

# La resistenza del paesaggio alla “misura”. Retrospettiva delle teorie sul paesaggio e la sua rappresentazione

Giovanni Rasetti

## *Abstract*

Il concetto di paesaggio, il cui significato oggi sembra essere posseduto in maniera quasi assiomatica da diverse culture, rivela nello studio accademico una notevole complessità e interpretazioni. Originariamente legato al genere artistico e alla rappresentazione pittorica, nella storia dell'occidente il significato del paesaggio si è ampliato all'ambiente fisico. Questa transizione è stata guidata dalla crescente capacità dell'uomo di misurare e rappresentare con maggiore precisione e verosimiglianza lo spazio, spostando la discussione teorica sul paesaggio dagli ambiti antropo-filosofici verso aspetti quantitativi e qualitativi. Tuttavia, l'avvicinarsi di rappresentazioni sempre più realistiche e analisi sempre più puntuali dei caratteri oggettivi del territorio – che costituiscono l'immagine del paesaggio “positivista” – ha marcato il progressivo impoverimento della sensibilità verso le qualità culturali e soggettive che, secondo le correnti “essenzialista” e “costruttivista”, rimangono elementi fondamentali per la percezione del paesaggio sotto un profilo olistico, materiale e immateriale, provocando un moto inverso rispetto a quello iniziale. Questo contributo metterà a fuoco le differenze delle tre principali teorie del paesaggio sottolineando come questa triade accompagni il concetto di paesaggio, sin dai suoi primi sviluppi e come, nella sintesi della teoria positivista, la possibilità della perfetta conoscenza, misura e riproducibilità del paesaggio siano messe da parte per lasciare un “ignoto”, spazio per la soggettività dell'osservatore.

## *Parole chiave*

Paesaggio, percezione ed esperienza, rappresentazione e misura, imperfezione, antropocentrismo



Paesaggio urbano sperimentale: Roma (2017). Immagine dell'autore.

## Introduzione

Il concetto di paesaggio sembra, anche al variare dei periodi storici, sempre di facile assimilazione e dal significato evidente, ma questa semplicità "assiomatica", rivela ad una più attenta analisi una profondità critica e notevoli sfaccettature. Il termine, inizialmente concepito per classificare un genere artistico e rapidamente assimilato dagli artisti per identificare il proprio lavoro [1], non nasce per indicare il panorama in sé, ma la sua resa artistica interpretata dall'occhio – e mano – del pittore nel cogliere l'essenza del "paese". L'evoluzione del significato del termine paesaggio, dalla rappresentazione dell'ambiente fisico all'ambiente fisico stesso, è stato un processo graduale, guidato dalla progressiva conquista delle capacità di misura e – consecutivamente – di rappresentazione esatta dello spazio attraverso la pianta e la prospettiva, maturando quello che prima era un concetto estetico, in uno operativo [2] (fig. 1). L'esito finale di questo processo è stato che oggi i progettisti ambientali si allontanano dal termine "paesaggio" per fare uso di apparenti sinonimi come "terra", "ambiente" e "spazio aperto" [Jackson 1997]. La discussione teorica sul paesaggio è approdata in un ambito antro-po-filosofico, e nel campo artistico, come sostenuto da Clark, le sempre più avanzate capacità tecniche hanno sottratto la capacità di immaginare dalla nostra vista e di esperire il paesaggio: "The microscope and telescope have so greatly enlarged the range of our vision, that the snug, sensible nature which we can see with our own eyes has ceased to satisfy our imaginations. We know that by our new standards of measurement the most extensive landscape is practically the same as the hole through which the burrowing ant escapes from our sight" [Clark 1950].

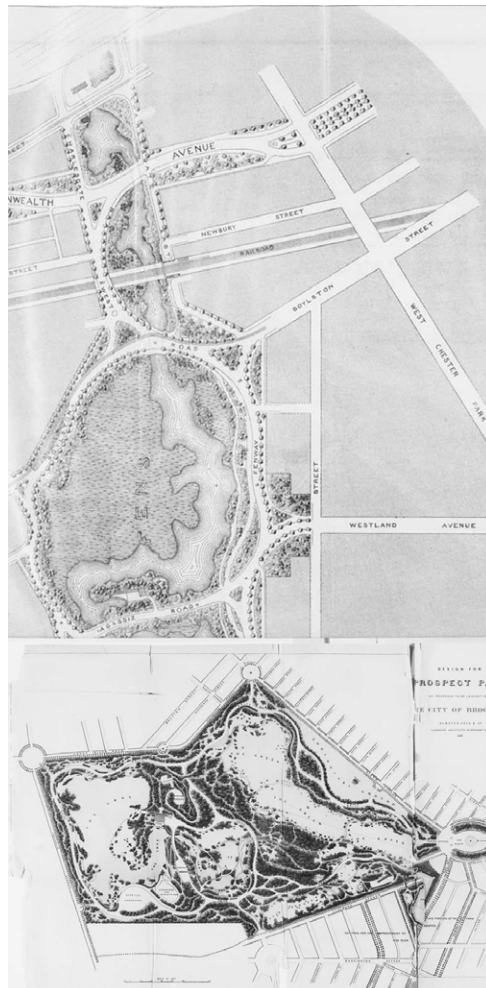


Fig. 1. Planimetrie di progetto di Frederick Law Olmsted di giardini per Boston e New York (1857).

