

Lo spazio come paesaggio*

Carlo Socco

1. L'affresco scenico dell'enciclopedia

Lo spazio fenomenico è il *'luogo che ci contiene'*, è la *'scena'* del nostro agire. Lo spazio scenico è *'paesaggio'*. Il paesaggio, in quanto scena della nostra esistenza, è parte inscindibile della ricostruzione mnemonica del vissuto. Nel nostro pensiero visivo (Arnheim 1969) non esiste ricordo al di fuori della propria scena paesaggistica, del proprio luogo arredato: al di fuori del nostro paesaggio vissuto siamo inenarrabili.

Anche il nostro io profondo ha un proprio paesaggio: "il luogo geometrico dell'io, di un me stesso di cui il me stesso ha bisogno per sapersi me stesso, l'io che serve solo perché il mondo riceva continuamente notizie dell'esistenza del mondo, un congegno di cui il mondo dispone per sapere se c'è." (Calvino 1990, 134). In *Dall'opaco* Calvino esplora il proprio archetipo paesaggistico e ne disegna la mappa, mostrandoci come compiere questa esplorazione alla scoperta di "un inverificabile assioma per i calcoli della memoria" (id.).

All'altro estremo del paesaggio interiore vi è il paesaggio esteriore delle scienze geografiche, nei cui atlanti il paesaggio si fa verificabile geometria per i calcoli dell'azione e dell'uso.

La nostra esperienza del mondo si svolge in una continua oscillazione tra spazio esteriore e spazio interiore; in un complesso intreccio, in un continuo incontro tra l'uno e l'altro. In questa oscillazione il soggetto vive tutte le esperienze possibili della spazialità e tutto ciò che, come spazio, finirà nell'affresco scenico dell'enciclopedia, nello spazio come senso.

Nell'arco di questa oscillazione vi è una posizione particolare, una specchiante, istantanea trasparenza, in cui paesaggio interiore e paesaggio esteriore paiono combaciare, riflettendosi l'uno nell'altro; è quella ambigua instabile posizione tra percezione e segno, tra paesaggio animato delle *gestalten* e loro fissazione nel paesaggio iconizzato di qualche atlante della nostra enciclopedia. È una posizione di incontro tra geografi e poeti. Come dice Magris, "il problema di ogni scienza è quello di far combaciare i Mari del Sud, il loro blu immenso e frastagliato, con l'azzurra carta geografica dei Mari del Sud". Anche il poeta ha il problema di far combaciare il "blu immenso e frastagliato dei Mari del Sud" con la mappa del proprio paesaggio interiore; ha il problema di dare del paesaggio un'immagine che non spenga l'animazione di quella visione, che si concede nell'istante del risveglio.

Intorno al tema dello spazio si possono fare molti giri, pervenendo a molti approdi disegnati nei vari atlanti della nostra enciclopedia. Dai punti di vista da questi offerti, si possono scoprire i diversi significati della spazialità: dallo spazio fisico della nostra esperienza del mondo, che troviamo negli atlanti geografici, allo spazio-tempo della memoria e del racconto; dallo spazio fantastico, che non è poi altro che un atlante di luoghi derivati dal gioco combinatorio dei luoghi del nostro atlante enciclopedico, allo spazio topologico delle matematiche, struttura di distanze, comunque misurate, tra entità qualunque. Ma tutti questi spazi hanno un comune momento sorgente nel paesaggio dell'attimo della semantizzazione del significante; che è poi l'attimo in cui il soggetto si mette in gioco in quell'esser presente a sé, che decide del destino semantico di ogni istante e di ogni luogo.

* Articolo apparso su: *Versus. Quaderni di studi semiotici*, n. 73/74, gennaio-agosto 1996, pp. 193-215.

Questo paesaggio fenomenologico non appartiene né al geografo né al poeta ma solo al soggetto intento ad espandere la struttura intertestuale della propria enciclopedia; è la mappa in cui paesaggio geografico e paesaggio estetico coincidono. È in quell'attimo dell'incontro tra paesaggio esteriore e paesaggio interiore che lo spazio può virare verso l'*estesico* (Fabbri in: Greimas 1987) e generare testi estetici, che dispongono a viaggi inferenziali nell'atlante intertestuale dell'enciclopedia, o virare verso il topologico e generare testi geografici, con le loro istruzioni per l'uso della terra (Farinelli 1981).

Data la pervasività enciclopedica dello spazio, di esso sono stati disegnati diversi atlanti paesaggistici di tipo segmentale; la contesa su cosa sia il paesaggio non sarà mai finita, fintanto che i vari curatori di atlanti segmentali ne rivendicheranno l'esclusiva. Il paesaggio è fenomeno semiotico enciclopedico, dove anche l'anima ha un proprio luogo scenico (di luce, di assenza, o di altro). Il paesaggio è il senso molteplice di cui si carica lo spazio come contesto scenico di ciò che Eco (1975) ha chiamato "sceneggiature" dell'enciclopedia.

Per capire come il paesaggio possa farsi portatore di un proprio specifico e molteplice apporto semantico, dovremmo poter osservare la scena a teatro vuoto; dovremmo prescindere dall'apporto semantico derivante da particolari circostanze connesse alla presenza recitante dell'uomo. Il significato di quel luogo che chiamiamo 'piazza' dipende anche dalle circostanze del suo uso: la mia esperienza della 'piazza' è ben diversa a seconda che vi trovi un mercato o dei carri armati; ma se voglio esperire la 'piazza' per quello che essa è come scena, devo aspettare il momento in cui è vuota e silente; da quel momento può cominciare la lettura del solo testo paesaggistico e dei racconti ai quali esso è associato come scena: dei racconti, che in essa sono stati recitati e di cui porta gli echi, e dei racconti che essa promette. E posso fare questo tipo di lettura proprio perché nella mia enciclopedia vi sono tutte le scene (che fan parte della mia cultura) e nulla compare che non sia inquadrato nella propria scena: nel teatro dell'enciclopedia sono registrate le relazioni tra 'testo recitativo' e 'scena che lo ospita'. Parlare di paesaggio, per scoprire cosa c'è dietro questa parola, significa entrare nel reticolo dell'enciclopedia, anziché attraverso il testo recitativo, attraverso la scena che lo può ospitare.

Per evidenziare il ruolo dello spazio-paesaggio nell'enciclopedia, si potrebbe, nel modello Q proposto da Eco (1975), asteriscare tutte le circostanze che si riferiscono alla scena e tutte le connessioni istituzionalizzate tra testo recitativo e scene ospitanti e tra scena e scena. Alla luce di questo reticolo si spiega l'effetto di decontestualizzazione prodotto da connessioni 'testo-scena' non ancora registrate nell'enciclopedia; così come si spiegano i significati metaforici o metonimici che la decontestualizzazione può assumere, in relazione alle connessioni, metaforiche o metonimiche, esistenti tra 'scena normale' e 'scena insolita', o gli effetti che si possono ottenere giocando con le infinite combinazioni possibili tra spezzoni di scene e spezzoni di testi: in fondo la ricerca estetica in campo scenografico e architettonico si basa su questo tipo di gioco combinatorio, che, agendo sulla coppia 'testo-scena', indaga sul potenziale di innovazione presente nell'atlante enciclopedico, sulla sua capacità di generare paesaggi virtuali, da immettere nel circolo di una cultura che ha fatto dello spazio-paesaggio (dalle scenografie della pubblicità, alle architetture dei nuovi centri direzionali; dagli esasperati giochi di decontestualizzazione scenica della *videomusic*, alla monotona iconizzazione dei villaggi turistici) uno dei terreni principali dell'estetizzazione dell'esistenza.

