

TOMMASO MORAWSKI

REGIMI GEOSCOPICI.
APPUNTI PER UNA TECNO-ESTETICA
DELLA VISIONE TERRESTRE

SOMMARIO: 1. *Regimi scopici*; 2. *Estetica e cartografia*; 3. *La visione geoscopica*; 4. *Tecno-estetica della visione terrestre*.

1. *Regimi scopici*

Negli ultimi decenni l'espressione «regime scopico» si è imposta nel panorama degli studi culturali come uno dei punti di riferimento più importanti del dibattito sui *visual studies* [Pinotti & Somaini 2016; Cometa 2020]. Coniata dal semiologo e teorico del cinema Christian Metz negli stessi anni in cui Michael Baxandall [2001] pubblicava *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, introducendo concetti chiave come «occhio del periodo» (*period eye*), «capacità visive» (*visual skills*) e «stile cognitivo» (*cognitive style*), il termine deve le sue fortune allo storico della cultura Martin Jay. Reinterpretandone il senso ben oltre il campo degli studi cinematografici, Jay se ne è servito, infatti, come una nuova categoria d'analisi per indagare quei protocolli non-naturali che determinano il vedere e l'essere visti in una data cultura e in una specifica epoca. Con il duplice vantaggio, da un lato, di rendere la collaborazione tra discipline (storia dell'arte, estetica, psicologia, antropologia, sociologia, storia etc.)¹ non solo più fertile ma anche epistemologicamente più consistente;² dall'altro, di estendere il

¹ Come spiega W. J. T. Mitchell, uno dei più importanti rappresentanti della cultura visuale, questa è il «luogo di una convergenza e di un dialogo tra i confini disciplinari» al punto che sarebbe più corretto chiamarla un'«interdisciplina» o, come suggerisce Michele Cometa [2020, VII] riprendendo il termine dallo stesso Mitchell, un'«indisciplina».

² Secondo Roland Barthes [1988, 86] l'interdisciplinarietà «non consiste nel confrontare discipline già costituite (nessuna delle quali, in realtà, è disposta a concedersi). Per

perimetro dei *visual studies* anche a studi di carattere storico-culturale riguardanti le forme, gli strumenti, gli schemi e le categorie estetiche e mentali attraverso cui prendono corpo e si oggettivano la «costruzione visiva del sociale» e la «costruzione sociale del visivo» [Mitchell 2017, 49].³

Jay espone la sua rielaborazione del concetto di regime scopico – da declinare necessariamente al plurale, avverte – in un saggio seminale contenuto nella raccolta *Vision and Visuality*. Come spiega il curatore, Hal Foster, si tratta di un volume che fin dalla scelta del titolo si pone come obiettivo quello di vagliare l'ineliminabile tensione tra l'operazione fisica del vedere, la percezione ottica cosiddetta naturale, e le determinazioni discorsive, tecniche e culturali in cui ha luogo e si colloca la visione:

Although vision suggests sight as a physical operation, and
visuality sight as a social fact, the two are not opposed as nature
to culture: vision is social and historical too, and visuality
involves the body and the psyche. Yet neither are they identical:
here, the difference between the terms signals a difference within
the visual – between the mechanism of sight and its historical
techniques, between the datum of vision and its discursive
determinations – a difference, many differences, among how we
see, how we are able, allowed, or made to see, and how we see
this seeing or the unseen therein [Foster 1998, IX].

Questa costellazione di problemi, come è noto, aveva già in parte caratterizzato il progetto della *Kunstwissenschaft* tedesca – penso

fare dell'interdisciplinarietà, non basta prendere un 'soggetto' (un tema) e intorno ad esso chiamare a raccolta due o tre scienze. L'interdisciplinarietà consiste nel creare un oggetto nuovo, che non appartenga a nessuno». Per la cultura visuale – sostiene Michele Cometa [2020, 29] – questo nuovo oggetto di ricerca è proprio la nozione di regime scopico introdotta da Jay.

³ Pur sostenendo il carattere interdisciplinare dei *visual studies*, nell'intervista rilasciata a Margaret Dikovitskaya, Mirzoeff afferma che: «I don't think that visual culture is simply an alternative to art history; it is something very different, at the interface between all kinds of disciplines where the visuality of contemporary culture impinges on them» [Dikovitskaya 2005, 225].

soprattutto al lavoro di Riegl e Wölfflin – di scrivere una storia dell'arte come storia degli «*a priori estetici*» [Pinotti 2001, 12], cioè come una storia di quelle condizioni di possibilità che, in quanto correlate a particolari prassi corporee e a specifiche «categorie della visualità»,⁴ costituiscono un dominio in continua evoluzione.

Partendo da premesse analoghe *Scopic Regimes of Modernity* si pone il problema della natura storicamente, socialmente e politicamente situata di ogni modo di vedere, assumendo come punto di partenza della propria analisi l'oculocentrismo che ha caratterizzato la modernità occidentale. Con l'obiettivo di dettagliare la nozione heideggeriana di *Weltbild*, e con essa l'idea che il processo della modernità coincida con «la conquista del mondo come immagine» [Heidegger 2002, 114], Jay distingue quindi tre «sottoculture visuali» o regimi scopici: a) il *prospettivismo cartesiano*, emerso dall'alleanza tra l'invenzione della prospettiva lineare nella pittura italiana del XV secolo – una pratica estetico-visuale che contribuì a istituire uno spazio geometrico astratto, isotropo, razionale ed omogeneo – e il soggettivismo razionalistico cartesiano, considerato l'atto fondativo del pensiero moderno.⁵ b) Il *descrittivismo baconiano* studiato da Svetlana Alpers nell'ormai classico *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, dove si mostrano le affinità tra l'arte olandese – in particolare la pittura di Vermeer con le sue ramificazioni nell'epoca della fotografia –, l'empirismo di Bacone e Huygens e l'impulso cartografico dell'età delle scoperte geografiche. c) *La ragione barocca*, un modello di visione che

⁴ Riferendosi alle cinque coppie di concetti da lui individuate (lineare-pittorico, superficie-profondità, forma chiusa-forma aperta, molteplicità-unità, chiarezza-non chiarezza), Wölfflin [2012, 276] spiega che questi si «possono chiamare categorie della visibilità senza pericolo di confonderle con le categorie kantiane. Per quanto sia manifesta la loro tendenza parallela, non sono derivate però dallo stesso principio [...]. Comunque, fino a un certo grado, si determinano a vicenda e, se non si prende l'espressione alla lettera, si possono anche definire come cinque diversi modi di vedere la stessa cosa».