Questi passaggi indentificano brevemente le tre principali correnti d'interpretazione del paesaggio [Kühne 2019], che si sono susseguite – e si ripetono nel tempo – in un continuo ciclo di tesi, antitesi e sintesi; la prima, quella “essenzialista”, che considera i paesaggi come entità dotate di proprietà e valori specifici, distinti dalle loro mere apparenze esteriori; secondo il pensiero essenzialista, articolato da studiosi come Chilla [Chilla et al. 2016], Kühne [Kühne 2013] gli elementi costitutivi del paesaggio hanno proprietà specifiche che ne costituiscono “l'essenza” tanto che il paesaggio diventa una cosa “in se stessa” e che l'immagine esteriore che ne percepiamo non sia il paesaggio in se, ma l'espressione della sua “essenza” [3] [Kühne 2013]; la seconda corrente, nata come reazione alla posizione essenzialista, è quella positivista, posizione dominante nella discussione sul paesaggio nelle discipline operative; questa interpretazione è profondamente influenzata dai principi di Auguste Comte, afferma che l'esplorazione scientifica si debba concentrare su fenomeni esterni alla coscienza umana, accessibili attraverso la misurazione e l'osservazione empirica [Egner 2006]. Lo spazio, e per estensione il paesaggio, è quindi considerato quantificabile e analizzabile, impiegando metodi empirici per sezionare i paesaggi in elementi misurabili, come l'uso del suolo, il clima e le infrastrutture, organizzati in strati all'interno di sistemi: il paesaggio diventa “contenitore” di elementi diversi e frutto di processi mappabili e relazionati all'intervento dell'uomo [Gailing, Leibenath 2015] [4]. Infine il terzo, la sintesi proposta dalla corrente costruttivista, recupera l'attenzione dagli aspetti tangibili enfatizzati dal positivismo e dalle qualità intrinseche evidenziate dall'essenzialismo, collocando l'essenza del paesaggio nei processi di interpretazione sociale e personale, piuttosto che negli oggetti fisici o nella loro essenza di fondo: i paesaggi non sono semplici realtà fisiche da osservare o verità essenziali da scoprire, ma sono modellati da elementi materiali e immateriali attraverso le percezioni individuali. Questa corrente, ereditando le istanze teoriche delle ricerche sulla fenomenologia – attraverso i contributi di Husserl, Heidegger, Merleau-Ponty e Schütz – ha sviluppato un approccio definito “più-che-rappresentativo” [5] in cui si cerca di superare la dicotomia oggetto-soggetto, concentrandosi sulle influenze reciproche tra uomo e ambiente [Krauss 2018] definendo, nel contemporaneo, l'area di ricerca della “geoumanistica”, dove il paesaggio è inteso come una costruzione individuale e culturale in cui le percezioni personali e le narrazioni storiche giocano un ruolo centrale [Wylie 2007].

### **Conquista, allontanamento e ritorno al paesaggio**

Il contrasto esistente tra le principali linee di ricerca del paesaggio può essere riletto già dalla prima concezione del termine, nel XV secolo, come “modo di vedere il mondo esterno” [Berger 1972], quindi con natali di origine “estetica”, e il seguente sviluppo pratico verso la rappresentazione e manipolazione del territorio, sostenuto dalle innovazioni scientifiche della rappresentazione che hanno legato a doppio filo il campo artistico-percettivo a quello matematico-geometrico. Il paesaggio, infatti, ha condiviso la sua storia con “le scienze pratiche” rinascimentali, ovvero, le discipline del rilievo, della mappatura del territorio, della balistica e delle fortificazioni, tutte sviluppatesi parallelamente nell'applicazione e sviluppo della geometria Euclidea e della prospettiva lineare [Cosgrove 1984] con l'obiettivo del controllo dell'uomo sul territorio. Così, la concezione paesaggistica, da rappresentazione di “scena” nel campo dell'arte, ha iniziato ad assumere una propria forma pratica e a strutturarsi matematicamente. Lo studio della rappresentazione dell'ambiente a partire dal medioevo e attraverso l'opera di Cimabue e Giotto, che avevano già prodotto innovazioni in grado di dipingere sempre più verosimilmente la realtà [Martines 1980], si sono cristallizzate, con la pubblicazione del *Della Pittura* di Leon Battista Alberti (1435), nella tecnica della prospettiva a punto singolo, attraverso i concetti “triangolo di raggi” e la “costruzione legittima” in grado di dare l'illusione di uno spazio tridimensionale su una superficie bidimensionale [6]. Questa innovazione tecnica, inoltre, ha determinato anche un rinnovamento degli aspetti psicologici della visione, sancendo il primato, e quindi il possesso, dell'osservatore sullo spazio osservato [Galassi 1981], aspetto fondamentale nel clima politico europeo post-medioevale.

Fig. 2. Ambrogio Lorenzetti, *Allegoria degli Effetti del Buon Governo in Città* (1338-1339) (Wikimedia Commons).



Fig. 3. Pietro Perugino, *Consegna delle Chiavi* (1481). (Wikimedia Commons).



Questa è stata la prima transizione da una teoria essenzialista-estetica ad uno positivista-empirica, che ha marcato, anche nell'arte, il distacco degli "attori", l'uomo, dagli "oggetti", il territorio. Prendendo in esame la rappresentazione pre-prospettiva del dell'*Allegoria del Buon e Cattivo Governo* (1340) del Lorenzetti a Siena (fig. 2) e quella di una scolastica prospettiva a punto centrale de *La Consegna delle Chiavi* (1481) del Perugino a Roma (fig. 3): possiamo notare come, nel primo caso la città, insieme ai suoi abitanti, non sembrano essere generate da un occhio assoluto e fisso, ma appartengono ad una visione soggettiva mutevole che ne coglie il paesaggio antropico costituito da forme, spazi e attori; nel secondo caso, invece, la città organizzata secondo una geometria precisa e ideale appare cristallizzata, scultorea e immobile, mentre le figure che popolano l'affresco, appaiono sovrimposte ad questa costruzione geometrica, senza entrarvi in relazione. In questi due esempi, la rigidità geometrica della composizione prospettica rigorosa, riduce la rappresentazione ad una

scena "arida", rispetto alla prima, che nonostante una composizione più confusa ci trasmette un sentimento non quantificabile, ma percepibile: quello che si potrebbe definire l'essenza di quel paesaggio. La terza posizione, quella costruttivista "di sintesi", è possibile rintracciarla all'interno dello stesso periodo storico nell'opera di Cristoforo Sorte, cartografo e paesaggista veneziano del tardo Rinascimento, che ebbe un ruolo fondamentale nel coniugare precisione scientifica ed espressione artistica; i suoi disegni, a metà tra cartografia e dipinto paesaggistico, attraverso l'uso del colore e un punto di vista simile a quello della pianta-prospettiva, differenziano tutti gli aspetti corografici del territorio, su cui Berenson [1952] legge la capacità di composizione spaziale necessaria a creare una "struttura di sentimento" che è alla base dell'arte del paesaggio, e in cui oggi è possibile rileggere un approccio paesaggistico "più-che-rappresentativo". L'evoluzione del ruolo del disegno come strumento d'indagine del paesaggio, sia rurale che urbano, è passata quindi dalla trattatistica tardo-rinascimentale incentrata sullo sviluppo della prospettiva e di una rappresentazione precisa della realtà, ad una progressiva emancipazione a favore della produzione di rappresentazioni evocative. Questo cambio di paradigma si esplicita in particolare nel Settecento, con il genere del capriccio, rappresentato dall'opera del Canaletto – che accosta alla vista "fotografica", attraverso l'uso della camera ottica, elementi d'invenzione o campionature architettoniche – o quella del Piranesi, che esalta la scena urbana delle rovine romane attraverso una disproporzione artificiale delle architetture rispetto alla figura umana o, nel caso delle *Carceri*, attraverso una prospettiva multifocale che disorienta l'osservatore; Alexander Cozens si distacca fortemente dalla tradizione classicista della riproduzione fedele della realtà a favore di una rappresentazione emozionale, sviluppando la tecnica del "blotting" o "metodo delle macchie": l'applicazione di macchie casuali di inchiostro o acquerello sulla carta, poi sviluppate in composizioni paesaggistiche. Nel contemporaneo, la rappresentazione del paesaggio giunge alla "sintesi" tra l'evocativo e il descrittivo nello studio di James Corner in *Taking Measures Across the American Landscape* [Corner 1996] e *The Agency of Mapping: Speculation, Critique and Invention* [Corner 1999]. L'autore recupera le istanze dell'approccio di mappatura sistematica per layer di Ian McHarg [McHarg 1969] e quella delle mappe simboliche psicogeografiche di Kevin Lynch [Lynch 1960] in una rappresentazione mista di fotografia, cartografia e disegno, creando rappresentazioni sinottiche dei piani orizzontali e verticali e contemporaneamente scomponendo il paesaggio in elementi misurabili a se stanti, come la topografia, la vegetazione e le strutture antropiche [7].