2. Linguaggio e testo paesaggistico

Il testo paesaggistico è un testo scritto nel linguaggio visivo delle cose (prima notevole differenza con il testo letterario). Nel linguaggio della visione il referente, cioè l'oggetto, assolve direttamente alla funzione di significante: nel segno visivo il triangolo semiotico sembra appiattirsi sul segmento che unisce il 'referente-significante' con il 'significato'. È noto tuttavia come la confusione tra referente e significante finisca per uccidere il segno. Ciò che comunemente chiamiamo 'percezione visiva' è un procedi-

mento attraverso cui l'informazione dello stimolo viene trasformata in informazione significativa: il referente è il complesso dell'informazione dello stimolo, il significante è solo quella parte di informazione che viene riconosciuta pertinente nell'ambito della semiosi. Il processo di riconoscimento è reso possibile grazie ad una relazione di isomorfismo (in senso lato e non rigorosamente topologico) tra la parte pertinente dell'informazione dello stimolo e un *pattern* mnescico di informazione visiva (Arnheim 1969). Ciò di cui noi possiamo parlare sta dalla parte del significante e del significato; dalla parte del referente vi è sia l'informazione che non riesce a farsi stimolo percettivo (neppure con l'aiuto di una qualche protesi artificiale) sia l'informazione dello stimolo che non riesce a farsi significante. Se la semiosfera è lo spazio che racchiude l'universo della semiosi (Lotman 1985), al di fuori di essa vi è ciò che per noi e al momento è il nulla, e la percezione, in quanto semiosi, è qual lavoro che si svolge ai confini della semiosfera, dove gli stimoli del mondo si traducono in segni.

Il referente è la forma più aperta che il significante possa assumere: l'informazione percettiva del referente può essere selezionata e pertinentizzata in molti modi diversi, dando luogo a diversi significanti-significati. Nel testo letterario, i segnali dei significanti, cioè le parole, sono già un'informazione selezionata, per restringere il ventaglio delle pertinentizzazioni possibili.

I referenti-significanti del paesaggio sono lì di fronte a noi, disposti nello spazio che ci contiene, e noi li percepiamo nella struttura prospettico-gestaltica della veduta. Altra differenza con il testo letterario: questo ha una struttura lineare orientata; il paesaggio, proprio in quanto 'spazio circostante', non è lineare. In esso è l'atto dinamico della visione che linearizza la struttura spaziale, ma i percorsi della linearizzazione sono potenzialmente infiniti; il nostro sguardo lo percorre, lo esplora, compiendo un certo itinerario, che è fatto di continui andirivieni e salti; ma, ad ogni lettura, l'itinerario è diverso: nell'atto della percezione, il testo paesaggistico non è mai linearizzato allo stesso modo.

La struttura del testo paesaggistico è molto più simile a quella di un ipertesto, dove in ogni nodo vi siano *file* aperti di *link* intertestuali, che il lettore contribuisce ad arricchire, in dipendenza anche dalle diverse possibili strategie di lettura, cioè in dipendenza dai movimenti che egli compie all'interno della struttura dei "livelli di cooperazione testuale" (Eco 1979). Il paesaggio è un reticolo intertestuale aperto e in esso non è contenuto un io narrante; perciò al lettore è consentita un'ampia possibilità di scelta e assemblaggio del testo. Nel linguaggio delle cose sono più gli spazi vuoti di quelli pieni di significati e di relazioni univoche tra significanti e significati: "nuovo arrivato e affatto ignaro delle lingue del Levante, Marco Polo non poteva esprimersi altrimenti che estraendo oggetti dalle sue valige: tamburi, pesci salati, collane di denti di facocero, e indicandoli con gesti, salti, grida di meraviglia o d'orrore, o imitando il latrato dello sciacallo e il chiorlo del barbagianni./ Non sempre le connessioni tra un elemento e l'altro del racconto risultavano evidenti all'imperatore [...]./ Ma ciò che rendeva prezioso a Kublai ogni fatto o notizia riferito dal suo inarticolato informatore era lo spazio che restava loro intorno, un vuoto non riempito di parole. Le descrizioni di città visitate da Marco Polo avevano questa dote: che ci si poteva girare in mezzo col pensiero, perdersi, fermarsi a prendere il fresco, o scappare via di corsa." (Calvino 1972, 45).

Quella particolare forma di lettura, che è la comune esperienza percettiva dello spazio, non è poi altro che il lavoro interpretativo, che precede la scrittura e la rende possibile. La lettura del testo letterario è un lavoro che trasforma una struttura lineare (il testo, per l'appunto) in una struttura a molte dimensioni (il vissuto o l'immaginato, che costituiscono il contenuto interpretato della narrazione). La lettura del testo paesaggistico compie il processo inverso: la traduzione dell'esperienza (vissuta o immaginata) in significato comunicabile non è possibile se non producendo testi narrativi, cioè trasformando una struttura a molte dimensioni in una struttura lineare.

Nel testo paesaggistico prevalgono i segni naturali e i segni inintenzionali; rari sono i segni intenzionali, cioè quegli oggetti prodotti dall'uomo con l'intenzione di comunicare messaggi. Esso è scritto da molti *autori empirici* (Eco 1990), tra i quali prevale la Natura. È una compenetrata stratificazione storica di segni, che, modificandosi nel tem-

po, ne fanno un testo di tipo metamorfico. Tutti caratteri che lo differenziano ulteriormente dal testo letterario.

Ma al di là delle evidenti differenze tra 'testo letterario' e 'luogo che mi contiene', rimane il fatto che questo è un fenomeno semiotico, cioè di significazione: percepire un luogo vuol dire relazionare una porzione pertinentizzata di informazione percettiva con un significato in base al codice dell'enciclopedia e comunicare a se stessi, al proprio essere corporeità in rapporto con lo spazio fisico che ci circonda, quel significato delle cose, senza il quale non sapremmo più dove siamo e cosa siamo. Il paesaggio nasce come testo nel momento in cui la semiosi agisce sull'informazione percettiva dello spazio scenico: l'autore del testo paesaggistico è lo stesso lettore; è nella lettura che il testo viene scritto; è la lettura che trasforma lo stimolo del referente in segno.

