

Il visibile e l'invisibile del paesaggio *

Eugenio Turri

Un'ontologia del visibile e dell'invisibile

Il paesaggio è il visibile, il percepibile. Ma come nel visibile non è detto che si esprima per intero il mondo, così non è detto che il paesaggio esprima tutta la realtà di cui è la proiezione sensibile (e si intende che essa va estesa a tutti i sensi, non solo alla vista).

Secondo M. Merleau-Ponty il visibile è tutto intessuto di non visibile. Il quale non è semplicemente una lacuna nella maglia del visibile: è qualcosa di più, ciò che sottende il visibile come sua possibilità ontologica: "quel tessuto che foderà il visibile, lo sostiene, lo alimenta e che, dal canto suo, non è cosa, ma possibilità, attesa e carne delle cose". Portato cioè sul piano ontologico il rapporto tra visibile e invisibile ci fa dire che c'è la luce perché c'è il buio, che c'è il bianco perché c'è il nero (per Paul Valéry "si accede alla segreta nerezza del latte attraverso la sua bianchezza"); che c'è l'Essere perché c'è il Nulla, dal quale l'Essere emerge, ricevendo identificazione e qualificazione da questa sua matrice. Sono problemi comunque che riguardano la trascendenza, l'essere a distanza, ciò che equivale a dire – citando ancora Merleau-Ponty – che "l'essere è talmente gonfiato di non-essere o di possibile che esso non è solamente ciò che è". Posizione parallela alla concezione sartriana del Nulla definito come "cuore dell'Essere" od anche a quella heideggeriana del Nulla che contiene in sé l'Essere stesso, come pura possibilità di "lasciar essere".

Questa intrusione di essere e non essere ricondotta dal piano ontologico al piano della percezione ci dice che la nostra *Gestalt* riconosce che la realtà è intessuta di presenze e di assenze, di elementi spesso in opposizione, di elementi che si celano e di elementi che si manifestano ("Mostrare è un lasciar vedere che, in quanto tale, contemporaneamente, vela e preserva ciò che è velato. Il mostrare inteso in questo senso è ciò che autenticamente accade nell'ambito dell'*alétheia* che istituisce il soggiorno del vestibolo sacro", scrive Heidegger) (Heidegger, 1997). Dunque le assenze non sminuiscono le nostre capacità di conoscenza, perché l'invisibile fa parte del visibile, è intrinseco al visibile: è la condizione stessa, indispensabile alle rivelazioni che ci portano alla conoscenza. Come ha scritto Merleau-Ponty: "Il significato è invisibile, ma l'invisibile non è in contraddizione con il visibile: del resto il visibile ha una struttura interna invisibile e l'in-visibile è l'equivalente segreto del visibile" (Merleau-Ponty, 1969).

Merleau-Ponty fa l'analogia con il linguaggio, secondo le proposte del Saussure, ricordando che di una frase non è necessario udire tutte le parole per capirne il senso,

* Intervento al convegno organizzato dal prof. Biagio Cillo del Dipartimento di Urbanistica dell'Università di Napoli, Maratea, ottobre 1995.

tutti i fonemi per ricostruire una catena verbale, in quanto i fonemi sono variazioni di un unico apparato di parole, con i quali si afferra il principio di una differenziazione reciproca di segni, acquisendo nello stesso tempo il senso del segno. Questo senso che nasce al margine dei segni, questa imminenza del tutto nelle parti, dice Merleau-Ponty, si ritrova in tutta la storia della cultura. E fa l'esempio del Brunelleschi quando costruisce la cupola di Santa Maria del Fiore, pensandola in un rapporto definito con la configurazione del luogo. Quindi operando in opposizione allo spazio chiuso del Medioevo e aprendolo ad una visione che considera lo spazio locale come spazio universale. Ciò che egli farà usando uno strano congegno a specchi, che gli consentiva di proiettare in un'unica visione gli spazi e gli edifici intorno e il celeste del cielo. L'episodio sta a significare che operiamo con la coscienza che il locale è la proiezione del globale, che il particolare è parte di una totalità, intesa non come sommatoria ma come un tutto organico, un universo nel quale si entra attraverso porte diverse che si aprono e che consentono, attraverso le differenze, di articolare la conoscenza, il linguaggio che ci porta alla conoscenza.

Che il visibile non sia l'intera realtà, benché la rifletta nelle sue stesse piegature invisibili, lo capivano gli stessi primitivi. Per i quali nella realtà percepita in spazi locali, limitati, vi è una duplice latenza. Quella degli spazi che stanno al di là del locale, e quella locale animata di presenze e assenze che sono forse un'emanazione delle latenze legate ancora ai tempi e agli spazi che stanno oltre il visibile. E non a caso i miti dei primitivi raccontano degli eroi tribali che si imbattono nel nouminoso, nel mistero, quando si mettono in viaggio fuori dall'universo locale, sperimentando il mondo e compiendo imprese che verranno poi assunte nel loro universo mitico (Lévi-Strauss, 1964-68).

Ciò che è latente quindi è in primo luogo lo spazio lontano, diverso; è qui che si trova il mistero, che è poi il mistero del tutto. Quando il primitivo cerca di esprimere in linguaggio quel mistero, quel tutto, lo fa invocando gli spiriti dei trapassati che aleggiavano sul paesaggio: l'animale totemico, il capostipite, l'iniziatore della sua stirpe e del suo rapporto con il mondo, che assurge a eroe, a demiurgo, emanazione del mistero stesso (M. Eliade, 1954). La geografia del visibile e dell'invisibile legata a queste credenze è tutta segnata da zone tabù, da luoghi consacrati al ricordo di strane apparizioni, di fatti stupefacenti, ierofanie, cratofanie, ecc. (Lévi-Strauss e altri).