### **Necessità di imperfezione**

La storia del paesaggio legata allo sviluppo delle scienze applicate e alla rappresentazione artistica, mostra come la nostra comprensione dello spazio esterno sia stata costantemente mediata da strumenti culturali e tecnologici, ma non è priva di elementi di auto-contraddizione, come nel caso di Fra Luca Pacioli che, nonostante le pubblicazioni di saggi di geometria come *Summa di Arithmetica, Geometria, Proporzione et Proportionalita* uno dei primi manuali di matematica pratica, sottolinea il valore della "stima ad occhio" come elemento di conoscenza soggettiva e immediata [Cosgrove 1985] anche se possibilmente imprecisa. Il dettaglio sintetico delle corografie di Sorte e la pre-prospettiva di Lorenzetti, come le testimonianze più contemporanee delle osservazioni di Clark sull'avanzamento tecnologico e di Corner [Corner 1999] contro le rappresentazioni ultra-realistiche, testimoniano come sia necessaria una componente di indeterminazione nella percezione e nella rappresentazione del paesaggio. Questa, corredata da una struttura visiva che permette all'intelletto di colmare i vuoti, crea un'esperienza del paesaggio, più che una semplice percezione, anche nel caso della sua rappresentazione.

Anche la fotografia, nata come tecnica rappresentativa rapida e oggettiva – come nota Gifford [Gifford 1995] che sottolinea l'impatto negativo dei fast-media sulla nostra percezione del paesaggio e il conseguente distacco da esso – oggi riscopre il fascino dell'"imprecisione" analogica degli albori, alternando ad autori "chirurgici", come Sebastião Salgado o Edward Burtynsky, in cui il pixel può diventare unità di misura e in cui ogni dettaglio è subito appa-

rente, altri "atmosferici", come Uta Barth che riducono l'informazione disponibile per far scendere lo spettatore nello scatto e farlo soffermare su di esso, nel mettere a fuoco le geometrie velate dall'autore.

La capacità di misura infinitesimale e di rappresentazione multiscalarare che sono oggi a nostra disposizione, invece, ci avvicinano idealmente agli assurdi presenti nelle favole di Borges della "Libreria di Babele" [Borges 2000] o della "Mappa dell'Impero" [Borges, Hurley 2004], dove il mondo diventa una grande libreria dove ogni informazione è disponibile, o nel quale esiste una mappa così dettagliata che si sovrappone punto per punto al territorio stesso. Queste favole sottolineano le sfide e i paradossi nella ricerca della conoscenza e della sua rappresentazione: la mappa che riproduce l'intero territorio "punto per punto" diventa inutile nella sua completa accuratezza, mentre la biblioteca onnicomprensiva fa sì che trovare un libro specifico diventi un compito impossibile.

## Conclusioni

In base alla personale adesione ad una delle tre principali correnti teoriche del paesaggio, si configurano diversi obiettivi da un punto di vista di conoscitivo e rappresentativo. Nel primo caso, l'intento è quello di ridurre l'informazione al minimo indispensabile e la rappresentazione ad elementi astratti-evocativi – come nella fotografia di Barth – che suscitano l'essenza del paesaggio nello spettatore, come se il medium fosse un ricordo pre-percepito e rappresentato così come si è configurato nella psiche dell'artista.

Dal punto di vista operativo-positivista, invece, la sfida consiste nel discernere quali informazioni siano utili e rilevanti nella vastità dei dati digitali; questo compito è complicato dalla consapevolezza che nessun singolo set di dati, modello o tecnica di mappatura può comprendere totalmente la complessità di un paesaggio, evidenziando la necessità di una selezione e interpretazione critica. L'imperfezione e l'incompletezza dell'informazione – della misura – diviene qui un male necessario per rendere la rappresentazione fruibile. Nel terzo caso, la sintesi costruttivista, l'intento deve essere quello di raggiungere un compromesso tra l'astrazione e la rappresentazione tradizionale attraverso disegni evocativi ma non espressamente – e perfettamente – figurativi.

Dunque, la resistenza del paesaggio alla "misura" evidenzia la complessità intrinseca di definizione del concetto di paesaggio che va oltre la semplice quantificazione, al costo di ridursi ad immagine del territorio. La transizione dal paesaggio come genere artistico alla sua comprensione come ambiente fisico riflette la profonda evoluzione nella percezione e rappresentazione dello spazio, influenzata da progressi tecnologici e cambiamenti epistemologici. Il rapporto con l'arte, inoltre, ritorna in una sintesi contemporanea, da medium figurativo a interpretativo e critico, nella ricerca della geoumanistica come strumento per la comprensione geografica e culturale del paesaggio [Hawkins 2017] [8].

Le tre principali correnti interpretative del paesaggio – essenzialista, positivista e costruttivista – delineano il continuo susseguirsi delle correnti di pensiero nel tempo, spaziando dall'attribuzione di valori intrinseci al paesaggio, all'analisi quantitativa di esso, fino a una sintesi che valorizza la percezione individuale e sociale. Il trattenersi dal misurare in ogni aspetto il paesaggio non è soltanto una sfida metodologica per la rappresentazione e l'analisi, ma rappresenta anche un'opportunità per riconoscere e valorizzare la molteplicità di significati, percezioni ed esperienze che il paesaggio può offrire.

La comprensione del paesaggio richiede quindi un equilibrio tra precisione e interpretazione, tra dati quantitativi e qualità immateriali, riflettendo la ricchezza e la complessità delle nostre relazioni con lo spazio che abitiamo.