⁵ Jay basa le sue affermazioni su quanto sostiene Rorty [2004, 99] in *La filosofia e lo specchio della natura*, e cioè che: «nella concezione cartesiana – quella che divenne la base della gnoseologia 'moderna' – sono le rappresentazioni ad essere nella mente. L'occhio interiore esamina queste rappresentazioni sperando di trovare un qualche segno che garantisca della loro fedeltà».

si prolunga fino al postmoderno e che, giocando con esperienze visuali bizzarre, estatiche e disorientanti, dà vita a ciò che la filosofa francese Buci-Glucksmann ha definito la «follia della visione» rivelando la contraddizione tra superficie e profondità, visibile e invisibile, ordinato e mostruoso.

Quelle individuate da Jay nel 1988 sono tre categorizzazioni ideali, tre tradizioni visuali che hanno conosciuto sovrapposizioni e sconfinamenti. Inoltre, sebbene si riferiscano a ordini relativamente coerenti e a protocolli di comportamento più o meno vincolanti,⁶ come le «tecniche dell'osservatore» di Crary [2013] o i «regimi discorsivi» di Foucault [2004], anche i regimi dello sguardo possono essere ulteriormente scomposti in culture visuali geograficamente e temporalmente localizzate. Non deve sorprendere quindi che in una versione aumentata del saggio, in cui si traccia un bilancio della storia di questa espressione, Jay apra alla possibilità che si diano altri regimi scopici da aggiungere alla lista da lui stilata:

For as in the parallel case of Foucault's concept of discursive regimes, a pervasive 'episteme' defining an age, the only alternative is another scopic regime, another more or less coherent form of visual life with its own internal tensions and coercive as well as liberating implications. There may never be an 'outside' beyond a cultural filter, allowing us to regain a 'savage' or 'innocent' eye, a pristine visual experience unmediated by the partial perspective implied by the very term 'scopic' [Jay 2011, 62].

Ebbene, è proprio da questa ipotesi estensiva che vorrei partire nel proseguo di questo saggio per discutere di un ulteriore regime scopico che ha attraversato l'intera storia della cultura occidentale per imporsi negli ultimi centocinquanta anni – a partire, diciamo, dalle prime foto aeree di Gaspard-Félix Tournachon, in arte Nadar [Cosgrove *et al.* 2010] – come il paradigma di riferimento di un nuovo tipo di visione e

⁶ Se il termine scopico indica una visione del mondo, un certo modo di ritagliare e inquadrare la vita ed è imparentato con concetti come *Weltbild*, *Weltanschauung* o *Worldview*, il termine regime deriva invece dal latino *regimen* che significa governo, amministrazione, ma anche forma di vita, ideologia.

di una nuova rivoluzione spaziale. Mi riferisco alla nozione di «visione *geoscopica*»⁷ che il geografo Eugenio Turri [1998] ha coniato per descrivere i mutamenti psicologici e percettivi che hanno caratterizzato il modo di pensare e rappresentare il paesaggio terrestre a seguito della conquista dell'elemento aereo. L'obiettivo di questo confronto con il concetto di regime geoscopico è quello di porre le basi per una tecnoestetica della visione terrestre. Cercherò di chiarire meglio di che cosa si tratta e di determinare in modo più preciso quali possano essere i suoi oggetti d'indagine.

2. *Estetica e cartografia*

Le considerazioni che svilupperò in questa sede a proposito della visione distaccata della Terra sono parte di una riflessione più ampia che mira a rintracciare il senso più proprio del termine estetica in una chiave geo-cartografica. In questa operazione di avvicinamento tra estetica e geografia⁸ faccio mia quella scuola di pensiero che da Kant in poi [Garroni 1992] considera l'estetica non una disciplina speciale, per esempio una filosofia dell'arte o una teoria del bello, ma una riflessione critica sulle performance dell'*aisthesis* umana. Una riflessione, cioè, sulle prestazioni creative di quel particolare *zoon technikon* che «*sente* il mondo ambiente e si *sente* nel mondo ambiente, con il quale interagisce, in una prospettiva che è fin dall'inizio potentemente esternalizzata nelle tecniche esistenti e da queste altrettanto potentemente orientata» [Montani 2015, 72]. Ebbene, se ci concentriamo su questa naturale tendenza dell'*aisthesis* a prolungarsi in protesi e, di conseguenza, assumiamo come decisivo per la nostra analisi lo «spontaneo tradursi della dimensione estetica in una dimensione *tecnoestetica*» [Montani 2014, 35], allora è facile capire perché l'idea di un'estetica della visione

⁷ Si tratta di un modello di visualizzazione cartografica conosciuto nel campo degli studi di cultura visuale anche come il nome di «aerial view» [Dorrian & Pousin 2003], «icarian gaze» [Buci-Glucksmann 1999], «zenithal gaze» [Söderström 1996], «Apollonian view» [Cosgrove 2001], o «view from nowhere» [Reddeman 2018].