Più razionalmente, passando al mondo antico, agli inizi della interrogazione dell'uomo sul mondo, abbiamo le interpretazioni dei filosofi greci, da Talete ad Anassimene a Democrito, ecc., i quali riconoscono che nelle cose c'è un'anima, un'entità invisibile, quella che i pitagorici chiamano pneuma. Per Platone l'anima è presente in tutti noi e in tutte le cose, le fa muovere, le fa vivere; ma riconosce una netta distinzione tra il mondo delle idee e il mondo fisico, tra universale e particolare, tra immanenza e trascendenza. L'ulteriore evoluzione del pensiero occidentale porterà alla concezione monoteista, del Dio reggitore di tutte le cose, l'Uno, il Principio: che è ancora un modo di riconoscere e nominare questa latenza, quest'anima che fa vivere le cose.

Si ha così il superamento della visione animistica che deriva da un rapporto strettamente locale con la natura e le sue manifestazioni, laddove il monoteismo restituisce una grande unità al vivere universale, soggetto ad un unico controllo, animato

da un unico soffio, da un unico gesto creatore ("Allora né l'essere né il non essere erano ancora: non aria, né cielo oltre ad essa. Che vi era di nascosto? Dove?...La tenebra era all'origine della tenebra celata. Di vuoto era coperto l'essere solitario, l'Uno, che per forza di calore venne alla vita. Dapprima nell'Uno entrò la brama; e fu il primo germe del pensiero. I saggi cercando con penetrazione nel cuore, scorsero nel non essere la radice dell'essere...": così "L'inno della Creazione" nei Veda).

Si possono comprendere in tal senso le interpretazioni di E. Renan sull'origine delle religioni monoteistiche, le quali a suo dire non potevano che avere il loro ambiente d'origine nel deserto, come unità, onniveggenza, soggezione ad un unico grande occhio, ravvisato nel cielo: il deserto come silenzio che riconduce alla immensità del tutto. Il monoteismo (il Dio come Principio che sta al di là delle cose) di contro all'animismo frammentato nella varietà degli oggetti e delle manifestazioni fisiche degli ambienti forestali, riflessi delle essenze e degli spiriti animatori del paesaggio (Renan, 1948).

E' il caso di ricordare che le religioni monoteistiche sono state proprie delle grandi civiltà a cui si deve la celebrazione del Dio invisibile con il massimo di visibilità, cioè il tempio, l'edificio religioso che giganteggia nel paesaggio a gloria di Dio. Però si pensa, più ancora che alla moschea e alla chiesa, destinate ad accogliere i fedeli nel rito (la chiesa romanica delle origini significativamente ha un'evidenza sommersa) al tempio consacrato al dio pagano, al Partenone sull'acropoli o allo stupa, od ancora alla piramide egiziana, celebrazione della morte e del suo mistero, o mistero dell'eternità, anche se di religioni non propriamente monoteistiche.

Dall'invisibilità metafisica alla fisica dell'invisibile

La laicizzazione moderna dell'uomo e l'imporsi delle scienze come sistema di interpretazione del mondo (con l'io disgiunto dalle cose), ci ha posto davanti ad altri rapporti con il visibile e l'invisibile. Siamo andati molto al di là dei passati confini tra l'uno e l'altro, e la penetrazione dentro i segreti della materia (gli atomi, le varie particelle che formano l'essenza della materia) ci ha fatto vedere ciò che si avvicina alla misteriosa essenza dei filosofi greci, al pneuma pitagorico, alla corrispondenza platonica tra microcosmo e macrocosmo. E così il nostro rapporto con l'esperienza locale dello spazio ha superato ogni componente misteriosa che poteva avere relazione con lo spazio di là, lo spazio non visibile, assegnando un ruolo centrale al percettore, che baserà la sua conoscenza sul riconoscimento di leggi valide dappertutto. Il locale è ora solo una parte, una membratura del corpo universale. Ed ecco allora che la realtà locale, lo spazio che sta dentro il giro della nostra percezione, acquista il senso pregnante di noi, della nostra presenza: diventa espressione geografica, spazio di vita, ecosistema o biosistema, che è il teatro del nostro agire, sistema locale pieno di noi, impregnato della nostra coscienza.

Ma nel nostro rapportarci con questo spazio ci affidiamo alla percezione, alla *theoria* dei greci, intesa come “contemplazione visiva” (Venturi Ferriolo, 1999), la quale ci mostrerà tutta una serie di cose, di forme, su cui si fonda la nostra conoscenza dello spazio locale e della società che lo usa, lo trasforma. Ma la stessa percezione ci avvertirà anche che entro il visibile ci sono tanti aspetti non visibili che rimandano al

misterioso che c'è nella natura ed anche al non conosciuto che c'è nella società l'invisibile fattore che regge i fili di quell'ordine locale, che ne assicura il funzionamento, similmente a quello di una macchina che vive secondo certe regole e una certa regia. Per Aristotele, significativamente, i filosofi ionici della natura erano anche teologi, ossia “coloro che parlano della natura sono anche coloro che si raccolgono intorno al divino” (Venturi Ferriolo, 1999).