Se vogliamo operare questa trasformazione in termini scientifici disponiamo dei codici dizionariali delle diverse discipline geografiche: nei loro atlanti troviamo tutto ciò che la scienza sa narrare della storia del mondo e del nostro rapporto con esso. Ma dove il testo paesaggistico pone la sfida più ardua per la ricerca semiotica è là dove esso si fa testo a valenza estetica. La bellezza della natura "non estende veramente la nostra conoscenza degli oggetti naturali, ma estende il nostro concetto della natura, dal concetto di semplice meccanismo al concetto della natura come arte; il che invita a profonde ricerche sulla possibilità di tale forma." (Kant 1790, 95). Questo invito "a profonde ricerche sulla possibilità di tale forma" è ancora in gran parte attuale. Nell'ambito della semiotica, il campo della ricerca può essere liberato dai falsi problemi dell'hegeliano primato del 'bello artistico' sul 'bello naturale' o della loro kantiana equivalenza, su cui si sono appassionate le estetiche filosofiche fino ad Adorno; ma, una volta liberato da interrogativi semioticamente non pertinenti, rimane comunque il problema dell'interpretazione semiotica di un fenomeno, che continua ad occupare una parte non trascurabile del nostro rapporto con il mondo e con la natura.

Il paesaggio è un testo che si presta a diverse strategie interpretative: se siamo interessati alla natura come "meccanismo" dobbiamo muoverci nei codici dizionariali delle geografie; ma se, anche solo per un attimo, tralasciamo ciò che la scienza ci dice o ciò per cui la natura viene usata e consumata, non per questo la nostra facoltà di semantizzazione del paesaggio cessa di operare; essa semplicemente non limita i propri movimenti all'interno degli abituali atlanti dizionariali del geografico e dell'usuale e si predispone a viaggiare attraverso l'atlante enciclopedico, scoprendo, in tal modo, i diversi gradi di apertura dei vari testi paesaggistici. Questo uscire dalla lettura convenzionalizzata di una pretesa geografia dell'oggettività (Dematteis 1985) e dalla lettura iconizzante "dell'uso e dell'usura" (Greimas 1987), predispone il soggetto all'avventurosa scoperta, scientifica e/o estetica, di nuovi mondi. Contro la "geografia normale" dei paesi dominanti, la "geografia della fame" ha scoperto un mondo che la prima celava (De Castro 1954). Contro il paesaggio iconizzato della città del quotidiano, Calvino ci propone, con l'atlante poetico delle *Città invisibili*, l'esplorazione dei mille significati poetici della città. Questo paesaggio, che non è l'ennesima ricopiatura degli atlanti noti, ma è la mappa di ciò che non era ancora stato visto pur essendo da tempo sotto i nostri occhi, è anche prefigurazione dell'altrove come promessa di liberazione. È anelito verso una città diversa da quella che la realtà ci propone come approdo obbligato della storia; è fiducia nella possibilità di tenere aperto il senso del nostro essere nel paesaggio, anche progettando paesaggi come testi aperti. Lo spazio-paesaggio, a suo modo, pone il problema di come fare cultura. Nel gran discutere sull'ambiente, il tema del paesaggio come testo estetico, una volta sgravato dell'eredità romantica, si ripropone in tutta la sua attualità, come una delle condizioni per disegnare il paesaggio reale seguendo le mappe dell'atlante di una geografia della vita accettabile.

L'indagine sullo spazio-paesaggio come testo estetico è tema attuale, e nei confronti di esso la ricerca semiotica è chiamata a dar prova della sua effettiva capacità di far presa sul multiforme fenomeno della cultura: dalla ricerca semiotica ci si attende quella grammatica non ancora scritta, se non per frammenti, di quel testo percettivo globale

che è il paesaggio, nella sua articolazione ai vari livelli del piano dell'espressione e del piano del contenuto.

3. I livelli informativi del testo paesaggistico

In quanto testo, il paesaggio ha un proprio piano dell'espressione e uno del contenuto. Quali informazioni si collocano ad un piano e quali all'altro?

In prima istanza, nel paesaggio noi 'leggiamo' il *contenuto denotativo* di ciò che esso è come 'luogo'. Per individuare il contenuto denotativo di un luogo non c'è di meglio che ricorrere alla geografia e ai suoi atlanti dizionariali. In essi troviamo parole, come 'abete', 'roccia carsica', 'città', 'vigneto', 'biotopo', ecc., con le relative definizioni di tipo botanico, geolitologico, urbanistico, agrario, ecologico, ecc.: tali definizioni indicano il contenuto denotativo degli elementi costitutivi dei vari possibili luoghi, cioè degli *elementi topici*. Gli atlanti dizionariali non forniscono però solo la lista degli elementi topici, ma anche una serie di mappe, che ne individuano la localizzazione e che mostrano come la combinazione di tali elementi nei luoghi reali obbedisca a determinate regole combinatorie, che ne limitano gli innumerevoli possibili contesti, istituendo, in tal modo, dei 'generi' e dei 'tipi' di luoghi o di *unità di paesaggio*: l'unità di paesaggio è un areale, dotato di caratteristiche omogenee, distinte dalle caratteristiche delle aree di contorno. Il paesaggio denotativo della geografia è descrivibile come sistema di unità areali di paesaggio, dove ogni unità è definita da una *lista di elementi topici e da una struttura di relazioni geometriche*, che ne regola l'organizzazione spaziale secondo i modelli di una tipologia di paesaggi.

Ma il paesaggio non è solo sistema di unità geograficamente omogenee, esso è anche 'luogo-scena'. In quanto scena esso rinvia alla possibile recitazione. Vi è dunque un *contenuto secondo*, di *tipo connotativo*, al quale il contenuto primo, di tipo denotativo, rinvia e che narra del rapporto uomo-natura (o, come oggi si preferisce dire, 'uomo-ambiente'). Narra del rapporto che è stato, e di cui i vari luoghi conservano relitti di antiche scene, di quello che è in atto, di cui la scena nel suo continuo farsi è testimone, e di quello che può essere pensato come possibile, con le sue scene immaginarie, da cui attingere per i progetti del futuro paesaggio. Il contenuto connotativo di tipo scenico, rinviando ai testi recitativi passati, presenti e futuri, ci introduce al contenuto globale dell'enciclopedia e a tutto ciò che possiamo pensare e sperare sul nostro essere al mondo.

Poiché tra i testi, che, nel corso della storia, abbiamo imparato a recitare sulla faccia della terra, ve ne sono alcuni a maggior carico simbolico, anche tra le scene ne compaiono alcune che, più di altre, rivestono il ruolo di *simboli* (da Piazza S. Pietro a Roma, come luogo simbolo del cattolicesimo, alla foresta pluviale equatoriale, come luogo simbolo dell'ecologismo): complesse costruzioni sintagmatiche, esse costituiscono i luoghi eminenti del nostro atlante enciclopedico, i *tópoi* retorici del suo affresco paesaggistico.