## Note

[1] Uno dei primi usi documentati della parola "paesaggio" direttamente da un autore è datata intorno al 1521 e si attribuisce al Giorgione riguardo *La Tempesta* [Gombrich 1971].

[2] Basti pensare all'esperienze di architetture del paesaggio di Olmsted – come Central Park a New York (1856) – e dei suoi contemporanei, i cui progetti erano ispirati in maniera "pittorica", ricercando una ricchezza ed evocatività grafica analoga a quella della prospettiva anche nelle rappresentazioni planimetriche [Brinckerhoff 1997].

[3] Storicamente, questo punto di vista è associato agli studi geografici del XIX e dell'inizio del XX secolo e a personaggi come Alexander Humboldt (1859) e la sua influenza si è protratta fino ad oggi nell'uso del termine "paesaggio culturale" in cui si suggerisce un legame indissolubile tra paesaggio e popolazione [Kühne 2013].

[4] Gailing e Leibenath propongono un approccio costruttivista sociale al paesaggio, anche definito come post-positivista: approcci riconoscono l'importanza dei dati empirici ma sono critici verso la neutralità e l'oggettività assoluta della scienza. I paesaggi sono visti come assemblaggi dinamici di elementi materiali e immateriali, influenzati da forze naturali e umane in continuo cambiamento. Gli autori presentano su due principali linee teoriche: l'Istituzionalismo Storico (come le istituzioni storiche e le loro pratiche consolidano determinati significati, usi, percezione e la gestione del paesaggio, senza considerare il paesaggio come dotato di un'essenza intrinseca) e la "Teoria del Discorso Post-Strutturalista": Questo approccio vede il paesaggio come una costruzione discorsiva, dove oggetti materiali, pratiche, soggetti e espressioni linguistiche sono parte di sistemi relazionali di significato chiamati discorsi. Il paesaggio non ha una natura fissa, ma è continuamente costruito e ricostruito attraverso i discorsi sociali e culturali.

[5] Le teorie "more-than-representational" fanno parte di un corpus di lavori il cui obiettivo è quello di eludere l'"effetto mortale" dell'analisi cartesiana dello spazio, dell'identità e del significato, tipico modi più tradizionali della letteratura geografica classica [Lorimer 2005]. È importante sottolineare che le teorie "più-che-rappresentative" non ignorano le rappresentazioni, piuttosto si concentrano sull'impatto della rappresentazione sui soggetti [Anderson 2018], al contrario delle teorie "non-rappresentative" emerse negli anni '90 come reazione all'enfasi eccessiva sulle rappresentazioni in quel frangente storico [Trift 2007], che sostituivano la rappresentazione grafica con altri medium come la letteratura e si ricollegano alla geografia "umanistica" dove esponenti come Marwyn Samuels (1979) e Courtice Rose (1981), si riferiscono rispettivamente ai paesaggi come "autori" o li analizzano a partire da, o come testi.

[6] Il "triangolo di raggi" è una metafora usata da Alberti per spiegare la formazione dell'immagine sulla retina dell'occhio umano e la base per la "costruzione legittima", ovvero il metodo sistematico proposto da Alberti per disegnare correttamente in prospettiva. Il triangolo di raggi si compone di tre elementi fondamentali: l'ordine dei raggi (l'occhio come punta del triangolo visivo e l'oggetto come base), il triangolo visivo stesso (ovvero il campo visivo) e la proiezione su una superficie (la proiezione dei raggi visivi che partono dall'occhio e intersecano un piano nella loro traiettoria verso l'oggetto della rappresentazione). La costruzione legittima si costruisce a partire dal punto di vista dell'osservatore, e quindi il triangolo di raggi, che determina l'orizzonte e sulla quale è posto il punto di fuga singolo; Alberti propone anche l'uso di una griglia spaziale per mantenere le proporzioni e la "fuga" dimensionale degli oggetti verso l'orizzonte.

[7] Corner definisce questo tipo di rappresentazioni in due categorie, le "Cartografie Sperimentali" che includono diagrammi, schizzi e mappe, che cercano di rappresentare la complessità e la dinamicità del paesaggio, e le "Mappe Narrative" che invece integrano dati quantitativi con narrazioni qualitative attraverso la fotografia, permettendo di esplorare le dimensioni culturali e sociali del paesaggio.

[8] Harriet Hawkins esplora le intersezioni tra geografia e arti visive, analizzando come le pratiche artistiche possano contribuire a comprendere e rappresentare i paesaggi. La sua teoria centrale è che le arti visive offrono nuove modalità di pensare e interagire con lo spazio geografico, superando le tradizionali rappresentazioni cartografiche. Hawkins sostiene che le arti visive possano creare "mondi" alternativi e rappresentazioni che sfidano le narrazioni dominanti, permettendo una comprensione più profonda e sfumata del paesaggio.

#### Riferimenti bibliografici

Anderson, B. (2018). Affective materialism. *Dialogues*. In *Human Geography*, vol. 8, n. 2, pp. 229-231. <<https://doi.org/10.1177/2043820617748271>>

Berenson B. (1952). *Italian painters of the Renaissance*. London: Phaidon.

Berger J. (1972). *Ways of seeing*. London: Penguin.

Borges J. L., (2000). *Labyrinths: Selected Stories and Other Writings*. London: Penguin Classics.

Borges J. L., Hurley A., (2004). *The Aleph and Other Stories*. New York: Penguin Books.

Corner J., MacLean A. S. (1996). *Taking Measures Across the American Landscape*. New Haven: Yale University Press.

Corner J. (1999). The Agency of Mapping: Speculation, Critique and Invention. In Cosgrove D. (a cura di). *Mappings*, pp. 213-252. London: Reaktion Books.

Chilla T., Kühne O., Neufeld M. (2016). *Regional development*. Stuttgart: Ulmer.

Clark K. (1950). *Landscape into Painting*. New York: John Murray.

Corner J. (1999). *Recovering Landscape: Essays in Contemporary Landscape Theory*. Princeton: Princeton Press.

Cosgrove D. (1985). Prospect, perspective and the evolution of the landscape idea. In *Transactions of the Institute of British Geographers*, vol. 10, n. 1, pp. 45-62.

Cureton P. (2017). *Strategies for landscape representation: Digital and analogue techniques*. Abingdon: Routledge

Egner H. (2006). Auto-poiesis, Form, and Observation. In *Communications of the Austrian Geographic Society*, 148, pp. 92-108.

Gailing L., Leibenath M. (2015). The social construction of landscapes: Two theoretical lenses and their empirical applications. In *Landscape Research*, 40(2), pp. 123-138.