Osserviamo il paesaggio dall'alto di una collina, come può accadere di fare frequentemente in Italia. C'è il paese raccolto intorno al campanile, posto poco sotto il nostro punto di osservazione, dal quale salgono fino a noi i rumori del vivere quotidiano: lo scoppiettio di una motoretta, il parlottare torrentizio di alcune donne, i gridi dei bambini che giocano in un cortile; più sotto vediamo la successione dei campi in una piana alluvionale ben coltivata, attraversata da un fiume dal corso orlato di alberi. Alcuni trattori sono impegnati nei lavori di aratura intorno ad una casa colonica; macchie d'alberi rompono il disegno geometrico dei campi, nei quali si vedono anche filari di viti e un vigneto specializzato che si impone per l'ordine geometrico dell'impianto. Intorno alla pianura si leva un cerchio di colline, con alcuni piccoli paesi raccolti sulle sommità, sullo sfondo di montagne lontane sormontate da nuvole cumuliformi di bel tempo. Sempre nella piana sottostante scorgiamo il nastro mobile di un'autostrada densa di traffico, fiume scuro in movimento da cui emana un fragore continuo, come fosse un fiume di nuovo genere che corre accanto al fiume vero, qua e là luccicante nei controluce mattutini; poi si ode una canzonetta proveniente da una radio accesa e nell'alto del cielo la scia bianca di un jet traccia il suo percorso rettilineo riempiendo il paesaggio del suo frastuono. Tutto vive in quell'ora, secondo gli impulsi quotidiani, secondo l'ordine che tutte le cose hanno assunto dopo secoli e millenni di storia. Noi dal nostro *point-view* leggiamo quell'ordine, ne avvertiamo la funzionalità e al suo interno la funzionalità di ogni cosa. Ma se ci chiediamo – come viene da chiederci – di chi è la regia di tutto quel movimento e di quella sorta di rappresentazione che gli uomini del luogo recitano nella natura, restiamo perplessi. Ci sono almeno tre diversi livelli di risposte.

Il primo è quello che ci fa invocare il mistero che fa vivere le cose, quindi la dimensione metafisica di quello scenario, di quel paesaggio, il suo dato invisibile e misterioso; e c'è poi l'altro livello, che razionalmente riconducendoci al concreto, al reale, al biologico e al sistemico, ci fa riconoscere nell'uomo il regista dello scenario e di tutto ciò che in esso si muove, insieme alle cose che ne fanno parte e il cui pulsare sta in relazione con il sole e la luce del giorno. Ma alla fine, pur convinti che il protagonista primo dello spettacolo sia l'uomo locale, interprete di esigenze vitali e interprete della storia che lo ha collocato in quel luogo, pensiamo che i veri registi siamo noi, perché siamo noi a dare un significato ed un valore alle diverse cose che vediamo e all'insieme quel senso, quell'orientamento per cui avvertiamo la rete di relazioni tra le cose che sta alla base dell'essenza di ciò che chiamiamo "paese", del suo essere fatta di uno spazio più vasto: ad esempio, le relazioni funzionali del paese con la pianura coltivata e le colline, del fiume che la attraversa con la pianura stessa, delle nuvole lontane con la condizione climatica, del jet nel cielo con l'organizzazione regionale o nazionale di cui è strumento, ciò che vale anche per l'autostrada, in una geografia ormai globalizzata o

almeno di respiro continentale com'è la nostra.

Senza di noi interpreti che cosa sarebbe quel paesaggio? Sarebbe invisibile come la notte, il buio: non esisterebbe. Di fatto il mondo esiste perché ci siamo noi e così i paesaggi esistono perché c'è chi li guarda e gli dà un senso, sia pure soltanto di tipo pratico, utilitario.

L'evento e il segno

Ed eccoci al paesaggio, al suo visibile e al suo invisibile, tema da cui si possono ricavare interessanti insegnamenti anche sul piano urbanistico. Sembra che, non distaccandoci molto dalle riflessioni fatte sino ad ora, la prima considerazione da fare riguardo all'invisibile del paesaggio, è che esso pertiene alla dimensione del tempo e dello spazio in diversa maniera. E poi che si può parlare di invisibile non solo come latenza ma anche come assenza. Con questa si fa riferimento non solo o non tanto alle strutture mancanti, non visibili, ma agli oggetti momentaneamente assenti. Ad esempio, una strada che si svuota in certe ore del giorno. Questo è il tempo breve, il tempo del quotidiano, al quale si connettono le azioni dell'uomo. Così un paesaggio osservato in un momento in cui in esso tutto fermo, senza i suoi consueti protagonisti, esprime, nel suo restare silente, la sua essenza di spazio marcato da segni (tali diventano i suoi vari elementi componenti), mentre il movimento e il rumore che si accompagna alla loro presenza e al loro vivere quotidiano ridesta il contingente, ci distrae dalla percezione del paesaggio come sistema di segni. Il quale, in quanto tale, è il risultato di un processo, di una storia, di una serie di eventi accaduti in tempi passati.

C'è quindi un diverso modo dell'uomo di correlarsi al paesaggio a seconda della sua percezione del tempo. Se considera il paesaggio nei suoi dinamismi in atto dimenticherà il tempo, il processo; se lo osserva nella sua fissità, cioè fuori dal contingente, avvertirà i tempi lunghi, in base ai quali una roccia ed una casa sono entrambi cose, oggetti del paesaggio, segni come risultati della storia, del tempo, il tempo lungo. Questo è il tempo vero del paesaggio, il tempo del silenzio, perché in esso si diluisce il rumore nel quale si brucia l'evento, il tempo breve, l'energia che muove in senso quantistico la biosfera e l'antroposfera nel succedersi interminabile dei fatti quotidiani.