Sul piano del contenuto del testo paesaggistico troviamo dunque una stratificazione di significati, che vanno da quelli *denotativi*, a quelli *connotativi*, fino a giungere alle *costruzioni sintagmatiche* derivanti da processi di ipercodifica. Dunque un primo livello dello studio del funzionamento del testo paesaggistico dovrebbe essere dedicato alla struttura del sistema semantico, alla sua articolazione in sottosistemi e in campi tra loro connessi da assi oppositivi, ai meccanismi dell'ipercodifica e alla formazione di figure retoriche e simboliche.

Passando al piano dell'espressione, troviamo innanzitutto l'informazione derivante dalla struttura topologica, che definisce posizione e ruolo di ogni significante, cioè la vera e propria *informazione sintattica*. A differenza della scena teatrale, la scena di una unità paesaggistica contiene lo 'spettatore-attore', il quale può percepirla da una molteplicità di punti di vista. Aggirandoci in essa, il contenuto del luogo, che ci ospita, non si modifica (a meno di un cambiamento di unità di paesaggio); ciò che muta è la sua prospettiva comunicativa. Ogni cambiamento di prospettiva comunicativa si traduce in un incremento d'informazione, che non concerne il contenuto, ma solo il suo modo di an-

nunciarsi, i suoi diversi possibili modi di dire le stesse cose, le diverse sue possibili costruzioni sintattiche. È in quel cambiare di posizione nella topologia della struttura prospettico-gestaltica, che il referente-significante vede modificarsi il proprio ruolo sintattico nell'enunciato della veduta. Ed è nella sequenza delle vedute-enunciati, percepibili attraverso un percorso, che una unità di paesaggio si presenta come testo, che narra delle proprie possibilità di offrirsi come scena. In questa sequenza, ogni cambiamento di prospettiva comunicativa segna il passaggio da un enunciato ad un altro; è nella topologia della sequenza di questi passaggi (nella distanza-tempo tra un enunciato e l'altro, oltre che nel divario tra le prospettive comunicative e nel conseguente incremento di informazione), che il testo narrativo del paesaggio assume una propria struttura sintattica. L'analisi della struttura sintattica costituisce, dunque, un secondo livello di studio del funzionamento del testo paesaggistico.

Ma il piano dell'espressione non si esaurisce nel livello informativo connesso alla topologia delle strutture prospettiche delle vedute e alla topologia della sequenza dei loro cambiamenti. Nel testo paesaggistico, dove il significante è costituito dall'informazione percettiva del referente, il livello informativo concernente la materia del significante, la sua geometrica fisicità, assume un grande rilievo; certamente più importante di quanto non accada nei linguaggi simbolici, qual è quello parlato. Nella interpretazione del testo paesaggistico (specialmente in quella estetica) la materia del significante diviene sede di un ulteriore processo di pertinentizzazione: il *continuum* espressivo viene ulteriormente segmentato, secondo il classico schema hjelmsleviano, in un piano dell'espressione e in uno del contenuto, attraverso quel lavoro di ipercodifica, che è appunto tipico dell'interpretazione estetica (Eco 1975).

Ma che tipo di informazione viene veicolata a questo livello? Vi è un modo efficace, di tipo sperimentale, per comprendere cosa si produca nel processo di pertinentizzazione della materia del significante: è sufficiente posare gli occhi su di un oggetto, dimenticando ciò che esso è in relazione al nome abituale con cui lo chiamiamo; per cui, una 'roccia' o un 'albero' cessano di essere tali per divenire sculture astratte, non elementi per costituire luoghi, ma materia modellata a solo scopo espressivo: i *denotati fisico-geometrici* della materia del significante divengono significanti di *connotati espressivi*. Quale sia la lista di questi connotati e la relazione, che li lega ai denotati della materia del significante, occorre chiederlo a quel codice delle stimolazioni programmate (Eco 1975) di cui si occupa la psicologia della *Gestalt*.

Dunque, sul piano dell'espressione, oltre al livello informativo concernente i rapporti sintagmatici e di cui si dovrebbe occupare la *sintassi*, vi sono almeno altri due livelli informativi concernenti le componenti fisiche e quelle geometriche¹, il cui studio po-

¹ Eco (1975), riferendosi a Bense (1965), sostiene che "in un messaggio estetico possiamo individuare i seguenti livelli di informazione: (a) livello dei *supporti fisici*: nel linguaggio verbale sono toni, inflessioni, emissioni fonetiche; nei linguaggi visivi sono colori, fenomeni materici; in quello musicale sono timbri, frequenze, durate temporali, ecc.; (b) livello degli *elementi differenziali sul piano dell'espressione*: fonemi, uguaglianze e disuguaglianze; ritmi, lunghezze metriche, rapporti di posizione; forme accessibili in linguaggio topologico, ecc.; (c) livello dei *rapporti sintagmatici*: grammatiche; rapporti di proporzione; prospettive; scale e intervalli musicali; ecc.; (d) livello dei *significati denotati* (codici e lessici specifici); (e) livello dei *significati connotati*: sistemi retorici, lessici stilistici; repertori iconografici; grandi blocchi sintagmatici; ecc.; (f) *sintagmi ipercodificati*: sistemi; figure retoriche; iconogrammi; ecc." (332).

I livelli informativi di cui in (a), (b) e (c) riguardano il piano dell'espressione; i restanti livelli quello del contenuto. I livelli (a) e (b) concernono l'informazione relativa alla materia del significante, laddove il *continuum* espressivo, sottoposto ad un lavoro di ipercodifica, dà luogo ad una ulteriore suddivisione in un piano dell'espressione e in uno del contenuto. Nel linguaggio comune, ma anche in quello comunemente usato dai geografi, dai paesaggisti e dagli architetti, per riferirsi a questo livello, si ricorre alla parola 'forma'; la quale, tuttavia, è una delle tante parole polisemiche, il cui contenuto è, il più delle volte, poco chiaro agli stessi utenti della medesima. Qui verrà assunta per indicare l'informazione percettiva pertinentizzata delle componenti fisico-geometriche degli oggetti e, quindi, in un significato diverso da quello normalmente usato in semiotica. Ciò precisato, si potrebbe appunto convenire di chiamare *morfologia* lo studio sistematico di questo livello informativo del piano dell'espressione del testo paesaggistico,

trebbe essere affidato alla *morfologia*, cioè in ossequio alla consuetudine di indicare con la parola 'forma' (qui non in senso semiotico) proprio quel livello dell'informazione, che riguarda la materia del significante come luogo di una pertinentizzazione di tipo *gestaltico* ed *empatico*.

Può non essere superfluo precisare che l'analisi morfologica, proprio perché indaga sul processo di pertinentizzazione della materia del significante, va distinta in un livello sintattico, che si occupa delle componenti morfologiche fisiche e geometriche, e in un livello semantico, che si occupa dei connotati espressivi; i quali, in quanto contenuto generato dall'ipercodifica del piano dell'espressione, vanno ad arricchire, con un ulteriore livello informativo, il piano del contenuto del testo paesaggistico.

