

SEMIOTICA E PROGETTO DEL PAESAGGIO*

Carlo Socco

1. L'utilità di un'interpretazione semiotica del paesaggio

Il tema del seminario pone in relazione un punto di vista teorico, qual è quello della semiotica, con una operazione pratica, qual è la progettazione. Dal punto di vista della progettazione, dalla quale come urbanista e come architetto mi colloco, mi chiedo quale contributo l'interpretazione semiotica del paesaggio possa apportare al lavoro di chi pianifica e progetta il territorio e il paesaggio.

Nell'ambito disciplinare della pianificazione del territorio è invalso l'uso di distinguere tra 'territorio', 'ambiente' e 'paesaggio', e, di conseguenza, di parlare di pianificazione territoriale, ambientale e paesistica; le quali vengono combinate, a seconda dei casi, nei vari possibili modi. Va subito detto che si tratta di distinzioni non rigide e che pertanto si prestano bene ad interpretazioni personalizzate, anche se, generalmente, si conviene sul fatto che la pianificazione territoriale tende ad occuparsi prevalentemente degli aspetti funzionali della distribuzione spaziale delle attività e dunque dell'assetto insediativo e infrastrutturale, oltre che dei problemi della tutela del patrimonio insediativo storico; mentre, quella ambientale tende a completare il quadro dei problemi con la considerazione degli aspetti ecologici e geologici. A questo insieme complesso di aspetti, che mira appunto a cogliere i problemi connessi all'interazione tra il sistema sociale e il territorio inteso come risorsa economica, come bene storico-culturale e come geo-ecosistema, la pianificazione paesistica mira ad aggiungere dei significati ulteriori, che quella territoriale-ambientale normalmente trascura e di cui invece il paesaggio sarebbe portatore.

Ma, di quali significati si tratta? Per quanto mi riguarda, trovo questa domanda imbarazzante: da un lato, mi sembra che il binomio 'territorio-ambiente' faccia incetta di tutte le interpretazioni geografiche ragionevolmente utili in un'operazione di pianificazione; da un altro lato, sento che la rinuncia al paesaggio costituirebbe un impoverimento della pianificazione. Per uscire da questa sensazione di imbarazzo - che non credo di essere il solo a provare - mi pare possa risultare utile tentare di indagare il paesaggio come meccanismo generatore di significato, per scoprire ciò che alle correnti letture territoriali e ambientali sfugge: forse è proprio in questa indagine che ci può essere d'aiuto la semiotica.

Se è vero che la semiotica aspira ad essere la scienza dei vari tipi di linguaggio e delle svariate forme di testo, attraverso cui i linguaggi comunicano l'universo dei significati, allora essa ci può aiutare ad individuare i livelli e i nodi ai quali in qualsivoglia testo si genera il significato: essa ci indica, nella sua astratta generalità, la struttura generativa del senso; all'esperto di paesaggio spetta il compito di riempire questa struttura con i contenuti specifici di quella forma particolare di testo che è il paesaggio. È ap-

* Relazione introduttiva al Seminario "Semiotica e progetto del paesaggio", Torino, 20 dicembre 1996, organizzato dal Dipartimento Interateneo Territorio del Politecnico e dell'Università di Torino.

punto questa l'operazione che mi propongo, molto schematicamente, di compiere con le considerazioni che seguono.

2. L'invisibilità del visibile

“È vero che il mondo è *ciò che noi vediamo*, ed è altresì vero che nondimeno dobbiamo imparare a vederlo. Anzitutto nel senso che, mediante il sapere, dobbiamo eguagliare tale visione, prenderne possesso, *dire* che cos'è *noi* e che cos'è *vedere*, e dunque comportarci come se non ne sapessimo nulla, come se in proposito avessimo tutto da imparare” (Merleau-Ponty 1964, 32).

La riflessione di Merleau-Ponty sull'ambiguità del confine tra il visibile e l'invisibile dovrebbe fare da salutare sfondo ad un discorso critico sul paesaggio e sulle definizioni che di esso le varie discipline propongono. Con questo non intendo sottovalutare l'interesse o l'utilità di tali definizioni; molto più semplicemente mi sembra, al momento, molto più fecondo di sviluppi quel tipo di ricerca che si rivolge a ciò che al complesso di quelle definizioni sfugge: non v'è dubbio che esse ci propongano un possibile contenuto lessicale di ciò che la nostra percezione ci rivela come 'paesaggio'; ma mi pare di poter dire che il contenuto possibile del paesaggio, così come lo percepiamo nel fluire dell'esistenza, sia qualcosa di più.

Forse è inevitabile che ad occuparsi del paesaggio come sfondo delle vicende umane siano i romanzieri, i pittori, i registi e gli scenografi cinematografici e non i geografi. Mi sembra tuttavia che, per un architetto che ha il compito di progettare il paesaggio per la vita del soggetto, l'indagine sul paesaggio come generatore di senso, sui complessi modi attraverso cui esso si fa significato e dà significato a ciò che facciamo, sia tema di importanza centrale. Ciò che qui interessa non sono i paesaggi idiosincratici di ciascuno di noi, ma il funzionamento semiotico del paesaggio in quanto componente importante dello svolgimento narrativo dell'esistenza di ciascun individuo.