Ogni paesaggio è il prodotto del tempo lungo, della storia della natura e della storia dell'uomo, sia pure questa su ritmi più rapidi. Ma tutto ciò è una dimensione invisibile del paesaggio. Di esso cioè non vediamo né abbiamo visto gli avvenimenti geologici che lo hanno formato come palcoscenico naturale né gli uomini che, in un passato più o meno recente, lo hanno segnato del loro lavoro, i contadini che vi hanno inciso il loro marchio, i tecnici e gli architetti che lo hanno pensato: questi personaggi che non si vedono (ma così presenti, come s'è detto, nella visione animistica dei popoli primitivi e nelle rappresentazioni che del paesaggio hanno dato nella loro arte, come quella rupestre) e che tuttavia rivivono nelle opere che hanno realizzato. Senza dimenticare ovviamente le generazioni che lo hanno conosciuto, contemplato, segnato nel loro vivere quotidiano, lasciandovi i segni, anche minimi, delle loro piccole e grandi azioni, cogliendovi i sapori, le armonie e le dolcezze che possono dare cose e forme che magari a noi, oggi, non dicono nulla o ben o poco. Questo è il paesaggio invisibile che sta sotto il paesaggio visibile.

Nel suo libro dedicato a “Le città invisibili” Italo Calvino racconta di tante città fantastiche descritte da Marco Polo – che veniva da un paese lontano di cui era possibile raccontare il visibile e l'invisibile con la stessa naturalezza – a Kublai Khan, l'imperatore della Cina, tutto ben disposto ad ascoltarlo. Il giovane veneziano racconta tra l'altro della città di Zaira: "Inutilmente, magnanimo Kublai, tenterò di descriverti la città di Zaira dagli alti bastioni. Potrei dirti di quanti gradini sono le vie fatte a scale, di che sesto gli archi dei porticati, di quali lamine di zinco sono ricoperti i tetti; ma so già che sarebbe come non dirti nulla. Non di questo è fatta la città, ma di relazioni tra le misure del suo spazio e gli avvenimenti del suo passato: la distanza dal suolo d'un lampione e i piedi penzolanti d'un usurpatore impiccato; il filo teso dal lampione della ringhiera di fronte e i festoni che impavesano il percorso del corteo nuziale della regina; l'altezza di quella ringhiera e il salto dell'adultero che la scavalca all'alba; l'inclinazione d'una grondaia e l'incedervi d'un gatto che s'infilà nella stessa finestra... Di quest'onda che rifluisce dai ricordi la città s'imbeve come una spugna e si dilata. Una descrizione di Zaira quale è oggi dovrebbe contenere tutto il passato di Zaira. Ma la città non dice il suo passato, lo contiene come le linee d'una mano, scritto negli spigoli delle vie, nelle griglie delle finestre, negli scorrimano delle scale, nelle antenne dei parafulmini, nelle aste delle bandiere, ogni segmento rigato a sua volta di graffi, seghettature, intagli, svirgole" (Calvino, 1972).

Le città metaforiche di Calvino, nelle quali – racconta l'autore riferendosi ad un'altra città, Olinda – è perfino iscritto il loro futuro, ci portano nella sfera dell'invisibile, del fantastico. Ma la metafora letteraria può anche lasciare il posto alla concretezza del paesaggio percepito: la proiezione del nostro territorio, nel suo intreccio tra il passato e il presente. Nel paesaggio d'oggi, in altre parole, noi possiamo ritrovare e ricucire le tracce di chi ha operato e vissuto in altri tempi, ricostruire e far rivivere questa sua dimensione nascosta.

Lo si può fare intrecciando segni e reliquie territoriali con racconti, testimonianze e documenti vari, come fanno gli storici, come ha fatto, forse per primo in Italia, l'illuminista Carlo Cattaneo, ricostruendo le vicende che hanno portato alla costruzione del territorio lombardo: "Dacché il destino dell'uomo fu quello di vivere coi sudori della fronte ogni regione si distingue dalle selvagge in questo, ch'ella un immenso deposito di fatiche. La fatica costrusse le case, gli argini, i canali, le vie. Sono forse tremila anni dacché il popolo curvo sui campi di questa primitiva landa la va disgombrando dalle reliquie dell'asprezza nativa..." (Cattaneo, 1971). Ecco l'invisibile del paesaggio: quegli uomini curvi nella fatica del lavoro, i veri costruttori del paesaggio così come si presenta oggi e che gli uomini delle successive generazioni solitamente tendono a dimenticare, come se il paesaggio fosse stato sempre così come è, creato *ab initio*.

La storia invisibile

Questa dimenticanza o invisibilità degli attori del passato sembra propria di una società come la nostra, tutta assorbita nel presente, tesa a bruciare i doni della natura, poco sensibile ai tempi lunghi della storia, poco riconoscente nei confronti delle