⁸ Come testimoniano numerose pubblicazioni recenti dedicate ai rapporti (storici e tematici) tra filosofia e cartografia, estetica e geografia [p.e. Neve 2005; Furia 2020; Tambassi *et al.* 2021] non si tratta di un tentativo isolato.

terrestre riguarderà solo tangenzialmente la trasformazione della Terra in un'«opera d'arte».⁹ Più importante per la prospettiva che si intende qui sviluppare sarà infatti indagare con un approccio «generativo» [Engell 2003]¹⁰ la funzione protesica di quei modelli di visualizzazione geo-cartografica che sono alla base del progetto cosmologico della modernità.¹¹ Infatti, come suggerisce anche Peter Sloterdijk ne *Il mondo dentro il capitale*, «[d]al globo di Behaim di Norimberga del 1492 – il più antico globo terrestre di questo tipo che ci sia rimasto – fino ai fotogrammi della NASA e alle riprese dalla stazione spaziale *Mir*, il processo cosmologico della Modernità è caratterizzato da mutamenti di forma e precisazioni dell'immagine della Terra dovuti ai diversi strumenti tecnici disponibili» [Sloterdijk 2005, 50].

Ora, se ci addentriamo nella lettura dell'opera di Sloterdijk scopriamo che questa idea di legare il discorso sulla Modernità ad una riflessione estetica incentrata sul rapporto tra modelli cartografici e regimi geoscopici non è poi così nuova. Trattando del *Kosmos* di Alexander von Humboldt¹² Sloterdijk mostra infatti che anche la «concezione del

⁹ Come notava Marshall McLuhan, «[p]erhaps the largest conceivable revolution in information occurred on October 17, 1957, when Sputnik created a new environment for the planet. For the first time the natural world was completely enclosed in a man-made container. At the moment that the earth went inside this new artifact, Nature ended and Ecology was born. 'Ecological' thinking became inevitable as soon as the planet moved up into the status of a work of art» [McLuhan 1974, 49].

¹⁰ L'approccio generativo caratterizza la più avveduta antropologia mediale di scuola tedesca, la quale ritiene che: «Medien sind Ermöglichkeiten. Dabei öffnet ein Medium je spezifischen Horizont der Möglichkeiten [...]. Medien sind grundsätzlich generativ» [Engell 2003, 54].

¹¹ Del resto, come ribadisce anche Franco Farinelli [1992, 55-56]: «il Moderno è appunto l'epoca, per Heidegger, in cui tale trasformazione avviene: l'«epoca dell'immagine del mondo» (*Weltbild*). Espressione che non va intesa come semplice «raffigurazione del mondo» ma, all'opposto e molto più crucialmente, il cui significato esprime la nuova realtà del «mondo concepito come immagine» [...] e l'immagine del mondo è, alla lettera, una carta geografica. Se il Moderno, allora, significa il mondo concepito come rappresentazione cartografica, la storia della cultura occidentale diventa, come introduzione al Moderno e sua realizzazione, la storia della progressiva colonizzazione del discorso (del *lógos*, del ragionamento) da parte dell'immagine cartografica stessa».

¹² Oggi, con le dovute proporzioni, si potrebbe paragonare il successo del *Kosmos*

mondo in generale» dell'ultimo dei cosmografi costituì per il pubblico del tempo «un caso di emergenza della vita estetica» [2005, 54]. Per Humboldt, come per i moderni, lo sguardo dall'esterno e la verticalità non rappresentavano più il trascendimento dell'anima noetica e l'elevazione verso l'ultraterreno, bensì il dispiegamento, insieme tecnico ed estetico, di una fantasia aereo-astronautica. Ciò è particolarmente evidente se consideriamo che il movimento discendente che Humboldt mette in scena nel *Kosmos* unisce in una sintesi estetica lo sguardo conoscitivo dei geografi e quello pratico di navigatori e militari, stabilendo così un rapporto di continuità tra la descrizione fisica della natura, lo sguardo panoramico su di essa e l'intuizione estetica. Vale la pena leggere il passo per intero:

Cominciamo con le profondità del cosmo e con la regione delle più lontane nebulose, scendendo mano a mano attraverso lo strato di stelle di cui fa parte il nostro sistema solare, verso lo sferoide terrestre circondato d'aria e d'acqua, verso la sua forma, la sua temperatura e il campo magnetico, verso la pienezza di vita che, stimolata dalla luce, si dispiega sulla sua superficie [...]. Qui non si prendono le mosse dal punto di vista soggettivo, dall'interesse umano. Ciò che è terrestre è lecito che appaia soltanto come parte del tutto, come ad esso subordinato. L'osservazione della natura deve essere generale, vasta e libera, non limitata [...] da motivi di vicinanza, di comodità della partecipazione. Una descrizione fisica del mondo, un quadro della natura, non ha inizio, dunque, con ciò che è tellurico, bensì con ciò che colma gli spazi celesti. Tuttavia, a mano a mano che le sfere dell'intuizione si restringono nello spazio, si moltiplica la ricchezza individuale di ciò che è possibile differenziare, la pienezza dei fenomeni fisici [...]. Dalle regioni nelle quali riconosciamo soltanto la supremazia delle leggi della gravitazione scendiamo, quindi, verso il nostro pianeta [Sloterdijk 2005, 51].

a un bestseller come *The Earth from the Air: 365 Days* di Yann Arthus-Bertrand. Ma anche ad una fotografia come *Blue Marble*: presto utilizzata come immagine di copertina per il classico della controcultura *The Whole Earth Catalogue*, è ad oggi l'immagine più riprodotta di sempre [Mirzoeff 2015, 1].

Come spiega Sloterdijk, le sfere dell'intuizione a cui allude qui Humboldt non indicano più una realtà cosmica ultraterrena, ma si riferiscono al contrario a «schemi, concetti ausiliari e raggi della ragione che rappresenta lo spazio». [2005, 55]. La Terra non è più il punto di riferimento a partire dal quale contemplare la volta celeste, ma è l'aeroporto dal quale si parte e sul quale si riatterra. Una figura del pensiero che si sarebbe concretizzata nel XX secolo proprio quando, con i viaggi spaziali, il progetto coloniale dell'Occidente conoscerà la sua acme. Ce ne fornisce una prova *Return to Earth* il titolo del libro dell'astronauta Edwin Aldrin, che il 21 luglio 1969 mise piede sulla superficie lunare poco dopo Niel Amstrong. Come riassume Sloterdijk: indipendentemente da quanto lontano ci si spinga, «l'Esterno rimane il 'da dove' di ogni possibile ritorno» [Sloterdijk 2005, 52].