Chi è interessato all'indagine sul funzionamento estetico del testo paesaggistico sa che ciascun livello, del piano del contenuto e di quello dell'espressione, fornisce un proprio specifico apporto e che la fusione di tali apporti in quel tutto sincretico che è il testo paesaggistico ne determina l'*idioletto estetico* (Eco 1975), cioè la poetica, che accomuna varie unità di paesaggio all'interno di quei generi che, per limitarci al paesaggio italiano, chiamiamo 'Alta Langa', 'Appennino toscano', 'Terre Vecchie polesane e ferraresi', 'Altopiano del Carso', ecc. (Sestini 1963). Ma il problema del funzionamento estetico del testo paesaggistico pone un ulteriore, specifico tema di studio concernente le *forme della valorizzazione estetica*.

La costruzione di una grammatica, qual è quella che qui si tenta di abbozzare, implica appunto una operazione di scissione secondo livelli informativi sincreticamente cooperanti nel testo. Nell'esame di ogni livello si dovrà pertanto prescindere dall'apporto dei restanti livelli. In un testo visivo, come è il paesaggio, ciò richiede uno sforzo di astrazione, che fa violenza sul nostro abituale comportamento percettivo; ma si tratta di un passo necessario se si vuole capire il funzionamento semiotico di quella complessa struttura di informazioni che è il paesaggio. Nell'abbozzo che seguirà si è cercato di non perdere di vista uno scopo pratico: fornire all'architetto del paesaggio (professionista specializzato in lettura e scrittura di testi paesaggistici, che dovrebbero avere una valenza estetica) uno strumento più sistematico, di quello solitamente usato, per esercitare un controllo più efficiente ed efficace sull'oggetto del proprio lavoro.

4. Il livello semantico

Una semantica generale del paesaggio non può prescindere da una analisi della struttura del sistema semantico, nella sua suddivisione in sottosistemi e in campi connessi da assi oppositivi. 'Naturale vs artificiale', 'natura benigna vs natura ostile', 'artificiale costruito vs artificiale coltivato' costituiscono solo alcune delle opposizioni possibili di una cultura del paesaggio. È al livello di questa struttura di opposizioni che si differenziano i contenuti delle varie culture del paesaggio.

Una semantica pragmaticamente mirata al lavoro del paesaggista può essere utilmente suddivisa in due comparti: l'uno di tipo *geografico*, riguardante lo strato dei contenuti denotativi e connotativi attraverso cui descriviamo convenzionalmente l'oggetto territorio, che sta di fronte ai nostri occhi, anche per ciò che gli occhi non vedono e che richiede l'ausilio di tecniche e strumenti atti a potenziare la nostra capacità di percepire e di interpretare il mondo (dalla trivella al satellite artificiale; dalla foto ad infrarosso, ai libri di storia); l'altro di tipo *simbolico e retorico*, riguardante le costruzioni sintagmatiche ipercodificate.

La semantica geografica del paesaggio analizza le componenti topiche e le strutture combinatorie, attraverso cui queste generano la tipologia delle 'unità di paesaggio'. E' sulla base della semantica geografica che possiamo identificare sistematicamente le diverse *unità di paesaggio*, che costituiscono gli *episodi narrativi di un testo paesaggistico*

riservando la parola *sintassi* allo studio del livello di cui al punto (c). I livelli (d), (e) ed (f) riguardano la *semantica* (ma forse sarebbe meglio dire la *pragmatica*) del paesaggio.

co e che, nelle loro similitudini strutturali, danno luogo ai generi e ai tipi di paesaggio geografico.

Su ciascuna unità di paesaggio e su ciascuna sua componente la cultura (individuale, locale, internazionale, delle varie epoche) ha compiuto un lavoro di sovraccarico semantico (Cosgrove 1984), generando l'universo dei *tópoi* retorici del paesaggio (dalle Alpi come simbolo romantico del sublime montano, alle spiagge polinesiane come *status symbol* di chi consuma i prodotti delle agenzie turistiche, al Ponte Vecchio di Mostar come simbolo della convivenza civile infranta). Anche questa porzione enciclopedica delle figure retoriche ha la forma di un atlante, i cui contenuti, pur transitando attraverso le denotazioni geografiche, si riferiscono al deposito narrativo, che la storia vi ha stratificato e a ciò che di quel deposito ci restituiscono i processi di fissione semantica (Eco 1968)². Tali processi, continuamente operanti sul materiale storico, causano perdite di memoria con conseguenti effetti di ipocodifica, che sono alla radice dell'estetizzazione dell'antico.

Nell'atlante enciclopedico non compaiono solo i luoghi del mondo reale (quelli dell'atlante della geografia), ma anche quelli codificati del mondo fantastico (dall'Inferno dantesco alle lucasiane guerre stellari), dove troviamo una ricca gamma di scenografie paesaggistiche di tipo simbolico, dalle quali attingiamo spesso per identificare o progettare i paesaggi simbolici del mondo reale (si pensi al ruolo della pittura di paesaggio nei confronti dell'arte dei giardini per tutto il Sette-Ottocento in Europa (Clark 1959), o all'ancora più stretta ed antica relazione tra pittura classica e arte dei giardini nella cultura cinese (Cheng 1981)).

Lo studio del sovraccarico semantico, che si viene a sedimentare sulle diverse scene paesaggistiche, e dei processi che lo determinano deve fare i conti con la struttura e il funzionamento dell'enciclopedia. E' nel gioco combinatorio, che la storia ha fatto tra scene paesaggistiche e testi recitativi e nei successivi processi di fissione semantica, che il paesaggio ha acquisito potere evocativo. Così come ogni associazione insolita tra scena e testo recitativo determina effetti di spaesamento, che rendono il testo paesaggistico ambiguo e autoriflessivo.

Nell'interpretazione delle geografie, il ventaglio dei possibili significati viene limitato, limitando convenzionalmente le possibili sceneggiature dell'enciclopedia. L'interpretazione estetica è più libera, nel senso che è sensibile alle differenze degli inserimenti contestuali e circostanziali, che non hanno rilevanza nell'interpretazione scientifica. Ciò la qualifica come un'interpretazione 'soggettiva' in opposizione a quella 'oggettiva' delle scienze geografiche. In realtà si tratta di due diverse regolamentazioni di quell'atto eminentemente soggettivo, o culturale, che è la semiosi. La semiosi estetica si muove nel complesso reticolo del codice dell'enciclopedia e da esso ne è regolamentata (così come lo è, in altro modo, quella scientifica), anche quando compie quei grandi balzi, che sono le connessioni metaforiche e metonimiche. Proprio per questa sua capacità di stabilire connessioni, che spaziano nell'enciclopedia globale e che spesso sono insolite, essa consente di conoscere le potenzialità dell'enciclopedia stessa e dunque di dilatarne i confini: *il giudizio estetico è il risultato di un processo conoscitivo*. La conoscenza del territorio non è solo quella dell'interpretazione scientifica delle geografie, ma anche quella dell'interpretazione estetica del suo paesaggio. Ed è precisamente in questo senso che va inteso il paesaggio come 'bene culturale'. Quel bene culturale che, quando è bello, si presenta come un testo molto aperto a diverse linee interpretative e che, pro-