generazioni precedenti, le quali nel mondo pre-moderno erano rispettate e tenute presenti come portatrici dei valori sui quali la società basava ogni suo agire. Per cui tutto nel paesaggio assumeva valore simbolico, richiamando e facendo rivivere i trapassati, i piccoli e grandi personaggi che avevano dato un contributo alla crescita della società e marcato il territorio con le loro opere, attribuendogli una identità rispettata a cui tutti facevano riferimento. Parlare oggi, con riguardo al passato, di simboli territoriali come dimensione nascosta, invisibile, del paesaggio pare proprio che non lo si possa fare o lo si possa fare in modi diversi da un tempo. Tutto scompare dal palcoscenico, a cominciare dai personaggi che lo hanno fatto vivere e lo hanno riempito in passato. Un passato che sempre più tende ad essere sommerso, dimenticato, quindi invisibile. L'insensibilità verso la dimensione storica d'altra parte è anche il portato di una incultura nel mondo d'oggi nei confronti del paesaggio, che attiene alla sua stessa essenza. Rispetto al dinamismo dell'uomo d'oggi (e alle sue rappresentazioni: pensiamo soltanto al cinema americano) il paesaggio ha una sua fissità, una sua immobilità ed appare perciò stesso come scontato, ovvio, acquisito, senza importanza, se non, banalmente, come "contenitore": non lo si pensa soggetto a mutamento, ad una sua vita, che è poi la vita dei sistemi territoriali e la vita della natura che di tali sistemi è il fondamento. Lo si può escludere, lo si può dimenticare e non vedere. Ciò che si vede sono le cose mobili, che cambiano, che vivono in senso dinamico (come accadeva ai primitivi, che nelle loro rappresentazioni artistiche ritraevano animali e uomini in movimento, raramente le cose ferme; ma loro dovevano fare i conti ogni momento con il mondo della natura, cosa che non accade all'uomo inurbato d'oggi, sempre più immerso in paesaggi artificiali). Il paesaggio non è aggressivo, non si presenta come una fiera che ruggisce o si lamenta. Però vive e ruggisce nascostamente, vive e soggiace alle forze che lo tengono unito, al punto che quando queste cedono si hanno disastri. Ed ecco allora il paesaggio che ruggisce come una fiera ferita: il massimo di visibilità

Ora questa dimenticanza nei confronti del vivere silente del paesaggio, della diluizione dei suoi rumori nei tempi lunghi, geologici, della non visibilità del suo vivere silenzioso in un mondo soverchiato dai rumori, è forse alla base della mancanza di armonizzazione tra uomo e natura, fattore dei tanti guasti ambientali, delle tante offese che l'uomo d'oggi reca al paesaggio. Solo un'auscultazione del corpo vivo del paesaggio, delle sue tensioni interne, del suo vivere su tempi lunghi può farci superare le latenze legate al suo silenzio e alla sua fissità apparente. I tempi lunghi che sono intrinseci al paesaggio tengono nascosti gli attori e i fattori del paesaggio, che invece una cultura che vive con attenzione il suo rapporto con la natura dovrebbe rendere visibili attraverso memorie, elementi simbolici, richiami alla complessità degli organismi territoriali. I quali trovano nel paesaggio il loro svelamento attraverso un sistema di segni che vanno riconosciuti solo con un'attenzione particolare, assidua, distaccata, non assorbita nel contingente. Gli uomini che vanno in Borsa, in ufficio o nella fabbrica come possono pensare al paesaggio? Potrebbero farlo la domenica, il Giorno del Signore, ma anche questo viene consumato nel bruciare energia, nel consumare, più che nell'ascoltare il silenzio.

Qui si pone un problema legato alla percezione del visibile e dell'invisibile del paesaggio. La domanda che ci si pone in proposito è di capire su quali elementi

percepiti costruiamo le nostre rappresentazioni. Abbiamo ricordato all'inizio come, nella teorizzazione di Merleau-Ponty, non è necessario conoscere tutte le componenti di una frase per coglierne il significato. Possiamo dire le stesse cose per il paesaggio. Tuttavia, per quanto riguarda la percezione di quella che è la sua articolazione storica, il suo presente come prodotto di una vicenda passata, è evidente che per riconoscere il suo cammino storico dovremmo individuare le tappe più rappresentative di tale cammino. Ciò significa che se, ad esempio, una società ha distrutto le memorie del passato, quel passato non possiamo più riviverlo sul territorio (ci restano i documenti scritti o le fotografie, ma sono un'altra cosa), e non per induzione, basandoci sulle assenze. Da ciò deriva che una ricerca sul paesaggio dovrebbe mettere in luce – cosa che di solito non si fa mai – il significato di certe permanenze non meno che quello di certe assenze, di elementi visibili e di elementi invisibili che dovrebbero essere visibili ma non lo sono. Ad esempio, certi "buchi" sul territorio, certe concentrazioni di elementi, certe assurdità distributive trovano ragione nell'adesione o meno del presente ai segni del passato, nella tendenza a cancellare o rendere invisibile il passato nel suo rapporto con il presente. A questo proposito, pare che le scuole di urbanistica siano poco inclini a indagare sulla dimensione storica, invisibile, come fattore della varietà dei paesaggi e degli ordini territoriali particolari.

Il paesaggio *hic et nunc*

Ed ora consideriamo il visibile e l'invisibile nei rispetti della dimensione spazio. Il paesaggio è sempre percepito *hic et nunc*, cioè come fatto locale: ma esso è sempre la manifestazione di una organizzazione regionale, di uno spazio comunque più ampio, di base ecosistemica o di base economico-culturale, del quale lo spazio locale che entra nella percezione è parte organica. Ora non è detto che di questo spazio regionale entrino nel paesaggio percepito tutti gli elementi costitutivi più importanti. Ce ne possono essere alcuni ma ne possono mancare altri: ecco un'altra dimensione invisibile del paesaggio. Un esempio molto semplice può essere offerto dal paesaggio che vive ed è animato dal soffio urbano, dalla città che ne permea la vita, l'economia, la cultura, lo stile, come capita in Italia, dove la città è sempre il polo animatore dei territori locali. Ma la città resta esterna al nostro paesaggio, il quale tuttavia la rifletterà in vario modo, facendo sentire la sua presenza, la sua animazione, come ad uno spettacolo di burattini si sente la presenza dietro le quinte del burattinaio.