Parafrasando Merleau-Ponty possiamo dire che “il paesaggio è il mondo che noi vediamo”; ma cosa vuol dire 'vedere'? La montagna che io vedo ha sicuramente un significato molto diverso da quello che ad essa può aver attribuito un uomo vissuto mille anni fa. D'altra parte si è entusiasticamente teorizzato sui diversi modi di vedere il paesaggio caratteristici dell'*insider*, cioè dell'abitante del luogo, e dell'*outsider*, cioè del visitatore, del turista (Cosgrove 1984). Tutti 'vedono', ma ciascuno 'vede' diversamente dall'altro. Ciascuno ha una visione parziale e per ciascuno di noi il visibile, pur essendo lì sotto i nostri occhi, risulta in parte invisibile; permane allo stadio primordiale di stimolo percettivo senza tradursi in segno, perdendosi così nel nulla. Dunque, cosa vuol dire 'vedere'?

3. Vedere = significare

L'atto del vedere può essere descritto come un flusso di informazioni che attraversa successive fasi di elaborazione. La prima è quella dello stimolo percettivo: la luce colpisce la retina dell'occhio ed entra nel sistema nervoso sotto forma di stimolazione. Sull'informazione dello stimolo visivo si innesta una seconda fase (il tutto ovviamente avviene all'istante): l'informazione viene selezionata ed elaborata in modo tale da po-

terla riconoscere come *significante* di un *significato* noto, viene cioè resa pertinente ad un possibile significato (Marr 1982).

Nel linguaggio parlato usiamo significanti (leggeri come le parole) per veicolare significati, che si riferiscono a concrete (e spesso pesanti e intrasportabili) esperienze del mondo. Le parole sono dei segni, cioè dei significanti associati a dei significati, che sono stati conati per rendere agevole la comunicazione intersoggettiva.

Ma il linguaggio delle parole non è l'unica forma di linguaggio usata dal soggetto: la visione costituisce la forma di linguaggio fondamentale che il soggetto usa per comunicare a se stesso il significato dell'esperienza percettiva del mondo. Il linguaggio della visione è un meccanismo attraverso cui noi trasformiamo gli oggetti in segni.

Com'è noto, la definizione formale di 'segno' è data dal triangolo semiotico (Eco 1975), nei cui vertici sono collocati: il 'significante' (il significante per eccellenza nella comunicazione intersoggettiva è la parola; prendiamo ad esempio la parola 'cipresso'), il 'significato' (ad esempio il contenuto che un dizionario associa alla parola 'cipresso') e il 'referente' (nel nostro esempio, un qualsivoglia cipresso: ma forse sarebbe meglio dire: ciò che accomuna visivamente tutti i cipressi). La relazione tra il significante e il significato è detta 'codice' e l'atto attraverso cui connettiamo un significante ad un significato è detto 'semiosi' o 'significazione'.

Nel linguaggio della visione il referente, cioè l'oggetto nella sua funzione di rappresentante di una data categoria di oggetti, assolve direttamente alla funzione di significante: nel segno visivo il triangolo semiotico sembra appiattirsi nel segmento ai cui estremi vi sono il 'referente-significante' e il 'significato'. È noto tuttavia come la confusione tra referente e significante finisca per uccidere il segno, almeno nel linguaggio della parola.¹

Quella che comunemente chiamiamo 'percezione visiva' è un procedimento complesso, attraverso cui l'informazione dello stimolo viene selezionata e pertinentizzata, viene cioè trasformata in informazione significante. Ora, se nella semiosi percettiva dobbiamo distinguere tra referente e significante, dovremmo concepire il referente come ciò che è costituito dal complesso dell'informazione dello stimolo, mentre il significante dovrebbe essere costituito solo da quella parte d'informazione percettiva, che viene riconosciuta come pertinente nell'ambito della semiosi.

Viceversa, se ammettessimo che il referente è già informazione pertinentizzata, allora dovremmo ammettere la coincidenza tra referente e significante, e la conseguente anomalia segnica della semiosi percettiva.

Il processo di riconoscimento è reso possibile grazie ad una relazione di isomorfismo tra la parte pertinente dell'informazione dello stimolo e un *pattern* mnemonico di informazione visiva: una sorta di schema gestaltico (Arnheim 1969). È appunto questo *pattern* che dovrebbe costituire la parte significante dell'informazione percettiva.

Ciò di cui possiamo parlare sta dalla parte del significante e del significato; dalla parte del referente – qualora questo non coincidesse con quel *pattern* – parrebbe esservi sia l'informazione del *pattern* sia l'informazione dello stimolo che non riesce a farsi significante e che parrebbe perdersi nel non senso: se la semiosfera è lo spazio che rac-

¹ La percezione pone, per la teoria semiotica, un problema fondamentale: se la percezione è un atto di significazione (e su questo sembra non vi siano dubbi) e se la significazione implica la presenza di un segno (e anche su questo punto mi pare vi sia grande accordo tra i semiologi), qual è la struttura formale del segno nella semiosi percettiva?

chiude l'universo del senso (Lotman 1985), al di fuori di essa vi è ciò che per noi e al momento è il nulla.

La semiotica ci ricorda che il paesaggio degli oggetti è un paesaggio di segni e che la sua percezione è un atto di semiosi e che gli oggetti, in quanto segni, non sono altro che la traduzione in unità culturali dell'esperienza percettiva che di essi possiamo avere. Queste brevi considerazioni consentono di sgomberare il campo da alcune espressioni ricorrenti nel discorso sul paesaggio, le quali denotano un mancato riconoscimento della natura semiotica del paesaggio.

