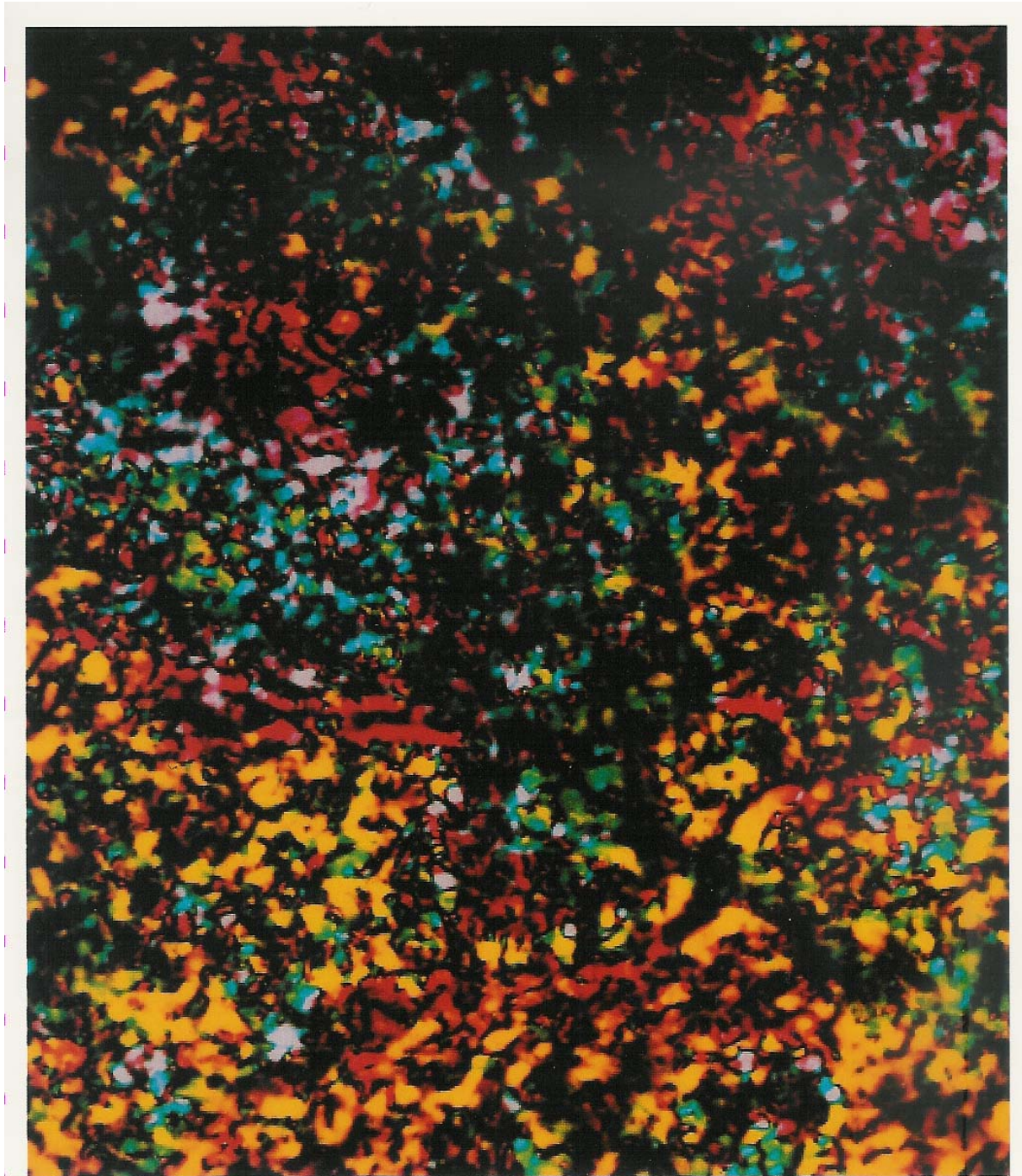


Figura 4: Kriesche e Hoffmann, *Orient. Strasse mit Zypressen*, 1989.