² Il termine 'fissione semantica' è dovuto a Lévy-Strauss. Eco lo ha ripreso nell'analisi semiotica dell'architettura e degli oggetti d'uso in generale, per indicare la scissione, che la storia produce, tra le 'funzioni prime' (ad esempio, quelle utilitaristiche) e le 'funzioni seconde' (ad esempio, quelle simboliche). La storia produce una separazione tra i due tipi di funzioni, e dunque tra i loro significati, che in origine erano tutt'uno; ma essa determina anche perdite di memoria, che possono riguardare o gli uni o gli altri o ambedue i tipi di significati. Questa perdita di memoria fa, del materiale storico, non solo qualcosa che, per la propria vaghezza si carica di valore simbolico, ma anche un insieme di forme disponibili ad essere risignificate, attraverso il loro recupero all'interno di contesti nuovi (Eco 1968).

prio per questo, invita a compiere passeggiate inferenziali all'interno dell'enciclopedia globale, in ciò incrementando la nostra conoscenza; mentre, quando è brutto come il paesaggio di gran parte delle periferie urbane, si presenta come un testo chiuso sull'immediatezza dei significati denotativi e dunque come una mancata opportunità di fare buona cultura progettando paesaggi.

5. Il livello sintattico

L'analisi sintattica concerne la struttura di un sistema di significanti, cioè quella struttura di posizioni vuote di contenuto, le quali indicano il ruolo sintattico dei contenuti, che le vanno ad occupare. L'enunciato minimo di un testo visivo di tipo spaziale, qual è il paesaggio, è costituito dalla *veduta*. La struttura sintattica della veduta è ancorata alla *struttura prospettica*, così come essa si presenta nel campo di forze della percezione gestaltica (Henle 1961): nella misura in cui, nella struttura prospettica delle *gestalten*, possiamo identificare la posizione del soggetto della veduta, qualunque significante-referente la vada ad occupare ricoprirà il ruolo di soggetto. La sintassi della veduta deve dunque individuare i ruoli sintattici e le corrispondenti posizioni nella struttura prospettica. In termini esemplificativi, si può ricordare la classica distinzione di ruoli sintattici tra soggetto e sfondo, correlata alla posizione di primo e di secondo piano. O quella che stabilisce una gerarchia di ruoli a seconda della centralità o della perifericità della posizione su ciascun piano utile della veduta. Profondità, lateralità e verticalità costituiscono gli assi cartesiani, su cui individuare la posizione dei vari ruoli sintattici nella scena della veduta.

Ma il paesaggio di un territorio è qualcosa di più di ciò che può essere colto da una singola veduta. In termini sintattici si potrebbe convenire sul fatto che l'immagine complessiva di un territorio è data dall'insieme delle vedute offerte dai possibili itinerari, che ne consentono la visibilità. Per conoscere il paesaggio di un territorio non abbiamo altro mezzo che quello di individuare un itinerario e percorrerlo, registrando la sequenza delle vedute, di mano in mano che queste cambiano. Sia che percorriamo il territorio a piedi, o in auto, o in elicottero, il suo paesaggio si presenterà sempre e comunque come *sequenza* spazio-temporale di vedute. Si potrebbe ancora aggiungere che il modo più appropriato di percorrere un territorio per osservarne il paesaggio, non è quello di attraversarlo rapidamente per andare da un posto ad un altro, ma quello di passeggiare per capire *come è fatto il paesaggio*; questo modo di passeggiare non si fa condizionare dai sentieri già tracciati, né tanto meno dalla necessità di recarsi, per la via più breve, in un determinato posto. Per conoscere il paesaggio è spesso necessario uscire dai sentieri (per trovare i punti di vista migliori, per andare a scoprire ciò che sta oltre) e, talvolta, tornare sui propri passi (per meglio cogliere le relazioni tra le diverse vedute). E' un passeggiare che non si fa prendere dalla fretta, ma che si preoccupa solo di dedicare alla visione tutto il tempo necessario e, per questo, talvolta deve concedersi delle soste più o meno prolungate (ricordiamo come la distinzione tra 'veduta in movimento' e 'veduta da fermo' sia rigidamente codificata nell'estetica del giardino cinese (Chen Congzhou 1990)). Questo tipo di passeggiata obbedisce, in effetti, a delle regole molto simili a quelle che disciplinano l'atto della lettura di un testo narrativo (Ritter 1963).

Il problema dunque è di definire delle regole per registrare con efficienza la struttura sequenziale del testo narrativo del paesaggio. Generalmente la nostra abituale 'lettura' del paesaggio è frammentaria ed approssimativa (molto più prossima al tipo di lettura che potrebbe compiere un semianalfabeta, che a quella che caratterizza un letterato); ma il paesaggista deve compiere una lettura esemplare (da lettore modello). La definizione della struttura sintattica del testo ha lo scopo di disciplinare l'atto della lettura (come quello della scrittura, cioè del progetto di paesaggio) in modo da avvicinare l'osservazione del paesaggio a quel modello normativo di riferimento, che è pur sempre costituito dalla sintassi del testo narrativo di tipo letterario.

Ma, se possiamo, attraverso il percorso, assimilare il paesaggio al testo narrativo, dobbiamo tuttavia riconoscere che ci troviamo di fronte ad un tipo speciale di testo, i cui episodi narrativi hanno la proprietà di mutare con il tempo: il trascorrere del tempo può agire sulla visibilità del paesaggio e dunque sulla struttura sintattica dello stesso, trasformando l'immagine di un luogo in una sequenza temporale di immagini. La narrazione del testo paesaggistico si sviluppa lungo la duplice freccia dello spazio e del tempo, e di ciò l'analisi sintattica deve tenere conto.

Per grandi linee, può essere questo l'abbozzo da cui sviluppare una sintassi del paesaggio. Questo sviluppo può utilmente seguire l'impostazione della sintassi linguistica, la quale, principiando dall'unità minima strettamente necessaria per comunicare un messaggio compiuto (ciò che è necessario al minimo per avere una frase e, analogamente, ciò che è necessario al minimo per avere una veduta paesaggistica), procede all'esame di strutture viepiù complesse (il periodo ed il testo).

Più precisamente, la sintassi della veduta paesaggistica può essere distinta in sintassi della *veduta monotematica* (di cui si potrebbe individuare un'analogia con la frase) e in sintassi della *veduta pluritematica* (analogia al periodo). Gli elementi sintattici possono essere distinti in *elementi del nucleo tematico* e in *elementi complementari o di espansione*. Dall'analisi sistematica delle possibili variazioni delle strutture sintattiche delle vedute monotematiche e di quelle pluritematiche si può ricavare la tipologia delle strutture sintattiche della veduta paesaggistica.³

Passando al testo paesaggistico offerto da un itinerario, si è visto come l'analisi sintattica concerna la struttura della sequenza spaziale di vedute. In estrema sintesi, la struttura sintattica del testo paesaggistico può essere configurata come una sequenza, posta su di un asse metrico, di episodi, costituiti dalle diverse *unità di paesaggio*, incontrate lungo il percorso e percepite attraverso una sequenza di *vedute*, che ne registrano i vari cambiamenti di prospettiva comunicativa. Le variazioni tipologiche di tale struttura vettoriale dipendono dunque dal tipo e dal numero di unità di paesaggio e dal tipo e dal numero delle vedute paesaggistiche, oltre che dal ritmo e dall'intreccio della sequenza delle unità e delle relative vedute.⁴

Tenendo infine conto del fatto che ciascuna veduta è variabile nel tempo, si può affermare che la struttura sintattica del testo paesaggistico, per essere determinata, deve definire il vettore della sequenza spaziale dei vettori delle modificazioni temporali delle diverse vedute: formalmente essa è rappresentabile tramite una matrice.