- Gombrich E. (1971). The renaissance theory of art and the rise of landscape. In Gombrich E. (a cura di). *Norm and Form: studies in the art of the renaissance*. London: Phaidon.
- Galassi P. (1981). *Before photography: painting and the invention of photography*. New York: The Museum of Modern Art Press.
- Gifford C. (1995). *Media and communications*. London: DK Publishing.
- Hawkins H. (2017). The Geography of Art: The Place of Art in Spatial Practice. In Merriman P., Jones M. (a cura di). *Space and Spatiality in Theory*, pp. 115-134. London: Routledge.
- Jackson J. B. (1997). *Landscape in Sight, Looking at America*. New Haven: Yale University Press.
- Krauss, W. (2018). Postenvironmental landscapes in the Anthropocene. In Howard P., Thompson I. H., Waterton E., Atha M. (a cura di), *The Routledge companion to landscape studies*, 2nd ed., pp. 94-105. Abingdon: Routledge.
- Kühne O. (2013). *Landscape Theory and Landscape Practice: an Introduction from a Social Constructivist Perspective*. Wiesbaden: Springer.
- Kühne O. (2019). *Landscape Theories. A brief Introduction*. Wiesbaden: Springer.
- Lynch K. (1960). *The Image of the City*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Lorimer H. (2005). Cultural geography: The busyness of being more-than-representational. In *Progress in Human Geography*, 29(1), pp. 83-94.
- McHarg I. L. (1969). *Design with Nature*. Garden City, NY: Natural History Press.
- Martines L. (1980). *Power and imagination: City-States in Renaissance Italy*. London: Allen Lane.
- Rose C. (1981). William Dilthey's philosophy of historical understanding: a neglected heritage of contemporary humanistic geography. In Stoddard D. R. (Ed.), *Geography, ideology and social concern*, pp. 99-133. Oxford: Cambridge University Press.
- Samuels M. (1979). The biography of landscape. In Meinig D. (a cura di). *The interpretation of ordinary landscapes*. Oxford: Cambridge University Press, pp. 51-88.
- Thrift N. (2007). *Non-representational Theory: Space, Politics, Affect*. New York: Routledge.
- Wylie J. (2007). *Landscape*. Abingdon: Routledge.

#### **Autore**

Giovanni Rasetti, Università "G. D'Annunzio" di Chieti-Pescara, rasetti.giovanni@outlook.com

*Per citare questo capitolo:* Giovanni Rasetti (2024). La resistenza del paesaggio alla "misura": Retrospectiva delle teorie sul paesaggio e la sua rappresentazione/Landscape resistance to "measurement": Retrospective of theories of landscape and its representation. In Bergamo F., Calandriello A., Ciammaichella M., Friso I., Gay F., Liva G., Monteleone C. (a cura di). *Misura / Dismisura. Atti del 45° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione/Measure / Out of Measure. Transitions. Proceedings of the 45th International Conference of Representation Disciplines Teachers*. Milano: FrancoAngeli, pp. 1903-1918.



# Landscape resistance to “measurement”. Retrospective of theories of landscape and its representation

Giovanni Rasetti

## *Abstract*

The concept of landscape, whose meaning today seems to be possessed almost axiomatically by different cultures, reveals in academic study considerable complexity and interpretations. Originally linked to artistic genre and pictorial representation, in Western history the meaning of landscape has expanded to include the physical environment. This transition has been driven by man's increasing ability to measure and represent space with greater precision and verisimilitude, shifting theoretical discussion of landscape from anthropo-philosophical realms to quantitative and qualitative aspects. However, the succession of increasingly realistic representations and increasingly punctual analyses of objective features of the territory-which constitute the image of the “positivist” landscape-has marked the gradual impoverishment of sensitivity to cultural and subjective qualities that, according to the “essentialist” and “constructivist” currents, remain fundamental elements for the perception of the landscape from a holistic, material and immaterial point of view, causing a reverse motion from the initial . This contribution will focus on the differences of the three main theories of landscape by emphasizing how this triad accompanies the concept of landscape, from its earliest developments and how, in the synthesis of positivist theory, the possibility of perfect knowledge, measurement and reproducibility of landscape are set aside to leave an “unknown,” space for the subjectivity of the observer.

## *Keywords*

Landscape, perception and experience, representation and measurement, imperfection, anthropocentrism.



Experimental urban  
landscape: Rome (2017).  
Image by the author.

## Introduction

The concept of landscape always seems, even as historical periods vary, to be easy to assimilate and to have an obvious meaning, but this “axiomatic” simplicity reveals on closer analysis a critical depth and considerable facets. The term, initially conceived to classify an artistic genre and quickly assimilated by artists to identify their work, was not born to indicate the landscape itself, but its artistic rendering interpreted by the painter’s eye – and hand – in capturing the essence of the “country”. The evolution of the meaning of the term landscape, from the representation of the physical environment to the physical environment itself, has been a gradual process, guided by the progressive conquest of the skills of measurement and – consecutively – of exact representation of space through plan and perspective, maturing what was previously an aesthetic concept, into an operational one (fig. 1). The final outcome of this process has been that today environmental designers are moving away from the term “landscape” to make use of apparent synonyms such as “land”, “environment”, and “open space” [Jackson 1997]. The theoretical discussion of landscape has landed in an anthropo-philosophical realm, and in the field of art, as argued by Clark, increasingly advanced technical capabilities have taken the ability to imagine from our sight and experience the landscape: “The microscope and telescope have greatly enlarged the range of our vision, that the snug, sensible nature which we can see with our own eyes has ceased to satisfy our imaginations. We know that by our new standards of measurement the most extensive landscape is practically the same as the hole through which the burrowing ant escapes from our sight.” [Clark 1950].

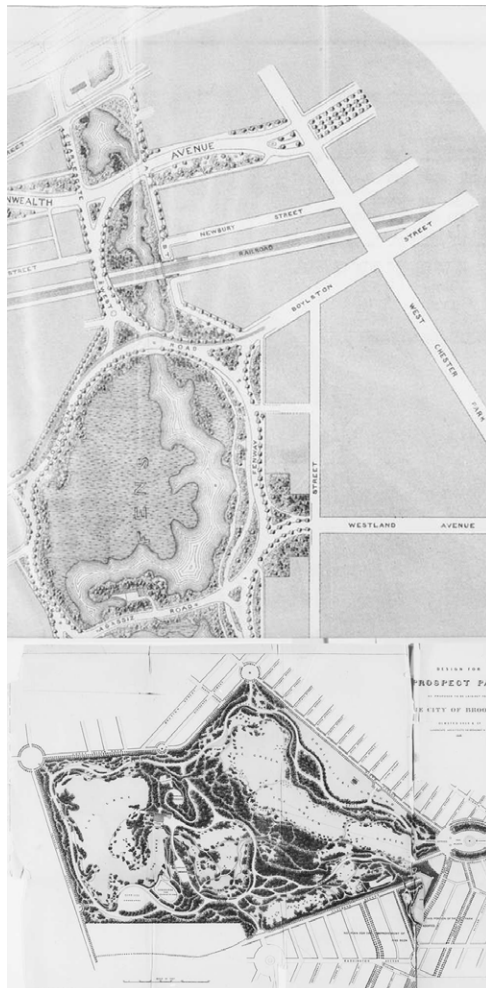


Fig. 1. Design plan by Frederick Law Olmsted of the gardens for Boston and New York (1857).