BIBLIOGRAFIA

- Aa.Vv.
1994 *Diskurse der Bilder. Photokünstlerische Reprisen kunsthistorischer Werke*, Wien, Ed. Kunsthistorisches Museum.
- Badir, S. & Baetens, J. (eds)
2004 "La digitalisation de l'héritage culturel", in *Protée* (in corso di pubblicazione).
- Basso, P.
2003 *Confini del cinema*, Torino, Lindau.
- Basso, P. & Corrain, L. (eds)
1999 *Eloquio del senso. Dialoghi semiotici per Paolo Fabbri*, Genova, Costa & Nolan.
- Bataille, G.
1951 "La Guerra e la filosofia del sacro" in Caillois, 1950, p. 179-191.
- Bateson, G.
1991 *A Sacred Unity. Further Steps to an Ecology of Mind*, Rodney E. Donaldson, Harper Collins, San Francisco, tr. it. *Una sacra unità*, Adelphi, Milano, 1997.
- Beyaert, A.
2004 "Crénelage, capiton et métadiscours. Où l'image numérique résiste à la ressemblance", in *Protée* (S. Badir et J. Baetens eds.).
- Beyaert, A. (edt.)
2004 *Sens et signification en art*, Paris, Ed. de la Sorbonne (in corso di pubblicazione).
- Bernhardt, U.
2001 *Le regard imparfait, réalité et distance en photographie*, Paris, L'Harmattan.
- Breton, D.
1998 *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, tr. it.

- Caillois, R.
1950 *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, tr. it. *L'uomo e il sacro*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001.
- Corrain, L. (edt.)
1999 *Leggere l'opera d'arte II*, Bologna, Esculapio.
- Dubois, Ph.
1990 *L'acte photographique*, Paris, Nathan, tr.it. *L'atto fotografico*, Urbino, Quattroventi, 1996.
- Fabbri, P.
2000 "Due parole sul trasporre", in *VS*, n. 85/86/87, p. 271-284.
- Floch, J. M.
1986 *Les formes de l'empreinte*, Perigueux, Pierre Fanlac, tr. it. *Forme dell'impronta*, Roma, Meltemi, 2003.
- Fontanille, J.
1995a "Sans titre... ou sans contenu?" in *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n. 34-36, p. 77-99, tr. it. in *Leggere l'opera d'arte II*, L. Corrain (edt), p. 53-71.
1995b *Sémiotique du visible*, Paris, Puf.
1998 "Décoratif, iconicité et écriture. Geste, rythme et figurativité: à propos de la poterie berbère", *Visio*, 3, 2, p. 33-46.
1999a "Modes du sensible et syntaxe figurative", in *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n. 61-63; tr. it. parz. in P. Basso e L. Corrain (eds), 1999; ora, rivisto, in Fontanille 2004.
1999b *Sémiotique du discours*, Limoges, Pulim.
2000 "Enveloppes, prothèses et empreintes: le corps post-moderne (A propos de Marcel Duchamp)" in *Protée*, n°28, ora, rivisto, in Fontanille, J. 2004.
2003 "Paesaggio, esperienza ed esistenza", in *Semiotiche*, Torino, Ananke, n. 1, p. 73-100.
2004 *Figure del corpo*, a cura di P. Basso, Roma, Meltemi.
- Le Breton, D.
1998 *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF.
- Leroi-Gourhan, A.
1964 *Le geste et la parole, 1*. Paris, Albin Michel, tr. it. *Il gesto e la parola, 1*. Torino, Einaudi, 1977

- Magli, P.
1996 "Visus amoenus: il volto e il paesaggio", in *VS*, n. 73/74
- Merleau-Ponty, M.
1945 *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, tr. it. *Fenomenologia della percezione*, Milano, il Saggiatore, 1965)
- Milani, R.
2001 *L'arte del paesaggio*, Bologna, Il Mulino.
- Parouty-David, F.
2004 "Esthétique du vivant", in Beyaert (edt) 2004.
- Rousseau,
1762 *Julie ou la Nouvelle Heloise*, tr. it. *Giulia o la Nuova Eloisa*, a cura di P. Bianconi, Milano, Rizzoli, 1996
- Spengler, O.
1923 *Der Untergang des Abendlandes*, Munchen, C.H. Beck'sche Verlag, (tr. it. *Il tramonto dell'Occidente*, Parma, Guanda, 1978.
- Stoichita, V.
1993 *L'instauration du tableau*, Paris, Méridiens Klincksieck, tr. it. *L'invenzione del quadro*, Milano, Il Saggiatore, 1998.
- Zilberberg
1990 "Relativité du rythme", in *Protée*, p. 37-46.