Un'idea per certi versi analoga a quella di Humboldt, Aldrin e Sloterdijk è stata sviluppata in tempi più recenti da Bruno Latour nei suoi scritti su Gaia e l'immaginazione Terrestre. Come leggiamo in un capitolo decisivo de *La sfida di Gaia* intitolato *L'Antropocene e la distruzione (dell'immagine) del globo*, secondo Latour ciò che veramente impedisce di trasformare in senso comune la lezione fondamentale dell'Antropocene¹³ e di trarre così vantaggio dalla disgregazione delle

¹³ Il programma ecologico-politico latouriano può essere riassunto come il tentativo di rispondere all'esigenza di riportarci sulla Terra, su questo suolo divenuto oramai instabile che reagisce alle nostre azioni e che condividiamo con altre forme di vita. In questo senso, l'Antropocene – termine coniato da Paul Crutzen e Eugene Stoermer nel 2000 per indicare l'era geologica che fa seguito all'olocene, in cui l'uomo contribuisce a cambiare il clima del pianeta e di conseguenza anche la conformazione della sua superficie – «volge la nostra attenzione verso qualcosa che è assai più di una 'riconciliazione' di natura e società in un sistema più grande che sarebbe unificato dall'una o dall'altra [...]. L'antropocene [...] non supera la demarcazione tra natura e società: l'aggira del tutto. Le forze geostoriche *non coincidono più* con le forze geologiche a partir dal momento in cui si sono fuse in molteplici punti con l'azione umana. Laddove un tempo avevamo a che fare con un fenomeno 'naturale', incontriamo l'Antropos' – almeno nella regione sublunare che è la nostra – e, ovunque seguiamo le orme dell'umano, scopriamo modi di relazione con le cose che erano state collocate in passato nel campo della natura [...]. Siamo costretti a poco a poco a redistribuire interamente ciò che era 'sociale' o 'simbolico' [...]. La distinzione fra scienze sociali e scienze naturali è totalmente confusa. Né la natura né la società possono fare il loro ingresso intatti, nell'Antropocene, in attesa di essere

figurazioni tradizionali della Modernità è un'immagine del pensiero che è rimasta intatta nell'intera storia della filosofia: «l'idea di una Sfera che potesse consentire a chiunque di 'pensar globalmente' e di sostenere sulle sue spalle il peso totale del Globo». Il filosofo francese la chiama la «maledizione di Atlante: *Orbis terrarum, sive Sphaera, sive Deus, sive Natura*» [Latour 2018, 180]. Veri fardelli dell'uomo bianco, le nozioni di globo, l'immagine cartografica della sfera e il pensiero cosiddetto globale sono il motivo per cui consideriamo la Terra come un pianeta tra gli altri, un oggetto galileiano, immerso in un universo infinito di corpi essenzialmente simili. Secondo tale prospettiva, progredire nella conoscenza equivale a sradicarsi dal suolo primordiale, con la conseguenza che tra tutti i fenomeni e i movimenti accessibili sulla Terra, vengono considerati «solo quelli che si sarebbero potuti vedere a partire da Sirio» – un pianeta dell'immaginazione a cui nessuno ha mai avuto realmente accesso tranne che con la fantasia, come testimoniano i viaggi del Micromegas di Voltaire. Fedeli al mito della modernizzazione ad ogni costo abbiamo infatti «perso sensibilità rispetto alla natura come processo» [Latour 2018, 94] a vantaggio dell'idea illusoria di una natura-universo che si estende, senza soluzioni di continuità, dalle cellule del nostro corpo fino alle galassie più lontane. E ci siamo così convinti che quell' «effetto zoom» [Latour 2018, 121] che pretende di allineare Locale e Globale, suolo e spazio infinito, ancora oggi debba definire la visione scientifica della natura e della materia. Un ostacolo, sostiene Latour, difficile da superare. Infatti, affinché possiamo sbarazzarci di questo modello cartografico che ci ha reso insensibili alla «calda attività di una terra finalmente colta da vicino» [Latour 2018, 97] è necessario che questa idea del Globale lasci spazio a «un'opera d'arte, un'estetica». Dove per estetica Latour intende quella capacità di «percepire ed essere coinvolto» che «precede ogni distinzione fra gli strumenti della scienza, della politica, dell'arte e della religione» [Latour 2018, 209]. Un'estetica, dunque, che ci renda sensibili all'esistenza di altre forme di vita e che attraverso «nuovi strumenti di visualizzazione» [Latour 2020, 13] e nuove cartografie, concepite sul modello di quella humboldtiana –

serenamente 'riconciliati'. Sta accadendo alla Terra intera quel che è accaduto, nei secoli precedenti, al paesaggio: la sua artificializzazione progressiva rende la nozione di 'natura' altrettanto obsoleta di quella di 'wilderness'» [Latour 2020, 176-177].

come ad esempio la «cartografia del vivente» di Aït-Touati, Arènes e Grégoire [2022]¹⁴ – renda finalmente percepibile la discontinuità materiale dei nostri territori di vita, sottolineando il contrasto fra gli «zoom effects» [Horton 2021] che hanno caratterizzato la visione planetaria contemporanea – si pensi a *Powers of Ten* il cortometraggio dei coniugi Eames che ha ispirato i sistemi di visualizzazione di Google Earth – e il Terrestre. Come scrive Latour all’inizio di *Tracciare la rotta*: «Per resistere a questa comune perdita di orientamento, occorre toccare terra da qualche parte. Di qui l’importanza di sapere come orientarsi. E dunque disegnare qualcosa di simile a una mappa delle posizioni imposte da questo nuovo paesaggio, all’interno del quale si ridefiniscono non solo gli affetti della vita pubblica ma anche le sue poste in gioco» [Latour 2018, 9].