La prima di queste espressioni riguarda la distinzione tra 'significati oggettivi' (che generalmente stanno dalla parte del territorio e dell'ambiente) e 'significati soggettivi' (il paesaggio è spesso guardato con sospetto, proprio perché in odore di soggettivismo). Questa distinzione rivela, almeno nel linguaggio ingenuo, la metafisica del referente (Eco 1975), cioè quella posizione per cui si finisce per credere che vi siano dei significati relativi a proprietà intrinseche dell'oggetto e di cui l'oggetto è custode e garante. La scoperta scientifica non farebbe che rivelare queste proprietà, a meno di ricredersi di fronte alla nuova scoperta che falsifica quella precedente: dietro la verità custodita nell'intimo dell'oggetto emerge la metafisica ontologica dell'idea platonica.

L'interpretazione scientifica e quella estetica - che ad essa viene opposta proprio per la sua soggettività - sono in realtà due forme di regolamentazione della semiosi, cioè di quell'atto tipico del soggetto, il quale non fa che trasformare in unità culturali l'informazione percettiva, che costituisce la propria esperienza del mondo. Certamente colui che pensasse di utilizzare significati estetici per usi scientifici, si voterebbe a frustranti fallimenti, così come colui che pensasse di capire il motivo della bellezza del paesaggio limitandosi alla semantica dei significati scientifici.

Vi è una seconda espressione d'uso corrente, secondo la quale il paesaggio sarebbe ciò che la percezione (soprattutto visiva) rivela. Poiché, come abbiamo visto, la percezione di cui ha senso parlare è quella che si traduce in semiosi, è evidente che, per dire che cosa intendiamo per 'paesaggio percettivo-visivo', dobbiamo dire quali sono i significati ai quali la semiosi visiva ci fa approdare. Il paesaggio non è ciò che vediamo, ma ciò che la visione come semiosi ci rivela: il problema è l'approdo semantico della visione del paesaggio.

Generalmente le concezioni del paesaggio come 'paesaggio percettivo' finiscono per approdare a degli spezzoni di significati, presi a prestito da varie letture geografiche e variamente montati in quella che potremmo definire una descrizione geografica sintetica di porzioni più o meno omogenee di territorio: si cerca cioè di dire in sintesi ciò che si percepisce. Queste sintetiche letture geografiche hanno una loro utilità pratica; ma in realtà esse non aggiungono significati ulteriori a quelli delle letture geografiche normalmente utilizzate per definire il territorio-ambiente, anzi ne costituiscono una sorta di lettura semplificata, che nei casi migliori può anche dar luogo ad una piacevole descrizione letteraria (Sestini 1963).

Proseguendo sulla strada aperta dalle considerazioni che precedono, occorre cercare di capire come, nel processo della semiosi percettiva, gli oggetti, di cui il paesaggio è costituito, vengano fatti funzionare come segni. Detto in altri termini: ci porremo di fronte al paesaggio come ad un sistema di segni che, attraverso la percezione, interpretiamo.

4. Il significato di un oggetto è in funzione del contesto

Si consideri un oggetto qualunque, ad esempio, un 'cipresso'. Il suo significato corrente è quello contenuto in un comune dizionario (se siamo più esigenti, possiamo consultare un dizionario botanico alla voce "*cupressus sempervirens* o cipresso italiano"). Vi è dunque un primo livello del significato, che è quello del contenuto denotativo di tipo dizionario. Ma il significato, che attraverso la visione possiamo attribuire agli oggetti, non si esaurisce a questo primo livello, in cui l'oggetto compare isolato dal resto del mondo. Il significato dizionario ha, infatti, la pretesa di esser buono in qualunque posto e in qualsivoglia situazione. Nella realtà tuttavia, è impossibile che un cipresso si dia al di fuori del contesto di qualche paesaggio. Immaginiamo che il nostro cipresso (sempre lo stesso) venga collocato nei seguenti contesti: un giardino islamico, un cimitero, tra enormi funghi di plastica adattati a casette per gnomi di colore azzurro. Il significato botanico evidentemente non cambia, ma ad esso si associano, a seconda del contesto, diverse connotazioni, cioè diversi ulteriori significati. Ad esempio, nella tradizione del giardino islamico il cipresso è simbolo della femminilità (Petrucchioli 1994); nel cimitero esso sembra incupirsi nella consapevolezza del lutto (quanto poi al suo significato in un villaggio di puffi lasciamo a ciascuno dire la sua).

Ogni oggetto può assumere significati diversi a seconda del contesto paesaggistico in cui si trova.

5. Il significato di un oggetto è in funzione della circostanza

Il significato di un oggetto non dipende solo dal contesto paesaggistico, ma anche dalla circostanza in cui il contesto viene percepito, cioè dal tipo di azione che vi si svolge. Prendiamo ad esempio una chiesa. Il suo significato architettonico è quello che troviamo in un comune dizionario (o, se siamo più esigenti, in un dizionario di architettura). Immaginiamola collocata in due distinti contesti: la piazza di una città e un complesso conventuale isolato su di un'impervia montagna. Anche in questo caso si produce quella differente connotazione, che deriva dall'inserimento contestuale: nel primo contesto la chiesa è il luogo che si apre a tutta la comunità dei fedeli per le celebrazioni religiose; nel secondo è un luogo sacro, chiuso dentro un altro luogo sacro, immerso nell'isolamento che si addice ad una comunità di iniziati.