Quali sono i segni che rivelano la dipendenza del paesaggio locale dalla città? Si può scegliere. Anzitutto la direzione delle strade, la direzione del traffico, la provenienza dei rumori, la presenza di uno stile urbano negli edifici, la loro fittezza, l'ordine territoriale nel suo insieme, tenendo conto che la città non solo aggiunge ma sottrae anche, che il suo rapporto con lo spazio circostante può essere ambiguo. Ciò che si può stabilire attraverso tanti segni, sia visibili che invisibili.

Questi spesso sono semplicemente celati nella mente degli abitanti, nel loro sentimento dello spazio, del tempo, della storia. Ossia il visibile e l'invisibile che c'è nella testa e nel sentimento degli abitanti attiene ad una dimensione del rapporto uomo e

paesaggio che rimanda al vissuto, alle fantasie, alle sofferenze, alle vicissitudini storiche e memoriali, cioè a qualcosa che nel paesaggio è iscritto in modi non sempre chiari ed incisivi.

Ad esempio, i confini che dividono gli spazi vissuti, cioè quelle divisioni soggettive del territorio che magari si appoggiano ad elementi concreti ma spesso senza evidenza, fanno parte della categoria dell'invisibile più che dell'invisibile.

Sappiamo d'altra parte che la visibilità degli oggetti paesaggistici non dipende tanto dalla loro evidenza o voluminosità. Il paesaggio, anche il più esplicitato in senso esteriore, percettivo, è il risultato di una lettura soggettiva, che dà un risalto tutto particolare agli oggetti. La loro visibilità o meno dipende anzitutto dai meccanismi psicologici della percezione, su cui hanno riflettuto tra gli altri Arnheim, Gombrich, ecc. (Arnheim, 1974). Vediamo il paesaggio che desideriamo vedere, che non disturba la nostra idea di paesaggio (ciò ovviamente in modo diverso passando dall'*insider* all'*outsider*). Quindi c'è tutta una serie di cose che restano invisibili, anche se fanno parte concretamente, organicamente, del territorio di cui cerchiamo il riflesso. Il fatto di riconoscerle come concretamente esistenti ma percettivamente trascurabili significa che nel paesaggio c'è sempre una dimensione mistificatoria che ne fa una categoria della nostra partecipazione estetica del mondo più che della nostra conoscenza del reale. Psicologicamente, insomma, cerchiamo nel paesaggio di vedere il migliore dei mondi possibili o quello che maggiormente si avvicina ad esso. Inversamente possiamo riconoscere un paesaggio come brutto, come il più lontano dal nostro modello ideale, tanto più se in esso si esprime una società nemica, rivale, o che comunque non ci piace (un esempio: i fotografi che nel riprendere un paesaggio d'oggi evitano di mettere in primo piano fili della luce lo fanno in quanto i fili sono poco intonati al paesaggio agrario assunto come modello esteticamente costruito o in quanto semplicemente disturbano la visuale?).

Per le stesse ragioni cerchiamo di osservare il paesaggio secondo i punti di vista che meglio si confanno al nostro dettato psicologico. Così, ad esempio, rifiutiamo i punti di vista che appiattiscono, umiliano il paesaggio, specie se esso rientra nel nostro modello preferenziale. Anche se magari ci consentono di vedere meglio e di più, di cogliere il respiro organico del territorio. Questa d'altra parte, in alcuni casi, è una esigenza non meno profonda, perché con più cose vediamo psicologicamente ci sentiamo meglio partecipi di quel territorio ed entriamo più profondamente nelle sue pieghe. Una simile tendenza psicologica è quella che ci porta a privilegiare i *top-view*, i luoghi eminenti (gli *hauts lieux*, che secondo G. Debarbieux diventano anche luoghi simbolici) (Debarbieux, 1993), dai quali è possibile scrutare in ogni angolo un certo territorio, condizione importante dal punto di vista militare, ma non solo. La conoscenza di un certo paese comincia dall'alto, come sapevano bene viaggiatori appassionati come Goethe, Montaigne, Montesquieu ed altri. Certo, non è detto che dall'alto si possano vedere tutti gli oggetti più significativi di un certo territorio, ma sicuramente, con la possibilità di ampliare la vista, se ne aumenta il numero e ciò può bastare per intessere un giudizio, per acquisire gli iconemi fondamentali che il paesaggio esprime. Di un paesaggio rurale ci basta vedere anche poche case contadine con il loro podere intorno per capire come è organizzata la vita agricola, ma ciò non basta per vedere l'organizzazione regionale di

cui fanno parte.

Il nascosto del paesaggio

Da qualsiasi punto di vista possono sfuggirci cose importanti. Lo spazio bidimensionale e i percorsi lineari lungo i quali si percepisce il paesaggio consentono solo di abbracciare fette di spazio limitate, come sapevano bene i primi esploratori (Von Humboldt tra i primi), costretti a seguire certi itinerari escludendone altri, magari più interessanti per dare un rappresentazione fedele dei paesi attraversati. Siamo dunque condizionati nel nostro guardare dalla limitatezza dei nostri sguardi, che non possono andare al di là di un certo limite, o che non possono entrare negli spazi dove si vuole nascondere qualcosa.

Al nostro sguardo, ad esempio, resta nascosto tutto ciò che c'è o accade nel chiuso degli edifici. Si dice che l'interno è il risvolto dell'esterno, che ciò che c'è fuori si proietta nel dentro e viceversa. Anche questo non sempre è vero. Certe nefandezze possono restare celate, perché solo in tal modo possono essere commesse, si parli di *lager* chiusi entro mura impenetrabili, di castelli degli orrori, come ci narrano tante storie vere o fantastiche, di nascondigli dove vengono perpetrate azioni d'ogni genere.