These passages briefly identify the three main currents of landscape interpretation [Kühne, 2019], which have been – and are repeated over time – in a continuous cycle of thesis, antithesis and synthesis; the first, the “essentialist” one, which considers landscapes as entities endowed with specific properties and values, distinct from their mere outward appearances; according to essentialist thought, articulated by scholars such as Chilla [Chilla et al. 2016], Kühne [Kühne 2013] the constituent elements of the landscape have specific properties that constitute its “essence” such that the landscape becomes a thing “in itself” and that the outward image we perceive of it is not the landscape itself, but the expression of its “essence” [Kühne 2013]; the second current, which arose as a reaction to the essentialist position, is the positivist current, a dominant position in the discussion of landscape in the operational disciplines; this interpretation is deeply influenced by the principles of Auguste Comte, asserts that scientific exploration should focus on phenomena external to human consciousness, accessible through measurement and empirical observation [Egner 2006]. Space, and by extension landscape, is then considered quantifiable and analyzable, employing empirical methods to dissect landscapes into measurable elements, such as land use, climate and infrastructure, organized into layers within systems: the landscape becomes a “container” of diverse elements and the result of processes that can be mapped and related to human intervention [Gailing, Leibenath 2015]. Finally, the third, the synthesis proposed by the constructivist current, recovers attention from the tangible aspects emphasized by positivism and the intrinsic qualities highlighted by essentialism, placing the essence of landscape in the processes of social and personal interpretation, rather than in the physical objects or their underlying essence: landscapes are not simply physical realities to be observed or essential truths to be discovered, but are shaped by material and intangible elements through individual perceptions. This current, inheriting the theoretical instances of research on phenomenology – through the contributions of Husserl, Heidegger, Merleau-Ponty and Schütz – developed an approach termed “more-than-representational” in which there is an attempt to overcome the object-subject dichotomy, focusing on the mutual influences between humans and the environment [Krauss 2018] defining, in the contemporary, the research area of “geohumanistics,” where landscape is understood as an individual and cultural construction in which personal perceptions and historical narratives play a central role [Wylie 2007].

### **Conquest, estrangement and return to the landscape**

The existing contrast between the main lines of research of landscape can be reread as early as the first conception of the term, in the 15th century, as a “way of seeing the outside world” [Berger 1972], thus with natali of “aesthetic” origin, and the following practical development towards the representation and manipulation of the territory, supported by the scientific innovations of representation that linked the artistic-perceptual field with the mathematical-geometric one in a double thread. Landscape, in fact, shared its history with Renaissance “practical sciences,” i.e., the disciplines of surveying, land mapping, ballistics, and fortifications, all of which developed in parallel in the application and development of Euclidean geometry and linear perspective [Cosgrove 1984] with the goal of man’s control over the land. Thus, landscape conception, from being a representation of “scene” in the field of art, began to take on its own practical form and become mathematically structured. The study of the representation of the environment beginning in the Middle Ages and through the work of Cimabue and Giotto, who had already produced innovations capable of painting reality more and more verisimilarly [Martines 1980], crystallized, with the publication of Leon Battista Alberti’s *Della Pittura*, into the technique of single-point perspective, through the concepts “triangle of rays” and “legitimate construction” capable of giving the illusion of a three-dimensional space on a two-dimensional surface. Moreover, this technical innovation also brought about a renewal of the psychological aspects of vision, enshrining the primacy, and thus ownership, of the observer over the observed space [Galassi 1981], a fundamental aspect in the post-medieval European political climate.

Fig. 2. Ambrogio Lorenzetti, *Allegoria degli Effetti del Buon Governo in Città* (1338-1339) (Wikimedia Commons).



Fig. 3. Pietro Perugino, *Delivery of the Keys* (1481). (Wikimedia Commons).



This was the first transition from an essentialist-aesthetic to a positivist-empirical theory, which marked, even in art, the detachment of the “actors,” man, from the “objects,” the territory. Examining the pre-perspective representation of Lorenzetti’s *Allegory of Good and Bad Government* (1340) in Siena (fig. 2) and that of a scholastic central-point perspective of Perugino’s *The Delivery of the Keys* (1481) in Rome (fig. 3): we can note how, in the first case, the city, together with its inhabitants, do not seem to be generated by an absolute and fixed eye, but belong to a changing subjective vision that captures its anthropic landscape made up of forms, spaces and actors; in the second case, on the other hand, the city organized according to a precise and ideal geometry appears crystallized, sculptural and immobile, while the figures that populate the fresco, appear superimposed on this geometric construction, without entering into relationship with it. In these two examples, the geometric rigidity of the strict perspective composition, reduces the representation to a “dry” scene, compared to the first, which despite a more confused composition conveys to us an unquantifiable, but perceptible feeling: what could be called the essence of that landscape. The third position, the constructivist “synthesis” position, can be traced within the same historical period

in the work of Cristoforo Sorte, a Venetian cartographer and landscape painter of the late Renaissance, who played a key role in combining scientific precision and artistic expression; his drawings, midway between cartography and landscape painting, through the use of color and a point of view similar to that of the plan-perspective, differentiate all the chorographic aspects of the territory, on which Berenson [1952] reads the capacity for spatial composition necessary to create a “structure of feeling” that is the basis of landscape art, and in which today it is possible to reread a “more-than-representational” landscape approach. The evolution of the role of drawing as a tool for the investigation of landscape, both rural and urban, has thus shifted from the late Renaissance treatise centered on the development of perspective and a precise representation of reality, to a progressive emancipation in favor of the production of evocative representations.