Consideriamo ora la chiesa nella piazza e immaginiamo la piazza come scena di tre differenti azioni: il mercato settimanale, la festa patronale, un presidio di cari armati. La chiesa, come parte della scena, si carica, nelle tre diverse circostanze, di tre differenti e ulteriori connotazioni: in posizione defilata, nel primo caso, dove domina un'azione tipicamente profana come quella del commerciare; come centro scenico di una recitazione religioso-popolare, nel secondo; mentre, nel terzo, diviene un accentratore della tragicità di chi, abbandonando un appello di pace e fratellanza, cede la parola alle armi.

Un esempio di come le circostanze possano agire fino al punto di ammutolire i miti lo si ha in quella raccolta di "esercizi di descrizione" (Calvino 1988, p. 72) che è il Palomar di Calvino (1985). Palomar, in visita al giardino di rocce e di sabbia del tempio di Ryoanji di Kyoto, si viene a trovare "in mezzo a centinaia di visitatori che lo spingono da tutte le parti, obiettivi di macchine fotografiche e di cineprese che si fanno largo tra i gomiti, i ginocchi, gli orecchi della folla inquadrando le rocce e la sabbia da ogni angolazione, illuminate dalla luce naturale e dai flash. Torme di piedi in calzini di lana lo scavalcano (le scarpe, come sempre in Giappone, si lasciano all'ingresso), le figliolanz

numerosi vengono spinti in prima fila da genitori pedagogici, frotte di studenti in uniforme si spingono, ansiosi solo di smaltire al più presto la visita scolastica al monumento famoso; visitatori diligenti col ritmico su e giù del capo verificano se tutto quel che c'è scritto nella guida corrisponde alla realtà e se tutto quel che si vede nella realtà c'è scritto sulla guida." (p. 92). Così quel giardino, che "nelle notti di plenilunio è illuminato dal luccichio argentato della sabbia" (Calvino 1994, p. 191), magico 'mare del nulla' della contemplazione Zen, decade in "aiola di sabbia".

L'architetto progetta luoghi e della scena di questi è responsabile, ma talvolta è anche responsabile delle loro circostanze d'uso, così come è testimoniato da quei giardini, che, pensati come scena di quiete, vengono in realtà realizzati in modo che con essi interferisca la vista e il rumore del traffico urbano. Una inadeguata contestualizzazione degli spazi può ammutolire il mito non diversamente da un uso improprio della loro scena.

6. La semiosi visiva nel reticolo dell'enciclopedia

Introducendo la nozione di 'segno' abbiamo detto che il codice è la relazione tra il significante e il significato, dando così l'idea che il codice sia una relazione biunivoca tra i due funtivi della funzione segnica. Questo tipo di codice richiama alla mente quei dizionarietti tascabili che i turisti usano per ordinare un caffè o un panino in una lingua che non conoscono, ma che sono assolutamente inutilizzabili per comporre anche solo una frase. In realtà – come si è visto negli esempi sopra fatti – un significante, sia esso parola o oggetto, genera una molteplicità di significati connotativi in relazione ai diversi possibili inserimenti contestuali e circostanziali: il che costituisce uno dei problemi cruciali di ogni teoria del codice enciclopedico (Eco 1975). Se l'enciclopedia, a differenza del dizionario, vuole registrare tutti i possibili significati connotativi di un significante, il suo codice deve avere la forma di un reticolo, che connette il significante a tutte le connotazioni dipendenti da tutti i possibili inserimenti contestuali e circostanziali. Se il codice enciclopedico non avesse questa forma, non riusciremmo a cogliere il senso dei diversi contesti e delle diverse circostanze.

Se non si vuole limitare arbitrariamente il potenziale semantico degli oggetti che costituiscono il paesaggio, bisogna tenere conto degli inserimenti contestuali e circostanziali. Nel paesaggio il contesto è il sistema degli oggetti che costituiscono lo spazio fisico di un luogo, mentre la circostanza è l'azione che in quel luogo viene compiuta. Per conferire al testo visivo del paesaggio un formato che ci consenta di cogliere agevolmente le variazioni di contesto e circostanza, mi pare che il modello più efficace al quale fare riferimento sia quello della scena teatrale: in essa vi è uno spazio scenico dell'azione e uno spazio scenico di sfondo; il primo è uno spazio arredato, dove cioè gli oggetti hanno lo scopo di consentire lo svolgimento dell'azione; tra spazio arredato e azione vi è una stretta correlazione, per cui, se cambia l'uno cambia l'altra e viceversa. Potremmo dire che una carta degli usi del suolo, dove l'uso si riferisce indifferentemente sia al tipo di spazio dell'azione che al tipo d'azione, potrebbe essere considerata una buona rappresentazione del mosaico degli spazi dell'azione. Ciò che una carta di questo tipo non rappresenta è l'inserimento di ciascun spazio dell'azione nel contesto dello spazio scenico di sfondo, per rappresentare il quale la tecnica cartografica si dimostra insufficiente.

Riassumendo, il formato base del testo visivo del paesaggio, prevede almeno tre livelli di inserimenti contestuali e circostanziali: il primo interno allo spazio dell'azione, dove ciascun oggetto si trova inserito nel contesto degli oggetti che costituiscono l'arredo dello spazio stesso, e dove si svolge un certo tipo di azione; il secondo costituito dal mosaico degli spazi dell'azione, che consente di tenere conto dei diversi significati, che questi vengono ad assumere a seconda del contesto percepibile del mosaico (si potrebbe ad esempio convenire sul fatto che il significato di un'area a seminativo sia diverso a seconda che da essa si percepisca un'autostrada o un bosco ripariale); il terzo costituito dal fondale che chiude l'orizzonte (per cui si potrebbe convenire che il significato dell'area a seminativo cambia a seconda che il suo sfondo sia il mare o la cortina di una pineta).