I paesaggi d'oggi in Italia, ad esempio, accolgono uffici e studi dove si progettano artefatti che li distruggono, dove si studiano i modi per disarticolari, violentarli, senza tener minimamente conto della realtà in cui verranno inseriti, delle preesistenze che sono destinate ad accoglierli. Questo isolamento rispetto al paesaggio di chi progetta è sicuramente un motivo della rovina che in Italia ha subito il paesaggio: mancanza di una auscultazione del *Genius loci* e delle voci che i paesaggi raccontano, la storia della natura e le storie degli uomini, le loro memorie, le loro fatiche, quelle presenze e assenze di cui si è parlato più sopra.

D'altra parte il paesaggio può essere costruito per dire cose diverse da quelle che ci si aspetterebbe conoscendo la società che lo esprime. Con il paesaggio si può mentire, si può rappresentare ciò che si vuole, allestendolo come un palcoscenico destinato a raccontare teatralmente ciò che la società ritiene giusto ed opportuno. Si possono mettere in evidenza cose bellissime o abiette. C'è una strategia in tal senso che molte società hanno perseguito coscientemente, svelandosi nel paesaggio con edificazioni o segni che dovevano dire ciò che serviva funzionalmente o meno rispetto a certi obiettivi, come individui e classi sociali che si atteggiavano in un modo o nell'altro nel quadro delle rappresentazioni quotidiane, così come sono state analizzate da Erving Goffmann (Goffmann, 1969). Succede del resto anche nel mondo animale dove vengono messe in atto strategie di fuga, di mimetismo, comportamenti che servono alla sopravvivenza in un mondo difficile nel quale la parvenza ha una funzione spesso fondamentale. La Grande Muraglia sappiamo che ha avuto una funzione di pura deterrenza, mentre nella realtà era una frana in quanto strumento di chiusura e di difesa.

Un esempio di non visibilità ricercato come mimetismo è offerto dalla Cappadocia dove i monasteri bizantini sono stati ricavati nelle forme gugliate preparate dalla natura; e più invisibile ancora è la città sotterranea di Nigde, nella stessa regione, tutta scavata

nel sottosuolo, per celare le comunità cristiana, un po' al modo delle catacombe romane. Un esempio del tutto opposto è offerto dai centri alti dell'area mediterranea, numerosi soprattutto in Italia, arroccati sui colli, quindi costruiti per suscitare, con il massimo di visibilità, un giudizio di sicurezza e imprevedibilità, in chi li scorgeva da lontano e dal basso. Per fare un altro esempio, del tutto diverso, ricordiamo come nei paesi del Terzo Mondo sono allestiti modernamente solo i viali che portano agli aeroporti delle capitali, quasi che quei tratti di strada possano influenzare il giudizio degli stranieri sull'intero paese, che subito al di là di quei viali presenta spesso il suo vero volto.

Ogni ricerca sul paesaggio in tal senso può essere una ricerca per disvelare ciò che è mendace, ciò che è invisibile nel visibile o per dare un senso all'invisibile attraverso il visibile. Tutto questo, il fatto cioè che ci sia sempre una componente invisibile nel paesaggio, è la riprova della sua essenza percettiva e della sua non riducibilità a fatto concreto con cui occorre confrontarsi nella gestione del territorio. Nel contempo si riconosce ad esso una valenza semiotica che ci rimanda però al territorio, alla sua concretezza, alla sua funzionalità rispetto agli usi che ne fa la società che in esso vive. Così il paesaggio ci segnala, con la funzionalità del territorio, la cultura e i modi di concepire il rapporto con la natura e le sue forme da parte di quella stessa società. Il paesaggio in tal senso si lascia leggere, al di là del visibile e dell'invisibile di cui è sempre intessuto.

Paesaggio e cartografia

Il fine di ogni lettura del paesaggio è quindi di sentire come pulsa la vita nel territorio di cui è lo specchio; ciò ci serve per muoverci in esso o per progettare nuovi interventi che lo trasformano. In tal senso la nostra lettura deve essere selettiva delle tante cose che esso accoglie e deve esserlo come sforzo di coglierne il senso profondo, l'essenza. La quale traspare ad una lettura che non sia solo riportata alle cose che ci sono ma anche ai processi che le hanno prodotte e agli spazi cui si connettono. Negli studi di pianificazione tutto questo si fa con l'ausilio delle cartografie. Solitamente cioè ci si affida alle cartografie per dire dei contenuti del paesaggio. Ma bastano le cartografie? Le analisi territoriali sono strettamente connesse al paesaggio, ma il paesaggio richiede un diverso rapporto, un diverso tipo di analisi. Ci si può spiegare meglio, in proposito, richiamandosi al noto apologo di J. L. Borges sul principe e i cartografi. A questi egli, il principe, espresse un giorno il desiderio di voler saper tutto del suo regno, ordinando loro di costruire una carta alla scala 1:1 nella quale fossero riportati tutti gli oggetti che componevano il territorio su cui esercitava la sua sovranità. I cartografi si trovarono subito imbarazzati, perché sapevano che una simile carta era irrealizzabile e talmente ingombrante oltretutto che non si sarebbe saputo dove riporla. E poi la carta alla scala 1:1 c'era già, era il territorio stesso.

La cartografia, fuor di metafora, deve sintetizzare, ridurre, selezionare. Questo il suo compito. Ma di qui cominciano i rapporti difficili con il paesaggio quando sono affidati alla cartografia ed in ciò il principe aveva ragione.