This paradigm shift is particularly explicit in the eighteenth century, with the genre of capriccio, represented by the work of Canaletto – who juxtaposes “photographic” views, through the use of the *camera ottica*, with elements of invention or architectural samples – or that of Piranesi, who enhances the urban scene of Roman ruins through an artificial disproportion of architecture in relation to the human figure or, in the case of the *Prisons*, through a multifocal perspective that disorients the observer; Alexander Cozens departed strongly from the classicist tradition of faithful reproduction of reality in favor of emotional representation, developing the technique of “blotting” or “staining method,” the application of random spots of ink or watercolor on paper, then developed into landscape compositions. In the contemporary, landscape representation reaches the “synthesis” between the evocative and the descriptive in James Corner’s study in *Taking Measures Across the American Landscape* [Corner 1996] and *The Agency of Mapping: Speculation, Critique and Invention* [Corner 1999]. The author recovers the instances of Ian McHarg’s [McHarg 1969] systematic layer mapping approach and that of Kevin Lynch’s [Lynch 1960] symbolic psychogeographic maps in a mixed representation of photography, cartography and drawing, creating synoptic representations of horizontal and vertical planes while simultaneously breaking down the landscape into measurable elements in their own right, such as topography, vegetation and human-made structures.

### Need for imperfection

The history of landscape related to the development of applied sciences and artistic representation shows how our understanding of external space has been constantly mediated by cultural and technological tools, but it is not without elements of self-contradiction, as in the case of Fra Luca Pacioli who, despite publishing essays on geometry such as *Summa di Arithmetica, Geometria, Proporzione et Proportionalita*, one of the earliest manuals of practical mathematics, emphasizes the value of “estimation by eye” as an element of subjective and immediate knowledge [Cosgrove 1985] even if possibly inaccurate.

The synthetic detail of Sorte’s chorographies and Lorenzetti’s pre-perspective, like the more contemporary evidence of Clark’s observations on technological advancement and Corner’s [Corner 1999] against ultra-realistic representations, testify to the need for a component of indeterminacy in landscape perception and representation.

This, accompanied by a visual structure that allows the intellect to fill in the gaps, creates an experience of the landscape, rather than mere perception, even in the case of its representation.

Even photography, born as a rapid and objective representational technique – as Gifford [Gifford 1995] notes, who points out the negative impact of fast-media on our perception of the landscape and the consequent detachment from it – nowadays rediscovers the charm of the analog “imprecision” of the early days, alternating with “surgical” authors, such as Sebastião Salgado or Edward Burtynsky, in which the pixel can become a unit of measurement and in which every detail is immediately apparent, others “atmospheric,” such as Uta Barth who reduce the available information to bring the viewer down into the shot and make him dwell on it, in focusing on the geometries veiled by the author.

Instead, the capacity for infinitesimal measurement and multiscalar representation that are available to us today ideally bring us closer to the absurdities present in Borges' fables of the "Library of Babel" [Borges 2000] or the "Map of the Empire" [Borges 2004], where the world becomes a large library where every piece of information is available, or in which there is a map so detailed that it overlaps point by point with the territory itself. These fables highlight the challenges and paradoxes in the quest for knowledge and its representation: the map that reproduces the entire territory "point by point" becomes useless in its complete accuracy, while the all-encompassing library makes finding a specific book an impossible task.

## Conclusions

Based on personal adherence to one of the three main theoretical currents of landscape, different goals are configured from a cognitive and representational point of view. In the first case, the intent is to reduce information to the bare minimum and representation to abstract-evocative elements – as in Barth's photography – that elicit the essence of the landscape in the viewer, as if the medium were a pre-perceived memory and represented as it was configured in the artist's psyche. From an operational-positivist perspective, however, the challenge is to discern what information is useful and relevant in the vastness of digital data; this task is complicated by the realization that no single dataset, model, or mapping technique can totally encompass the complexity of a landscape, highlighting the need for critical selection and interpretation. The imperfection and incompleteness of information – of measurement – here becomes a necessary evil to make the representation usable. In the third case, constructivist synthesis, the intent must be to achieve a compromise between abstraction and traditional representation through drawings that are evocative but not explicitly – and perfectly – figurative.

So, landscape's resistance to "measurement" highlights the inherent complexity of defining the concept of landscape that goes beyond simple quantification, at the cost of being reduced to an image of the territory. The transition from landscape as an artistic genre to its understanding as a physical environment reflects the profound evolution in the perception and representation of space, influenced by technological advances and epistemological changes. The relationship with art, moreover, returns in a contemporary synthesis from figurative to interpretive and critical medium in the pursuit of geohumanistics as a tool for geographic and cultural understanding of landscape [Hawkins 2017]. The three main interpretative currents of landscape-essentialist, positivist, and constructivist-delineate the continuous succession of currents of thought over time, ranging from the attribution of intrinsic values to the landscape, to the quantitative analysis of it, to a synthesis that values individual and social perception. Holding back from measuring landscape in every aspect is not only a methodological challenge for representation and analysis, but also represents an opportunity to recognize and value the multiplicity of meanings, perceptions, and experiences that landscape can offer. Understanding landscape therefore requires a balance between precision and interpretation, between quantitative data and intangible qualities, reflecting the richness and complexity of our relationships with the space we inhabit.

## Notes

[1] One of the earliest documented uses of the word "landscape" directly by an author dates back to around 1521 and is attributed to Giorgione regarding *The Tempest* [Gombrich 1971].

[2] Consider, for example, the landscape architecture experiences of Olmsted—such as Central Park in New York (1856)—and his contemporaries, whose projects were inspired in a "pictorial" manner; seeking a graphic richness and evocative quality similar to that of perspective, even in planimetric representations [Brinckerhoff 1997].

[3] Historically, this viewpoint is associated with the geographical studies of the 19th and early 20th centuries and figures like Alexander Humboldt (1859), and its influence has persisted to this day in the use of the term "cultural landscape," which suggests an indissoluble link between landscape and population [Kühne 2013].

[4] Gailing and Leibenath propose a social constructivist approach to landscape, also referred to as post-positivist: these approaches recognize the importance of empirical data but are critical of the absolute neutrality and objectivity of science.

Landscapes are seen as dynamic assemblages of material and immaterial elements, influenced by constantly changing natural and human forces. The authors present two main theoretical lines: Historical Institutionalism (how historical institutions and their practices consolidate certain meanings, uses, perceptions, and management of the landscape without considering the landscape as endowed with an intrinsic essence) and "Post-Structuralist Discourse Theory". This approach sees the landscape as a discursive construction, where material objects, practices, subjects, and linguistic expressions are part of relational systems of meaning called discourses. The landscape has no fixed nature but is continuously constructed and reconstructed through social and cultural discourses.