Chiamerei questo formato base del testo visivo del paesaggio 'unità di paesaggio', se non avessi il timore di suscitare gli inutili conflitti definitivi, che sempre si animano addentrandosi nel ginepraio delle innumerevoli definizioni di unità di paesaggio. Diciamo che esiste almeno una unità di paesaggio per ogni definizione di paesaggio: l'unità di paesaggio pone un problema di sua messa in formato in modo da renderla strumento il più possibile efficiente per individuare i significati di cui si va alla ricerca. Ciò precisato, ritengo di poter chiamare 'unità di paesaggio' il formato base del testo visivo come sopra definito, senza pretendere che questa sia, per tutti, l'unità di paesaggio.

Fin qui non abbiamo ancora parlato di contenuti (se non nelle esemplificazioni), semplicemente si è individuata una forma multilivellare di inserimenti contestuali e circostanziali, dove ciascun livello indica un sito generatore di significazione. Il problema è di farsi un'idea su come varia il potenziale di significazione in relazione ai vari tipi di inserimento contestuale e circostanziale.

Continuiamo dunque ad indagare il segno visivo alla ricerca dei nodi dotati di un potenziale di significazione.

7. Il significato di un oggetto è in funzione del suo sovraccarico semantico

Torniamo all'esempio della chiesa nella piazza e ipotizziamo che si tratti di Piazza S. Pietro. È evidente che l'oggetto, il contesto e le circostanze ad esso associate ed associabili assumono un significato diverso da quello di una comune chiesa in una comune piazza. Il luogo è progettato, realizzato e usato per un tipo d'azione che, nell'ambito della cultura di riferimento, ha un complesso valore simbolico, di cui l'architettura si fa appunto carico, imprimendo alla scena una forte valenza estetica.

I luoghi nei quali, con l'arte, si sono espressi dei valori simbolici, sono solo il vertice di una complessa tipologia di segni visivi, i cui significanti sono portatori di un sovraccarico semantico. Per designare questa situazione si ricorre comunemente alla parola 'simbolo'. Credo, però, che ad una più attenta analisi semiotica, emergano diversi tipi di segni a forte carico semantico, tra cui anche quelli che propriamente possono definirsi 'simboli'.

Dal punto di vista semiotico, il simbolo è una forma particolare di segno in cui il significante, tramite un codice analogico (dove l'analogia va intesa in senso lato), rinvia ad un significato indiretto costituito da una 'nebulosa di contenuti' (Eco 1984). Il simbolo è veramente tale quando ogni tentativo di disambiguazione (ad esempio tramite metafore) non va a buon fine: ogni interpretazione del simbolo non ne esaurisce il significato. Se per indicare tutto ciò che sappiamo dire sulla nostra esperienza del mondo ricorriamo all'espressione 'Universo Semantico Globale', allora i simboli sono i buchi ne-

ri di tale Universo: per quanti significati vi riversiamo dentro essi continuano a ripresentarsi come interroganti su di sé.

Vi sono però altre categorie di segni i cui significati indiretti, sebbene dotati di un apprezzabile potenziale semantico, non sono un addensamento nebuloso, ma si presentano sufficientemente definiti, così come generalmente accade per le figure retoriche (il cipresso che nel cimitero diviene metafora del lutto; le specie arboree di altri continenti e climi usate come sineddoche di quei luoghi; ecc.).

Sempre nell'ambito delle figure retoriche si possono individuare alcuni paesaggi, che hanno dato luogo a vere e proprie costruzioni sintagmatiche ipercodificate, per certi aspetti simili ai *tòpoi* retorici (non è forse qualcosa di simile il paesaggio delle colline toscane?).

Insomma, mi pare che questo tema costituisca materia interessante di ricerca semiotica, e mi chiedo se una tipologia sistematica dei simboli e delle figure retoriche, che animano il paesaggio, non costituisca un contributo decisivo alla comprensione di quel contenuto specifico di cui il paesaggio è portatore. In proposito vorrei ancora aggiungere alcune brevi considerazioni relative proprio al contenuto.

Come è risaputo, l'estinzione dei simboli del sacro e del magico non ha portato all'estinzione del simbolico e del mitico; questi si sono trasferiti dalla sfera del sacro alla sfera della cultura corrente; poiché è la cultura che genera i propri miti come rappresentazione di se stessa dei propri valori. Come diceva Barthes, "può essere mito tutto ciò che subisce le leggi del discorso" (1957, p. 191), che è appunto la condizione per cui anche il paesaggio si fa cultura e si fa luogo del mito.