Pensiamo ai limiti della cartografia facendo l'esempio dei confini politici che

tagliano un territorio, ma che nella realtà risultano invisibili, e in ogni caso non si prospettano come linee (J.W.Cole e E.R.Wolf, 1993). D'altra parte le astrazioni sono indispensabili, così come le rappresentazioni simboliche, che sono diventate il comune linguaggio della cartografia soprattutto con l'imporsi delle carte moderne, analogiche, geometricamente molto precise magari, ma che con i loro grafismi simbolici e le loro astrazioni non potranno mai dare il senso profondo del paesaggio vissuto, esprimere il *Genius loci* che lo abita: quello che magari coglieva il contadino del passato, il quale operava direttamente nel paesaggio, agendo alla scala 1:1. Questo oggi non capita più. Lo stesso contadino ha posto una sorta di barriera tra sé e il paesaggio a causa del suo stesso operare con le macchine. Ed anche l'urbanista e il tecnico che progettano interventi sul territorio lavorano su cartografie astratte, corrette ma private degli oggetti che fanno parte del vissuto, del percepito, che in passato venivano studiati, considerati uno ad uno dai cartografi pre-napoleonici. I quali facevano disegni così belli, progetti così esteticamente perfetti, mutuati magari dalla grande pittura, che finivano con il tradursi spesso in paesaggi altrettanto belli. Progetti che influenzavano l'agire degli operatori.

Noi oggi operiamo su cartografie anonime, fatte di simboli grafici, di retini, linee. Addirittura operiamo partendo da foto aeree zenitali o da immagini spaziali, che ci dicono molte cose a livello regionale, spaziale. Forse sono imprescindibili nel mondo d'oggi, globalizzato. Ma con strumenti del genere il senso del paesaggio va inevitabilmente perduto. Il paesaggio diventa invisibile. Scompare. Fatto di grafismi. Non di alberi, di case, di architetture, di campi coltivati, di monti e nuvole. Tutto massicciamente visibile ai fini della cognizione territoriale ma invisibile al sentimento del paesaggio.

Bibliografia

- AA.VV., *Paysage et analyse sémiologique*, in *L'Espace géographique*, 2, 1974.
- AA.VV., *Paysage et crise de la lisibilité*, Università di Losanna, Losanna, 1979.
- AA.VV., *Paesaggio, immagine e realtà*, a cura di Maldonado T., Electa, Milano, 1981.
- AA.VV., *I luoghi della memoria e dell'oblio*, in "Iride", VIII, 14, 1995.
- AA.VV., *Paesaggi. Percorsi tra mito, natura e storia*, a cura di P.Capone e M.Venturi Ferriolo, Guerini Studio, Milano, 1999.
- Appleton J., *The Experience of Landscape*, J.Wiley and Son, Londra, 1976.
- Arnheim R., *Il pensiero visivo*, Einaudi, Torino, 1974.
- Arnheim R., *Il potere del centro*, Einaudi, Torino, 1984.
- Alpers S., *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, Boringhieri, Torino, 1984.
- Bachelard G., *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari., 1978.
- Barthes R., *La camera chiara*, Einaudi, Torino, 1980.
- Barthes R., *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino, 1985.
- Barthes R., *La camera chiara*, Einaudi, Torino, 1980.
- Barthes R., *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino, 1985.

- Beigbeder O., *La symbolique*, PUF, Parigi, 1957.
- H.S.Hisamatu, *La pienezza del nulla*, il Melangolo, Genova, 1985.
- Beigbeder O. *Le symbolique*, PUF, Parigi, 1957
- Calvino I., *Le città invisibili*, Einaudi, Torino, 1972.
- Cattaneo C., *Scritti sulla Lombardia*, 2 voll., Ceschina, Milano, 1971
- Cole J.W., Wolf E.R., *La frontiera nascosta. Ecologia e etnicità fra Trentino e Sudtirolo*, Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, Trento, 1991.
- Cosgrove D., *Realtà sociali e paesaggio simbolico*, Unicopli, Milano, 1984.
- Debarbieux B., *Du haut lieu en général et du Mont Blanc en particulier*, in *L'Espace géographique*, 1, 1993.
- Eliade M., *Trattato di storia delle religioni*, Einaudi, Torino, 1954.
- Eco U., *La struttura assente*, Bompiani, Milano, 1968.
- Eco U., *Kant e l'ornitorinco*, Bompiani, Milano, 1997.
- Goffmann I., *La vita quotidiana come rappresentazione*, il Mulino, Bologna, 1969.
- Harvey D., *La crisi della modernità*, Il Saggiatore, Milano, 1993.
- Heiddeger M., *L'arte e lo spazio*, il Melangolo, Genova, 1979.
- Heiddeger M., *Soggiorni. Viaggio in Grecia*, Guanda, Parma, 1997.
- Lowenthal D., *Environmental Perception and Behavior*, University of Chicago Press, Chicago, 1967.
- Lynch K. *Il tempo dello spazio*, il Saggiatore, Milano, 1972.
- Merlau Ponty M., *Segni*, Il Saggiatore, Milano, 1967
- Merleau Ponty M., *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano, 1969.
- Norberg-Schultz H., *Genius loci*, Electa, Milano, 1986.
- Socco C., *Il paesaggio imperfetto*, Tirrenia, Torino, 1998.
- Turri E., *Il paesaggio come teatro*, Marsilio, Venezia, 1998.
- Venturi Ferriolo M., *Paesaggi antichi*, in AA.VV., 1999.