Le variazioni della distanza tra una posizione e l'altra della sequenza spaziale, come di quella temporale, hanno l'effetto di aumentare o di ridurre la densità (numero di immagini per unità di spazio) e la frequenza (numero di immagini per unità di tempo) delle vedute necessarie per rappresentare esaustivamente il paesaggio di un territorio, in tal modo aumentando o riducendo la dimensione della matrice sintattica della sua narrazione.

Se si tiene conto del fatto che ad ogni variazione di immagine si produce un incremento di informazione, tanto più elevato quanto più è grande la differenza tra una im-

³ Nel linguaggio corrente si sono affermate alcune distinzioni di tipo sintattico tra le vedute paesaggistiche. Ad esempio la designazione 'veduta panoramica' è una di queste: essa indica un tipo di struttura sintattica dove, mancando il soggetto di primo piano, il ruolo del soggetto viene ricoperto dallo sfondo. Nel linguaggio corrente, tuttavia, queste distinzioni sono approssimative e soprattutto incomplete, nel senso che non tengono conto dell'intera gamma dei tipi (e dei sottotipi) sintattici: ciò che è appunto l'oggetto di una sintassi del paesaggio.

⁴ Si potrebbe intravedere qualche analogia tra la sequenza delle unità di paesaggio e la fabula del testo narrativo e tra l'intreccio delle diverse vedute della sequenza e l'intreccio del testo stesso (sui concetti di 'fabula' e di 'intreccio' nel testo narrativo: Eco 1979). Si può ancora aggiungere che, in una sintassi del paesaggio che non soffra di 'vedutismo', cioè che non limiti arbitrariamente il concetto di paesaggio alle sole vedute d'insieme, ma che tenga anche conto del ruolo importante dei dettagli, la sintassi del testo paesaggistico presenta una struttura più complessa di quella qui rapidamente tratteggiata. Essa ha la forma di un duplice intreccio: uno, tra la sequenza delle vedute d'insieme e la sequenza delle vedute di dettaglio; l'altro, tra le vedute interne a ciascuna sequenza.

magine e l'altra (l'effetto 'sorpresa' rivela appunto un grande divario informativo tra due consecutive immagini della sequenza), se ne può ricavare che la *ridondanza informativa*, connessa alla struttura sintattica, è positivamente correlata con la dimensione della matrice sintattica: il che rivela, come vedremo meglio in seguito, uno dei meccanismi della valorizzazione estetica.

6. Il livello morfologico

Nei territori montani e collinari non è infrequente trovare luoghi che sono 'prati circondati da boschi'. Come 'luoghi', cioè per il loro *contenuto topico*, tutti i 'prati circondati da boschi' sono simili: appartengono tutti alla stessa categoria topica, allo stesso tipo di *unità di paesaggio*. Ma è impossibile trovare due 'prati circondati da boschi' che siano identici: il contenuto topico è lo stesso, ma la *forma* li fa diversi.

Se, ogni volta che ci troviamo in un luogo che possiamo far rientrare nella categoria topica del 'prato circondato da bosco', registriamo le nostre emozioni, ci accorgiamo che queste sono ogni volta diverse, anche solo per lievi sfumature. Ora, posto che il luogo, per il suo contenuto topico, riesca ad esercitare su di noi un effetto emotivo, dovremmo dedurre che le differenze non derivano dal contenuto topico, che è sempre lo stesso, ma dalla forma. D'altra parte, che il contenuto topico sia in grado, per conto proprio, di provocare degli effetti patemici ne abbiamo l'immediata riprova nel momento in cui passiamo dal 'prato circondato da bosco' al 'burrone che si apre sulla valle', o alla 'gola da cui scende un'alta cascata', o al 'deserto sconfinato'. Dunque il contenuto topico agisce in un certo modo sulle nostre emozioni e la forma vi agisce in un altro e l'effetto finale è la risultante dei due modi inscindibilmente fusi l'uno nell'altro. Se vogliamo capire come funziona quel particolare testo estetico che è il paesaggio di un luogo, dobbiamo analizzare distintamente l'apporto della forma da quello del contenuto topico.

Nella misura in cui, disattivando il codice della abituale significazione paesaggistica, riusciamo a vedere un luogo come se fosse una macrocultura astratta, riusciamo anche a comprendere meglio in che senso il paesaggio, come qualunque altro oggetto, veicola dei *connotati espressivi*, i quali sono appunto ciò che ci colpisce emotivamente. Come osserva Arnheim, "l'espressione è il contenuto primario della visione nella vita giornaliera", per cui "dinanzi ad un caminetto acceso [...], di solito non registro le gradazioni di rosso, i diversi gradi di chiarezza, le forme geometricamente definite che si muovono ad una o ad altra velocità; ma vedo l'amabile gioco delle lingue di fuoco, il flessuoso loro ondeggiare, la vivacità del colore." (Arnheim 1954, 370).

Le varie componenti della forma (cioè: colore, tessitura, andamento di linee e superfici, ecc.) sono importanti nel processo di valorizzazione estetica degli oggetti; ma ciò che della forma percepiamo come motivo di valorizzazione estetica non è il dettaglio analitico delle singole componenti morfologiche, bensì ciò che dalla loro fusione emerge come connotato espressivo della forma stessa.

Non è questa la sede per indagare il funzionamento del processo percettivo e per cercare di capire come la complessa informazione di ciò che comunemente chiamiamo forma venga percepita attraverso quei tratti che sono i connotati espressivi. Il problema, di fronte al quale ci troviamo, può essere posto nei seguenti termini: da un lato, vi è un piano dei significanti, costituiti dalle varie componenti morfologiche, e, da un altro lato, un piano dei significati, costituiti dai vari connotati che l'espressione (non in senso semiotico, ma in senso fisionomico) può assumere; occorre pertanto identificare le componenti morfologiche e i connotati espressivi, individuarne i campi di variabilità e individuare la struttura relazionale, che connette i vari possibili significanti con i vari possibili significati.