Essendo il paesaggio la scena del flusso del vissuto, si può ben capire come esso si carichi di una sterminata quantità di simboli: da quelli idiosincratici dell'esperienza individuale a quelli imposti dai media; dai simboli connessi alla mitologia della quotidianità, a quelli che si riferiscono a valori ideologici consacrati. Ma il paesaggio come cultura ha una peculiarità che è solo sua: esso è la *sedimentazione diacronica* dello spazio scenico del flusso del vissuto, di quel vissuto che è la nostra storia e che non può essere interpretato al di fuori del suo spazio scenico: senza il paesaggio saremmo privi di memoria, cioè di "un elemento essenziale di ciò che ormai si usa chiamare l'«identità», individuale o collettiva, la ricerca della quale è una delle attività fondamentali degli individui e delle società d'oggi" (Le Goff 1979, p. 1104). È soprattutto nel suo essere memoria artificiale che il paesaggio si fa luogo mitologico della cultura contemporanea. Di una cultura che, dallo sfondo di una più radicata coscienza ermeneutica, sa che la nostra memoria è un testo che ciascuna generazione reinterpreta alla ricerca della propria identità. Lasciare in eredità alle generazioni future il paesaggio è una delle garanzie della loro libertà.

Mi pare dunque che la memoria artificiale del paesaggio, il 'documento-monumento' (Le Goff 1978) in esso custodito sia uno dei contenuti fondamentali su cui orientare la ricerca simbolica e retorica del paesaggio.

Ciò non toglie che altri contenuti vengano riconosciuti come rilevanti: sto pensando all'importanza che va sempre più assumendo il valore (culturale!) della natura e a come il moderno ecologismo abbia, attraverso i media, dato rapidamente vita ad una ricca iconografia di *tòpoi* retorici.

Così come non va sottovalutata la simbolica e la retorica delle culture locali, che le indagini sociopsicologiche e di psicologia ambientale e della percezione consentono di mettere in evidenza (Perussia 1987).

Insomma, su questo argomento i temi per una ricerca interdisciplinare non mancano. Ciò che alla pianificazione e alla progettazione del paesaggio serve è quella versione operativa della tipologia delle forme simboliche e retoriche, che dobbiamo rilevare nelle nostre indagini sul paesaggio; in modo che, al fondo di tali indagini, possiamo arricchire la carta delle unità di paesaggio, depositandovi il reticolo di quei segni e di quei sistemi di segni in cui si rappresenta la mitologia della contemporaneità e che individuano nodalità ad intenso potenziale semantico.

8. Il significato di un oggetto è in funzione della sua connotazione espressiva

Prendiamo nuovamente in considerazione il nostro 'cipresso'. Immaginiamolo isolato dal contesto e da qualsiasi circostanza. Prescindiamo anche dal significato che ad esso attribuisce il dizionario botanico: dimentichiamoci che si tratta di un albero. Non per questo quell'aggregato geometrico di materia solida scompare dalla nostra vista, esso permane appunto come entità fisico-geometrica, che occupa un determinato spazio. Facciamo lo stesso esercizio con una quercia. Ora questi due oggetti sono lì di fronte a noi: due sculture astratte realizzate da quello scultore anonimo che è la Natura.

Nel momento stesso in cui le guardiamo come sculture astratte esse acquistano immediatamente dei nuovi significati: la nostra visione rivela colori, materiali, gradazioni di luce, tessiture, linee e superfici di vari andamenti e dimensioni. In realtà, al loro improvviso apparire, queste due sculture si rivelano alla nostra visione non tanto per il dettaglio delle differenze cromatiche, geometriche e di tessitura, ma per qualcosa di più sintetico, derivante da una percezione olistica di questi caratteri fisico-geometrici, e che è la 'connotazione espressiva' dei due oggetti: l'esilità e l'affusolata leggerezza del primo; la gravità forte e maestosa del secondo. Ogni oggetto ha una propria connotazione espressiva, che è ciò che immediatamente ci colpisce nell'atto della visione (Arnheim 1954).

È solo prestando attenzione alla connotazione espressiva del cipresso e della quercia che comprendiamo come sia stato possibile che qualcuno, in un certo momento della storia, abbia potuto usare l'uno come simbolo della femminilità e l'altro come simbolo della forza (ambedue forme retoriche di tipo metonimico), trovando, intorno a questa interpretazione un certo consenso.

Gli oggetti e i loro luoghi sono dotati di una connotazione espressiva, che si viene ad aggiungere ai significati della geografia universale dell'atlante enciclopedico.

Dal punto di vista semiotico, la connotazione espressiva è il risultato di un lavoro di ipercodifica del piano dell'espressione, attraverso il quale la materia del significante viene ulteriormente pertinentizzata, dando luogo a nuovi piani dell'espressione e del contenuto. Il problema è di capire quale informazione sia collocata su di un piano, quale sull'altro e come sia strutturato il codice. Per una sintetica presentazione di questi aspetti rinvio al mio saggio "Lo spazio come paesaggio" (1996). Qui vorrei aggiungere alcune brevi considerazioni.

Vi è una diffusa consapevolezza del fatto che non ci si può occupare di paesaggio senza occuparsi di 'forma' del paesaggio; l'analisi morfologica è una costante degli studi sul paesaggio. A cosa deve mirare l'analisi morfologica? Essa, in genere, si limita a registrare lo stato di un certo insieme di componenti morfologiche (andamenti di linee e superfici, tessitura, colore, dimensioni, ecc.), ma l'informazione relativa alle componenti morfologiche riguarda il significante e non il significato, il quale è costituito dalla con-

notazione espressiva; quindi l'analisi delle componenti morfologiche va completata con l'interpretazione della connotazione espressiva alla quale le componenti danno luogo. Quando ha interesse registrare la connotazione espressiva del paesaggio? Forse, solo quando il paesaggio ha spiccati e inconfondibili connotati espressivi; il paesaggio, come il volto delle persone, può risultare del tutto inespressivo; il che equivale a dire che sul piano della connotazione espressiva il paesaggio non veicola contenuti apprezzabili. L'analisi morfologica parrebbe essere particolarmente attratta dai connotati espressivi spiccati del paesaggio, poiché solo loro costituiscono i nodi ad alto potenziale espressivo, i nodi generatori di quella ridondanza espressiva che fa sì che il paesaggio sembri significare di più del significato immediato delle cose di cui è fatto.