In un’epoca di mutamenti ecologici in cui dove sei definisce che tipo di politica sosterrai, non solo una nuova cartografia appare indispensabile, ma anche una nuova visione terrestre. La questione di un’estetica dei regimi geoscopici si pone, insomma, a partire da quel «deficit di rappresentazione» [Latour 2018, 122] che caratterizza la politica moderna. L’estetica terrestre come problema filosofico nasce, secondo Latour, dalla convinzione che i cambiamenti cosmologici siano possibili solo a patto di cambiare anche le rappresentazioni; solo, cioè, se siamo disposti a mutare la nostra cornice immaginativa, il nostro modo di guardare alla Terra. Tuttavia, affinché questa considerazione sull’estetica dell’immaginazione terrestre non si riduca a una mera filosofia dell’arte è necessario fare alcuni passi ulteriori nella definizione del concetto di regime geoscopico e del suo legame con la dimensione tecno-estetica della sensibilità umana.

¹⁴ Concepita come un atlante dell’immaginario terrestre, *Terra Forma* racconta l’esplorazione di una nuova *terra incognita*, la nostra, e lo fa mobilitando una peculiare forma di cartografia speculativa che documenta il vivente e le sue tracce, per generare mappe basate sui corpi, piuttosto che sulla topografia, sulle frontiere o sui confini nazionali.

3. *La visione geoscopica*

Eugenio Turri introduce il concetto di visione geoscopica negli ultimi due capitoli del suo libro *il Paesaggio come teatro*, intitolati rispettivamente *Il volo sopra la Terra* e *Lo sguardo dallo spazio*. Nel primo il geografo italiano inizia la sua esposizione sostenendo che:

Dal finestrino degli aerei di linea la Terra appare, in basso, come un mondo silenzioso e immoto. Tutto sembra imbalsamato, assorto in un grande silenzioso, come se il dinamismo che percorre notte e giorno la superficie del pianeta si fosse fermato, gli uomini scomparsi o nascosti da qualche parte. La distanza proietta il paesaggio in una dimensione temporale e spaziale estranea al nostro vivere consueto: di esso cogliamo solo i segni, le incisioni che le attività umane hanno lasciato sul suolo, come fossero le tracce che gli insetti lasciano sulla sabbia [...]. Lo sguardo dall'aereo consente pertanto una *geoscopia*, una visione distaccata della Terra, come se l'unico modo per comunicare con il mondo fosse il finestrino, simile alla lente di un microscopio attraverso la quale guardare e conoscere le cose. Un guardare che ci tiene separati dal suolo e che ci consente perciò di oggettivizzare al massimo grado la visione. Questa geoscopia, che induce alla lettura dei grafismi antropici, non esclude il godimento dello spettacolo che offre il mondo visto dall'altro [Turri 1998, 202-203].

L'interesse di Turri per la visione geoscopica non riguarda solo lo spettacolo che si offre ai nuovi Nadar, i passeggeri dei voli di linea che guardano giù dal finestrino di un aereo, ma si estende anche alle fotografie satellitari della Terra scattate dallo spazio. Come leggiamo all'inizio dell'ultimo capitolo del libro:

Quando, nel 1963, gli astronauti americani portarono dallo spazio le prime fotografie della Terra scattate dal satellite 'Mercury', ci fu di colpo un mutamento psicologico nel nostro modo di pensare la Terra, di rappresentarcela. Il nostro pianeta divenne subito più piccolo, più nostro. Ci parve anche bellissimo visto così, dallo spazio: azzurro, variegato e trasparente, quasi

una sfera di vetro di cui si vedevano i suoi interni misteri. E non meno belle e rivoluzionarie ci parvero, pochi anni dopo, le immagini spaziali ricavate dalle informazioni fornite dai satelliti del tipo *Landsat*, appositamente messi in orbita per il rivelamento continuo della superficie del pianeta. Prima che gli astronauti ci mostrassero la Terra dallo spazio noi ‘pensavamo’ la geografia così come la vedevamo sulle carte geografiche. Continenti e paesi ce li rappresentavamo come spazi bianchi o colorati, tutti coperti di segni e toponimi. Nella nostra mente non riuscivamo a liberare l’immaginazione da questo disegno cartografico nel quale gli elementi distintivi di un paese erano forse più i caratteri dei toponimi o il disegno colorato dei confini che l’articolazione dell’idrografia. Ora invece ci stiamo sempre più abituando a pensare gli spazi del pianeta così come appaiono agli astronauti e come ce li mostrano le immagini ‘vere’ riprese dallo spazio [Turri 1998, 217].

Turri paragona la visione geoscopica all’«avvicinamento prodigioso» degli ingrandimenti in laboratorio, stabilendo inoltre un rapporto di continuità tra i modelli di visualizzazione cartografica tradizionali e la nuova visione della Terra dallo spazio. Ora, per un verso, proprio il riferimento al microscopio suggerisce di inquadrare la visione geoscopica in una chiave estetico-mediata, riadattando al problema della visione terrestre quanto Benjamin aveva scritto nel saggio su *L’opera d’arte nell’epoca della riproducibilità tecnica* a proposito del rapporto tra cinema ed estetica, tema mediata e storicità dei processi percettivi: che il «modo secondo cui si organizza la percezione umana – i *medium* in cui essa ha luogo – non è condizionato soltanto in senso naturale, ma anche storico» [Benjamin 2012, 21]. Infatti, così come Robert Hook nella sua *Micrographia* si servì del microscopio e di altri strumenti ottici per riscoprire il mondo attorno a lui, rendendo finalmente visibili quelle *terrae incognitae* che prima non erano percepibili ad occhio nudo, la visione distaccata della Terra, che sia dal finestrino di un aereo o mediata dalle immagini che ci giungono via satellite dallo spazio, non ci mostra più «il teatro dell’uomo», solitamente «rapportato alla misura umana», bensì un «pianeta sconosciuto» non tanto diverso, dice Turri, «da come apparve Marte nel secolo scorso all’astronomo C.