[5] "More-than-representational" theories are part of a body of work aimed at avoiding the "lethal effect" of Cartesian analysis of space, identity, and meaning, typical of more traditional modes of classical geographical literature [Lorimer 2005]. It is important to emphasize that "more-than-representational" theories do not ignore representations; rather, they focus on the impact of representation on subjects [Anderson 2018], unlike the "non-representational" theories that emerged in the 1990s as a reaction to the excessive emphasis on representations at that historical juncture [Thrift 2007], which replaced graphic representation with other mediums such as literature and connect back to "humanistic" geography, where exponents like Marwyn Samuels (1979) and Courtice Rose (1981) refer to landscapes respectively as "authors" or analyze them starting from, or as, texts.

[6] The "triangle of rays" is a metaphor used by Alberti to explain the formation of the image on the human eye's retina and the basis for the "legitimate construction," which is the systematic method proposed by Alberti for correctly drawing in perspective. The triangle of rays consists of three fundamental elements: the order of rays (the eye as the apex of the visual triangle and the object as the base), the visual triangle itself (i.e., the field of view), and the projection on a surface (the projection of visual rays emanating from the eye and intersecting a plane in their trajectory towards the object of representation). The legitimate construction is built from the observer's point of view, and thus the triangle of rays, which determines the horizon on which the single vanishing point is placed; Alberti also proposes the use of a spatial grid to maintain the proportions and dimensional "escape" of objects towards the horizon.

[7] Corner defines this type of representation into two categories: "Experimental Cartographies," which include diagrams, sketches, and maps that seek to represent the complexity and dynamism of the landscape, and "Narrative Maps," which integrate quantitative data with qualitative narratives through photography, allowing exploration of the cultural and social dimensions of the landscape.

[8] Harriet Hawkins explores the intersections between geography and visual arts, analyzing how artistic practices can contribute to understanding and representing landscapes. Her central theory is that visual arts offer new ways of thinking about and interacting with geographical space, surpassing traditional cartographic representations. Hawkins argues that visual arts can create alternative "worlds" and representations that challenge dominant narratives, allowing for a deeper and more nuanced understanding of the landscape.

## References

- Anderson, B. (2018). Affective materialism. Dialogues. In *Human Geography*, vol. 8, n. 2, pp. 229-231. <<https://doi.org/10.1177/2043820617748271>>
- Berenson B. (1952). *Italian painters of the Renaissance*. London: Phaidon.
- Berger J. (1972). *Ways of seeing*. London: Penguin.
- Borges J. L., (2000). *Labyrinths: Selected Stories and Other Writings*. London: Penguin Classics.
- Borges J. L., Hurley A., (2004). *The Aleph and Other Stories*. New York: Penguin Books.
- Corner J., MacLean A. S. (1996). *Taking Measures Across the American Landscape*. New Haven: Yale University Press.
- Corner J. (1999). The Agency of Mapping: Speculation, Critique and Invention. In Cosgrove D. (Ed.). *Mappings*, pp. 213-252. London: Reaktion Books.
- Chilla T., Kühne O., Neufeld M. (2016). *Regional development*. Stuttgart: Ulmer.
- Clark K. (1950). *Landscape into Painting*. New York: John Murray.
- Corner J. (1999). *Recovering Landscape: Essays in Contemporary Landscape Theory*. Princeton: Princeton Press.
- Cosgrove D. (1985). Prospect, perspective and the evolution of the landscape idea. In *Transactions of the Institute of British Geographers*, vol. 10, n. 1, pp. 45-62.
- Cureton P. (2017). *Strategies for landscape representation: Digital and analogue techniques*. Abingdon: Routledge
- Egner H. (2006). Autopoiesis, Form, and Observation. In *Communications of the Austrian Geographic Society*, 148, pp. 92-108.
- Gailing L., Leibenath M. (2015). The social construction of landscapes: Two theoretical lenses and their empirical applications. In *Landscape Research*, 40(2), pp. 123-138.
- Gombrich E. (1971). The renaissance theory of art and the rise of landscape. In Gombrich E. (Ed.). *Norm and Form: studies in the art of the renaissance*. London: Phaidon.
- Galassi P. (1981). *Before photography: painting and the invention of photography*. New York: The Museum of Modern Art Press.
- Gifford C. (1995). *Media and communications*. London: DK Publishing.
- Hawkins H. (2017). The Geography of Art: The Place of Art in Spatial Practice. In Merriman P., Jones M. (Eds.). *Space and Spatiality in Theory*, pp. 115-134. London: Routledge.

- Jackson J. B. (1997). *Landscape in Sight, Looking at America*. New Haven: Yale University Press.
- Krauss, W. (2018). Postenvironmental landscapes in the Anthropocene. In Howard P., Thompson I. H., Waterton E., Atha M. (Eds.), *The Routledge companion to landscape studies*, 2nd ed., pp. 94–105. Abingdon: Routledge.
- Kühne O. (2013). *Landscape Theory and Landscape Practice: an Introduction from a Social Constructivist Perspective*. Wiesbaden: Springer.
- Kühne O. (2019). *Landscape Theories. A brief Introduction*. Wiesbaden: Springer.
- Lynch K. (1960). *The Image of the City*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Lorimer H. (2005). Cultural geography: The busyness of being more-than-representational. In *Progress in Human Geography*, 29(1), pp. 83-94.
- McHarg I. L. (1969). *Design with Nature*. Garden City, NY: Natural History Press.
- Martines L. (1980). *Power and imagination: City-States in Renaissance Italy*. London: Allen Lane.
- Rose C. (1981). William Dilthey's philosophy of historical understanding: a neglected heritage of contemporary humanistic geography. In Stoddard D. R. (Ed.), *Geography, ideology and social concern*, pp. 99-133. Oxford: Cambridge University Press.
- Samuels M. (1979). The biography of landscape. In Meinig D. (Ed.), *The interpretation of ordinary landscapes*. Oxford: Cambridge University Press, pp. 51-88.
- Thrift N. (2007). *Non-representational Theory: Space, Politics, Affect*. New York: Routledge.
- Wylie J. (2007). *Landscape*. Abingdon: Routledge.

#### Author

Giovanni Rasetti, Università "G. D'Annunzio" di Chieti-Pescara, rasetti.giovanni@outlook.com

*To cite this chapter:* Giovanni Rasetti (2024). La resistenza del paesaggio alla "misura": Retrospectiva delle teorie sul paesaggio e la sua rappresentazione/Landscape resistance to "measurement": Retrospective of theories of landscape and its representation. In Bergamo F., Calandriello A., Ciamaichella M., Friso I., Gay F., Liva G., Monteleone C. (Eds.), *Misura / Dismisura. Atti del 45° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione/Measure / Out of Measure. Transitions. Proceedings of the 45th International Conference of Representation Disciplines Teachers*. Milano: FrancoAngeli, pp. 1903-1918.