Poiché il codice della connotazione espressiva è un codice di tipo empatico (Eco 1975), per addentrarsi in questo mondo di *fuzzy sets* e di codici aleatori, parrebbe indispensabile un apporto della psicologia della *Gestalt* e della psicologia della percezione. Dal punto di vista pratico della pianificazione e della progettazione, mi sembra che sarebbe già un importante passo avanti la definizione di alcuni criteri operativi per l'individuazione di quelle situazioni dove la connotazione espressiva assume un indiscutibile spicco. Questa lettura consentirebbe di sovrapporre, sulla carta del mosaico delle unità di paesaggio, il reticolo delle nodalità ad elevata ridondanza espressiva.

9. Il significato di un oggetto è in funzione della sua posizione nella struttura topologica del contesto

Torniamo al solito 'cipresso'. Esso è lì di fronte a noi, in posizione centrale nel nostro campo visivo, su di un prato con lo sfondo di una distesa di colline. Ora spostiamoci lateralmente, fino a che il cipresso venga a trovarsi ai limiti del campo visivo, in modo che al centro della veduta si abbia il panorama delle colline. Il nucleo tematico del luogo è sempre lo stesso: un prato, un cipresso, una distesa di colline. Ma avvertiamo che il significato delle due vedute ha subito una seppur leggera modificazione; si è prodotto un cambiamento di prospettiva comunicativa nel testo scenico della veduta, qualcosa per cui il cipresso, prima in posizione preminente, ha ceduto il passo alla distesa di colline: si è prodotto qualcosa di analogo ad un cambiamento di ruoli sintattici tra gli elementi del nucleo tematico di un enunciato (Socco 1996). In questo cambiamento di prospettiva comunicativa, anche il cipresso assume una diversa sfumatura di senso e così la sua scena.

Nell'esempio fatto si è giocato su uno spostamento del punto di vista. Le cose non sarebbero state diverse se si fosse operato uno spostamento dell'oggetto nella struttura topologica del luogo: possiamo concludere che la disposizione degli oggetti nella struttura topologica definisce la struttura sintattica del luogo.

Quanto sopra ci consente di completare la definizione inizialmente data di 'unità di paesaggio': il suo spazio dell'azione non è solo uno spazio con una certa dotazione di arredi, ma anche con una certa disposizione topologica degli arredi. La disposizione topologica degli arredi nello spazio scenico non è una paratassi, ma una vera e propria sintassi. Due unità di paesaggio possono essere considerate simili, solo se dotate della stessa lista di arredi e se gli arredi sono disposti secondo lo stesso *pattern* topologico.

Ogni unità di paesaggio ha una struttura topologica nei cui nodi sono collocati i significanti. Non tutti i significanti identificano nodi ad elevato potenziale semantico o ad elevata ridondanza espressiva. Una cosa però è certa, che l'unità di paesaggio si fa tanto

più interessante quanto più è ricca di nodi ad elevato potenziale semantico e ad elevata ridondanza espressiva.

10. Il significato di un oggetto è in funzione della sua posizione nella struttura topologica della sequenza di un percorso

Nell'esempio ultimo abbiamo introdotto un aspetto rilevante dell'atto della visione: il movimento del punto di vista. La percezione dello spazio avviene sempre attraverso il movimento in esso; attraverso la visione dinamica di un percorso. La visione dello spazio non è mai quella istantanea e statica della foto o del quadro, ma è sempre un fluire d'immagini, che non è poi altro che la visione che accompagna il continuo fluire del vissuto e che è tutt'uno con esso. Per 'vedere' una unità di paesaggio devo aggirarmi in essa, devo passeggiare con la dovuta calma e attenzione, perché la visione di uno spazio ha bisogno del suo giusto tempo.

La visione di un luogo si presenta sempre come una sequenza di vedute, che rivelano le diverse prospettive comunicative e le relative sfumature di senso, attraverso cui il luogo si offre all'osservatore. La struttura della visione di un luogo è simile a quella di un racconto: essa ha la forma di una sequenza di episodi, che, nella sequenza, stabiliscono tra loro un intreccio di rimandi, di rievocazioni, di variazioni tematiche.

Dal punto di vista operativo si tratta di disporre, sull'asse metrico e cronometrico del percorso, tutte le vedute che comportano un cambiamento di rilievo, dove il cambiamento può riguardare sia il contenuto sia l'espressione (morfologia e sintassi). È evidente l'importanza di definire in termini sufficientemente chiari cosa si debba intendere per 'cambiamento di rilievo'; ma, una volta che questa definizione operativa sia messa a punto, la struttura del percorso può essere rappresentata come sequenza di nodi, in corrispondenza di ciascuno dei quali si dirama la struttura delle nodalità generative di significazione di ciascuna veduta.