Flammarion – che vi riconobbe dei segni misteriosi, ritenuti dei canali e che furono interpretati come creazioni artificiali di possibili abitanti del pianeta gemello della Terra» [Turri 1998, 216-218].

D'altro canto, il paragone tra la visione distaccata della Terra e gli ingrandimenti al microscopio testimonia di una nuova condizione che caratterizza la rappresentazione della Terra come «oggetto cosmico» [Catucci 2013, 48]. Vale a dire: il rapporto tra micro e macro, locale e globale, terrestre ed extra-terrestre. Infatti, come ha giustamente osservato anche Peter Sloterdijk [2005, 59], chi «vive nell'oggi, dopo Magellano, dopo Amstrong, si vede obbligato a considerare anche la propria città natale come la proiezione di un punto percepito dall'esterno». Quella segnalata da Sloterdijk è una trasformazione così radicale del nostro modo di concepire e immaginare i luoghi a noi familiari, che ci porta ad identificare il senso di «spaesamento ecumenico» [Boatto 2013, 25] prodotto dalle prime foto della Terra scattate dallo spazio come il sintomo di una nuova «rivoluzione spaziale planetaria» [Schmitt 2002, 106]. Il concetto di rivoluzione spaziale nella sua accezione eminentemente politica, come è noto, risale al giurista e filosofo Carl Schmitt, eppure esso è implicitamente presente con una forte curvatura estetica anche in autori come Wölfflin [2012], Panofsky [2013] e Giedion [2016]. In entrambi i casi, esso indica una svolta storica, una cesura favorita dall'avvento di una nuova tecnologia – nel caso del regime geoscopico l'aereo, i viaggi spaziali, e le immagini satellitari – che cambia radicalmente il modo in cui lo spazio viene pensato (in senso categoriale), rappresentato (nel suo aspetto materiale e simbolico) e praticato (in termini di movimento di cose, persone, informazioni, o di velocità e distanze fisiche). Una rivoluzione spaziale, infatti, al pari di un mutamento dei regimi scopici, modifica la visione dello spazio in modo inedito, coinvolgendo prospettive, gerarchie e valori che influenzano non solo la politica o il dominio della natura, ma anche l'arte, l'architettura, l'urbanistica, la geografia, il design, il cinema e, in generale, tutte quelle espressioni tecnico-culturali legate allo spazio e alla sua produzione creativa. Sotto questo profilo, la specificità della visione geoscopica risiede nel fatto che essa contribuisce a generare nuove modalità di senso nel rapporto con la Terra, intesa come il nostro substrato esperienziale. Lo sguardo del cosmonauta – portato

alle sue estreme conseguenze dallo *Space Selfie* dell'artista giapponese Aki Hoshide – apre, infatti, un ambito estetico-percettivo inedito, che segna «l'ingresso unanime della Terra nello stadio dello specchio» [Boatto 2013, 25]. Come scrive Alberto Boatto: «Metaforicamente la Terra è giunta a specchiarsi, a vedersi nella sua totalità mediante la collaborazione del nostro occhio, o meglio, mediante l'intervento dell'onniveggenza di quel monocolo meccanico che l'oftalmologia tecnologica è riuscita a innestare all'occhio umano» [2013, 25].

Ebbene, proprio l'innesto di questo occhio meccanico è un aspetto tecnico e immaginativo che l'estetica della visione terrestre deve necessariamente approfondire, tenuto conto che il globo – icona geografica per eccellenza sin dai tempi di Tolomeo – è il segno in base al quale ancora oggi si definiscono la grande maggioranza dei processi politici, economici e culturali che comunemente chiamiamo globali. L'immagine iconica del pianeta azzurro sospeso nello spazio è anche l'immagine con cui si apre l'*home page* di Google Earth, ad oggi una delle applicazioni geo-spaziali più scaricate e utilizzate al mondo.

4. Tecno-estetica della visione terrestre

L'accento che Turri pone sui modelli di visualizzazione cartografica e l'importanza che abbiamo riconosciuto ai fini del nostro discorso all'elemento tecnico-mediale suggeriscono di interpretare le trasformazioni psicologiche e percettive seguite all'avvento della visione geoscopica come un episodio chiave nella storia «dell'immaginazione cartografica» [Cosgrove 2001], e di legare proprio queste trasformazioni dell'immaginazione cartografica a quelle *performances* dell'*aisthesis* da cui siamo partiti allorché abbiamo introdotto la nostra idea di una tecno-estetica della visione terrestre. In questa direzione sembra muoversi, del resto, la stessa geografia culturale.

In un libro dedicato alla visione geoscopica degli ultimi centocinquanta'anni, Denis Cosgrove inizia la sua analisi del rapporto tra volo e fotografia sostenendo che il piacere che si prova di fronte a un'immagine aerea è un piacere del tutto particolare, legato a un'abilità innata dell'uomo, che si attiva, per così dire, fin da quando siamo bambini:

From the moment a child first picks up an object and tries to turn it in its hands, it begins to develop the skills to rotate first the micro-environment – things that are smaller than the body – and, with time, the macro-environment. The former allows the child to grasp, and thus to learn by feel and touch, those objects that are smaller than the self, and to understand and remember them as discrete wholes with a gestalt that is greater than its parts. Once a child learns, for example, to recognize a wooden block as such, it can recognize another block from afar even without touching it. And this coordination of eye, body and brain allows it to know the form of that other block from all angles. With age, that ability extends to things larger than our own bodies, to the macro-environment, and we learn effortlessly to view space from a myriad of imagined viewpoints. We transfer that early ability to feel an object in our hands to seeing from different angles the room in which we sit, the house in which we live, our neighbourhood and eventually anywhere we go and even places we merely glimpse in a picture or conjure out of listening, reading or imagining. This capacity to picture places might be called the ‘geographical imagination’, and it finds its most immediate graphic expression in maps, plans and architectural drawings [Cosgrove & Fox 2010, 10].