Se eseguiamo quest'analisi strutturale con riferimento ad itinerari che attraversano diverse porzioni del mosaico delle unità di paesaggio, otterremmo delle strutture caratterizzate da diversa densità di nodi con diversi potenziali generatori di significazione. È evidente che la struttura più densa e con la maggiore dotazione di nodi a più alto potenziale di significazione è anche quella ermeneuticamente più feconda, più aperta all'interpretazione. Ma la nozione di testo molto aperto non coincide forse con la nozione semiotica di testo estetico? Non è nel suo grado di apertura che risiede quell'ambiguità che fa il testo autoriflessivo (Jakobson 1963)? Quel di più, che il paesaggio aggiunge al territorio e all'ambiente, non è forse solo l'estetico? Non è questo che le correnti letture geografiche continuano a lasciar fuori e che al fondo di esse ci lascia sempre con un senso di incompletezza? Anche su questi temi credo che un apporto della teoria semiotica potrebbe risultare di grande utilità, non fosse altro per cominciare ad immettere nell'animato discorso sul paesaggio una nozione di 'estetico' un po' più recente di quella di derivazione romantica, che ancora domina il campo (Assunto 1973, 1984).

11. In ultimo

Le parti che precedono sono un tentativo di esplorare quelle regole, che consentono alla visione di cogliere i momenti generatori del senso. Queste regole, una volta identi-

ficcate, danno luogo ad una struttura, dove ciascun nodo identifica un luogo generatore della semiosi e le relazioni tra i nodi indicano le cooperazioni semiosiche tra i luoghi. All'atto pratico ciascuno utilizza a modo suo questa struttura, approdando a interpretazioni diverse; ma questo è l'aspetto più scontato, ciò che invece pone la sfida più interessante è la struttura, e la sfida si fa tanto più interessante dal momento in cui si cerca di scoprire le regole della semiosi estetica.

La struttura alla quale mi riferisco non è una proprietà ontologica del testo visivo, ma il risultato di un metodo di lettura (Eco 1968): essa ha cioè il carattere di struttura normativa, in questo senso può essere interpretata come una grammatica della visione.

A proposito del metodo di lettura, Greimas (1987) introduce una fondamentale distinzione tra la "lettura plastica" e la "lettura iconizzante". Quest'ultima è, come dire, una lettura che viaggia in economia; una lettura che tende ad operare con il minor dispendio di energia interpretativa e, per questo, finisce per ridurre progressivamente le differenze tra le cose, per cui le cose finiscono per essere tutte un po' eguali e il mondo finisce per ridursi a poche cose, a quel mondo che Greimas chiama "dell'uso e dell'usura" (1987, p. 63). Viceversa, la lettura plastica mira a cogliere ciò che fa una cosa diversa dall'altra e ciò che fa la cosa un microcosmo di differenze e, a partire da queste differenze senza senso, si chiede che senso possano avere.

Forse il paesaggio rivela le infinite sfumature del suo volto solo a chi si predisponga ad una paziente lettura plastica.

Riferimenti

- Arnheim R. (1954) *Art and Visual Perception: a Psychology of the Creative Eye*, Berkeley - Los Angeles, Regents of the University of California.
- Arnheim R. (1969) *Visual Thinking*, Berkeley - Los Angeles, Regents of the University of California.
- Assunto R. (1973) *Il paesaggio e l'estetica*, Napoli, Giannini.
- Assunto R. (1984) *Il parterre e i ghiacciai*, Palermo, Novecento.
- Calvino I. (1972) *Le città invisibili*, Torino, Einaudi.
- Calvino I. (1985) *Palomar*, Milano, Mondadori.
- Calvino I. (1988) *Lezioni americane*, Milano, Garzanti.
- Calvino I. (1994) *Collezione di sabbia*, Milano, Mondadori.
- Cosgrove D. (1984) *Social Formation and Symbolic Landscape*, Croom Helm, Beckersham (tr. it. (1990) *Realtà sociali e paesaggio simbolico*, Unicopli, Milano).
- Eco U. (1968) *La struttura assente*, Milano, Bompiani.
- Eco U. (1975) *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.
- Eco U. (1984) *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi.
- Gambino R. (1991) *Ambiguità feconda del paesaggio*, relazione al seminario su "Il paesaggio: labirinto enciclopedico o strumento analitico?", Bari.
- Greimas A. J. (1987) *De l'imperfection*, Paris ed. P. Falanc (tr. it. 1988, *Dell'imperfezione*, Palermo, Sellerio).
- Jakobson R. (1963) *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit.
- Le Goff J. (1978) *Documento/monumento*, in "Enciclopedia", vol. V, 88-98, Torino, Einaudi.

- Le Goff J. (1979) *Memoria*, in "Enciclopedia", vol. VIII, 1068-1109, Torino, Einaudi.
- Merleau-Ponty M. (1964) *Le visible et l'invisible*, Éd. Gallimard, Paris (tr. it. (1969) *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano).
- Lotman J. M. (1985) *La semiosfera*, Venezia, Marsilio.
- Marr D. (1982) *Vision*, Freeman, New York.
- Perussia F. (a cura di) (1987) *Psicologia ed ecologia*, Milano, F. Angeli.
- Petruccioli A. (1994) (a cura di), *Il giardino islamico*, Milano, Electa.
- Sestini A. (1963) *Il paesaggio*, Collana Conosci l'Italia, vol. VII, Milano, Touring Club Italiano.
- Socco C. (1996) "Lo spazio come paesaggio", in *Versus. Quaderni di studi semiotici*, n. 73/74, pp. 193-215.