La mia ipotesi è che sia possibile far entrare in risonanza ciò che Cosgrove qui afferma a proposito dello sviluppo dell’immaginazione geografica e della metaoperatività del bambino con la funzione «elaborativa» che Pietro Montani ha riconosciuto all’immaginazione in quanto facoltà «interattiva» che media il nostro commercio tecnico con il mondo. Secondo Montani, infatti, oltre a conservare le tracce del mondo percepito per «riprodurle *in absentia*», l’immaginazione si caratterizza «per l’attitudine a proiettare schemi interpretativi sul mondo esterno e a interagire in modo creativo con l’ambiente» [2014, 21], mobilitando in questo tipo di relazione una particolare forma di schematismo tecnico. Una «modalità specificatamente tecnestetica dello schematismo» [Montani 2017, 36] che ritroviamo all’opera anche nella trasformazione della Terra in un globo e da cui in generale dipende ogni nostro «impulso cartografico», cioè la capacità di trasformare strutture grafiche in spazi di attività intellettuale e concepire la conoscenza come un «movimento orientato» dei pensieri [Krämer 2016, 19-20].

Come possiamo leggere nell'ormai classico *Apollo's Eye: A Cartographic Genealogy of the Earth in the Western Imagination*, fino alle prime foto scattate dallo spazio l'unità del globo terrestre non era percepibile dalla sua superficie e per rappresentarla si richiedeva un «atto dell'immaginazione» [Cosgrove 2001], che traducesse, selezionandone e schematizzandone alcuni tratti salienti, l'invisibile in visibile. Uno sforzo immaginativo che doveva essere incorporato in una protesi tecnica (mappa) affinché questa conferisse una veste grafica leggibile a quello «spazio olistico» [Woodward 1989, 3] che rimaneva per definizione inaccessibile ai sensi umani. Dunque, è in virtù della necessità antropologica di tale mediazione se la rappresentazione cartografica si è imposta nel corso della storia umana come il sistema grafico-materiale di riferimento del nostro «spazio mitico» [Tuan 1977], come il documento della nostra immaginazione spaziale: una «matrice immaginativa» [Italiano 2018] che incarna e fissa le schematizzazioni storicamente determinate della nostra coscienza spaziale.

Sebbene solo implicitamente, anche Cosgrove riferendosi al concetto di immaginazione cartografica sembra postulare un rapporto di continuità tra *aisthesis* e *technè*. Un rapporto che, secondo l'ipotesi esplorata in questo saggio, è valido sia a livello filogenetico sia a livello ontogenetico e che può essere ragionevolmente esteso anche a quella forma dell'esperienza che comunemente chiamiamo spazio. Infatti, se assumiamo con Kant [2005, 103] che «soltanto da un punto di vista umano possiamo parlare di spazio, esseri estesi, ecc.», dobbiamo altresì ammettere che: «l'umano in quanto tale non esiste indipendentemente dalle tecniche culturali di ominazione» e che «lo spazio in quanto tale non esiste indipendentemente dalle tecniche culturali di controllo dello spazio» [Siegert 2015, 9]. Ciò comporta che anche quando prendiamo in considerazione la visione distaccata della Terra dobbiamo considerare tale esperienza immaginativa dal punto di vista di quella predisposizione adattiva, radicata nel processo stesso di ominazione, ad estendere e incorporare il carattere performativo della nostra sensibilità in qualcosa di esterno e inorganico: un artefatto. Per essere più specifici, se adottiamo una prospettiva tecno-estetica dobbiamo riferire anche la visione geoscopica alla tendenza dell'uomo a estendere e potenziare la logica corporea che è alla base della sua percezione spaziale attraverso

l'uso di «un registro grafico di corrispondenza tra due spazi, il cui risultato esplicito è uno spazio di rappresentazione» [Cosgrove 1999, 1]: la mappa. Al punto che potremmo quasi sostenere, riadattando le note tesi di Benjamin sul cinema, che in un'epoca come quella attuale, caratterizzata da una massiccia presenza di immagini aeree, è l'immaginazione cartografica il nostro terreno di analisi esemplare e la mappa uno degli oggetti «attualmente più important[i] di quella dottrina della percezione che presso i Greci aveva il nome di estetica» [Benjamin 2012, 47].

Bibliografia

- Alpers, S. [1998], *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, trad. it. di F. Cuniberto, Torino, Bollati Boringhieri.
- Aït-Touati, F., Arènes, A., Grégoire, A. [2022], *Terra Forma. A Book of Speculative Maps*, London/Cambridge (MA), The MIT Press.
- Barthes, R. [1988], *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, trad. it. di B. Bellotto, Torino, Einaudi.
- Baxandall, M. [2001], *Pittura ed esperienza sociali nell'Italia del Quattrocento*, a cura e trad. di M. Pia e P. Dragone, Torino, Einaudi.
- Benjamin, W. [2012], L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, in: Id., *Aura e Choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti, A. Somaini, Torino, Einaudi, 17-76.
- Boatto, A. [2013], *Lo sguardo dal di fuori*, Roma, Castelvecchi.
- Buci-Glucksmann, C. [1999], Icarus today: the ephemeral eye, in: *Public* 18, 53-77.
- Catucci, S. [2013], *Imparare dalla luna*, Macerata, Quodlibet.
- Cometa, M. [2020], *Cultura Visuale*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Cosgrove, D. (ed.) [1999], *Mappings*, Baltimore, Reaktion Books.
- Cosgrove, D. [2001], *Apollo's Eye: A Cartographic Genealogy of the Earth in the Western Imagination*, London/Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

- Cosgrove, D., Fox, W.F. [2010], *Photography and Flight*, London, Reaktion Books.
- Crary, J. [2013], *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XX secolo*, a cura di L. Acquarelli, Torino, Einaudi.
- Dikovitskaya, M. [2005], *Visual Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn*, Cambridge (MA)/London, MIT Press.
- Dorrian, M., Pousin, F. (eds.) [2013], *Seeing from above. The Aerial View in Visual Culture*, New York, Palgrave Macmillan.
- Engell, L. [2003], Tasten, Wählen, Denken. Genese und Funktion einer philosophischen Apparatur, in: S.Munker, A. Roesler, M. Sandbothe (Hrsg.), *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 53-77.
- Farinelli, F. [1992], *I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna*, Firenze, La Nuova Italia.
- Foster, H. (ed.) [1998], *Vision and Visuality*, Seattle, Bay Press.
- Foucault, M. [2004], *L'ordine del discorso e altri interventi*, trad. it. di M. Bertani, Torino, Einaudi.
- Furia, P. [2020], *Estetica e Geografia*, Milano, Mimesis.
- Garroni, E. [1992], *Estetica. Uno sguardo-attraverso*, Milano, Garzanti.
- Giedion, S. [2016], *Spazio, tempo ed architettura. Lo sviluppo di una nuova tradizione*, a cura di E. Labò, M. Labò, Milano, HOEPLI.
- Heidegger, M. [2002], Holzwege. *Sentieri interrotti*, trad. it. di V. Cicero, Milano, Bompiani.
- Horton, Z. [2021], *The Cosmic Zoom. Scale, Knowledge and Mediation*, Chicago/London, University of Chicago Press.
- Italiano, F. [2018], Cartografia e claustrofobia. Mappe diegetiche nella fantascienza americana (1956-1981), in: *Pólemos. Materiali di filosofia e critica sociale* N.S. 2, 141-158.
- Jay, M. [1998], Scopic Regimes of Modernity, in: H. Foster (ed.), *Vision and Visuality*, Seattle, Bay Press, 3-23.
- Jay, M. [2011], Scopic regimes of modernity revisited, in: Id., *Essays from the Edge. Parerga and Paralipomena*, Charlottesville/London, University of Virginia Press, 51-63.

- Kant, I. [2005], *Critica della ragion pura*, trad. it. di P. Chiodi, Torino, UTET.
- Krämer, S. [2016], *Figuration, Anschauung, Erkenntnis. Grundlinien einer Diagrammatologie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Latour, B. [2018], *Tracciare la rotta. Come orientarsi in politica*, trad. it. di R. Prezzo, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Latour, B. [2020], *La Sfida di Gaia. Il Nuovo Regime Climatico*, trad. it. di R. Caristina, Milano, Meltemi.
- Mitchell, W.J.T. [2017], *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di M. Cometa, V. Cammarata, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Mirzoeff, N. [2015], *Come vedere il mondo. Un'introduzione alle immagini: dall'autoritratto al selfie, dalle mappe ai film (e altro ancora)*, trad. it. di R. Rizzo, Roma, Johan & Levy.
- McLuhan, M. [1974], At the moment of Sputnik the planet became a global theater in which there are no spectators but only actors, in: *Journal of Communication* 24 (1), 48-58.
- Montani, Pietro [2014], *Tecnologie della sensibilità: estetica e immaginazione interattiva*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Montani, P. [2015], Prolegomeni a una "educazione tecnoestetica", in: *Mediascapes Journal* 5, 72-82.
- Montani, P. [2017], *Tre forme di creatività: tecnica, arte, politica*, Napoli, Cronopio.
- Neve, M. A. [2005], Milieu, luogo, spazio. L'eredità geoestetica di Simondon e Merleau-Ponty, in: *Chiasmi International* 7, 153-169.
- Panofsky, E. [2013], *La prospettiva come "forma simbolica"*, trad. it. di E. Filippini, Milano, Abscondita.
- Pinotti, A. [2001], *Il corpo e lo stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, Milano, Mimesis.
- Pinotti, A., Somaini, A. [2016], *Cultura Visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Einaudi.
- Reddeman, C. [2018], *Cartographic Abstractions in Contemporary Art: Seeing with Maps*, London, Routledge.

- Rorty, R. [2004], *La filosofia e lo specchio della natura*, trad. it. di G. Millone, R. Salizzoni, Milano, Bompiani.
- Schmitt, C. [2002], *Terra e mare*, trad. it. di G. Giurisatti, Milano, Adelphi.
- Siebert, B. [2015], *Cultural Techniques. Grids, Filters, Doors, and Other Articulations of the Real*, transl. G. Winthrop-Young, New York, Fordham University Press.
- Sloterdijk, P. [2005], *Il mondo dentro il capitale*, trad. it. di S. Rodeschini, Roma, Meltemi.
- Söderström, O. [1996], Paper cities: visual thinking in urban planning, in: *Ecumene* 3 (3), 249-281.
- Tambassi, T., Tanca, M. (eds.) [2021], *The Philosophy of Geography*, Cham, Springer.
- Tuan, Y.-F. [1977], *Space and Place: The Perspective of Experience*, London/Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Turri, E. [1998], *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Venezia, Marsilio.
- Wölfflin, H. [2012], *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, trad. it. di R. Paoli, Milano, Abscondita.
- Woodward, D. [1989], The Image of the spherical World, in: *Perspective* 25, 2-15.

Geoscopic regimes

Notes for a techno-aesthetic of terrestrial vision

Keywords

geoscopic regime; cartographic imagination; aesthetics; space; earth

Abstract

By re-adapting the notion of the “geoscopic regime” introduced by the Italian geographer Eugenio Turri to cartographic visualization models and geographical imagination, this article aims at laying the foundations for a techno-aesthetics of earthly vision. That is, aesthetics understood not as a philosophy of art or a science of beauty, but a critical reflection on the performances of human’s *aisthesis* and its natural tendency to extend itself into artefacts.

Tommaso Morawski
Bauhaus-Universität Weimar, Germany
E-mail: tommaso.morawski@weimar.de