In termini estremamente schematici si può dare un'idea della struttura di questa grammatica della connotazione espressiva. Sul versante dei significanti si tratta di scomporre l'informazione di tipo fisico e di tipo geometrico in componenti informative agenti sulla connotazione espressiva ciascuna con uno specifico e autonomo apporto. Supponiamo che tali componenti siano individuabili in: luce, colore e materiale, per gli

aspetti fisici; andamento, tessitura e dimensione, per gli aspetti geometrici.⁵ Le componenti morfologiche sono delle variabili che, nel loro variare, assumono diverse *configurazioni*. In quanto variabili, possiedono un campo di variabilità delimitato da *configurazioni estreme ed opposte* ('chiaro vs scuro' per la luce; 'scabro vs liscio' per la tessitura; ecc.). A seconda delle configurazioni assunte dalle componenti morfologiche variano i *tratti distintivi dei connotati espressivi* del paesaggio. Anche la loro variazione avviene all'interno di campi delimitati da *tratti distintivi estremi ed opposti*; cioè da tratti che conferiscono un particolare spicco ai connotati (una sorta di *ridondanza espressiva*) e che emergono quando le componenti morfologiche si approssimano alle configurazioni estreme del loro campo di variabilità. Mentre l'individuazione delle componenti morfologiche e dei campi di variabilità delle loro configurazioni può essere fatta con l'ausilio di tecniche strumentali atte alla misurazione di grandezze fisiche e geometriche, l'individuazione dei connotati espressivi e dei tratti distintivi delle loro variazioni richiede un'indagine di tipo *gestaltico*, che inevitabilmente produce risultati più aleatori. Qui si può, a titolo di mero suggerimento, individuare alcune delle possibili polarità della connotazione espressiva del paesaggio.

In primo luogo, il paesaggio, in quanto informazione visiva, è luce. La luce accende e spegne i colori, fa apparire e scomparire il mondo che ci circonda. Il paesaggio è luminosità solare e tenebra notturna; è *solarità* e *umbratilità*, è *luce* e *tenebra*: in questa opposizione, possiamo riconoscere una prima polarità espressiva. In secondo luogo, il paesaggio è spazio. Il paesaggio è grotta e mare, è nicchia e deserto. Lo spazio che contiene e racchiude e lo spazio sconfinato, infinito. L'asse del *finito* e dell'*infinito* costituisce un'altra polarità espressiva. Il paesaggio in quanto spazio è un contenitore di cose. Esso può presentarsi come un contenitore pieno o come un contenitore vuoto. Vi sono paesaggi ricchi di colori, di materiali, di forme e vi sono gli essenziali paesaggi di sabbia, di acqua e di cielo. Nell'opposizione '*vuoto vs pieno*' si può individuare un'altra polarità espressiva. Il paesaggio è forma geometrica dotata di un suo interno ordine e di una sua complessità strutturale. Vi sono paesaggi costruiti su linee e superfici geometricamente ordinate, nette e semplici, come le dune del deserto, e vi sono paesaggi fatti di complesse costruzioni frattali, come le scogliere erose dal mare, il cui ordine è l'indecifrabile ordine del caos. *Caos* e *ordine*, *complessità* e *semplicità* costituiscono due opposti criteri dell'organizzazione geometrica del paesaggio e una polarità della sua connotazione espressiva. Vi è infine una polarità che è profondamente radicata nel nostro modo di sentire il mondo. Una polarità che costituisce una sorta di sentimento universale, connesso all'esperienza del mondo esteriore ed interiore e che si esprime nell'opposizione tra il *peso* e la *leggerezza*. Dopo le *Lezioni americane* di Calvino non vi è più molto da dire sull'opposizione '*peso vs leggerezza*', se non che essa sta ad indicare una delle polarità della connotazione espressiva, forse la più importante, che ritroviamo anche nel paesaggio.

'Luce vs tenebra', '*finito vs infinito*', '*vuoto vs pieno*', '*caos vs ordine*', '*peso vs leggerezza*' indicano i campi di variabilità di una possibile lista delle polarità espressive⁶.

⁵ La forma può essere scomposta in molti modi. Quello qui proposto è il risultato di una sperimentazione condotta su un certo campione di immagini paesaggistiche, con l'intento di cogliere gli aspetti, che appaiono salienti nel lavoro di progettazione architettonica del paesaggio. Con il che non si esclude che altre scomposizioni possano ugualmente dimostrarsi efficienti ed efficaci. Essendo qualunque scomposizione basata su criteri pragmatici, essa è irrilevante sul piano teorico. Ciò che dal punto di vista teorico conta è che la forma complessiva non può essere compresa nelle sue molteplici variazioni espressive, se non viene scomposta in fenomeni più semplici da analizzare.

⁶ Vale, per i connotati espressivi, quanto detto per le componenti morfologiche: vi sono molte possibili scomposizioni di quella complessa entità che chiamiamo fisionomia espressiva; ma la sua scomposizione in connotati espressivi è un passaggio obbligato per capirne il funzionamento. I connotati qui proposti sono anch'essi il risultato di un lavoro condotto su di un campione di immagini paesaggistiche, non perdendo di vista lo scopo pratico, che è quello di rendere più consapevole il lavoro dell'architetto e del paesaggista.

Agli estremi di tali campi la fisionomia espressiva del paesaggio si approssima quando le componenti morfologiche si approssimano alle configurazioni estreme.

Le polarità della connotazione espressiva sono nodi ad alta connettività; ad essi si può arrivare dalle parti più disparate dell'universo semantico e balzare nelle zone più remote dello stesso. La leggerezza connette empaticamente tutto ciò che possiede la proprietà fisica o figurata della leggerezza, lasciando il resto al peso. E' un nodo denso di relazioni metaforiche ed è un luogo generatore di simboli. Il paesaggio, attraverso le sole connotazioni espressive, può diventare metafora e simbolo, anche dopo che la scienza moderna ha dissolto "il paradigma della somiglianza" (Eco 1995). La connotazione espressiva, pur essendo polo generatore di somiglianze, non si trasforma, se non in un codice di tipo ermetico, in una struttura di connessioni semiosiche; essa non aggiunge al referente un significato altro rispetto a quello denotativo; molto semplicemente essa fa del referente un significante aperto ad un innocuo gioco di connessioni empatiche, che non ha altra pretesa se non quella di accrescere il piacere di chi si rende disponibile al gioco.

E' superfluo dire che ogni tentativo classificatorio su questa materia è soggetto ad osservazioni critiche, ma ciò che qui più di tutto preme è di individuare uno scheletro entro il quale sviluppare una grammatica della connotazione espressiva del paesaggio. Possiamo, in proposito, affermare che esiste una matrice che pone in relazione le configurazioni delle componenti morfologiche con i tratti distintivi dei connotati espressivi. Così come esiste una relazione tra connotati espressivi ed effetti patemici.

Come è logico aspettarsi, il lavoro necessario per individuare la struttura di questo codice *gestaltico-patemico* si muove in un mondo di entità sfumate (meno sfumato il mondo delle componenti morfologiche, di più quello dei connotati espressivi e dei correlati effetti patemici), in cui gli aspetti fisiologici e psicologici della percezione sono chiamati in causa. Il connotato espressivo è la risultante della mistura delle configurazioni delle diverse componenti morfologiche; come in una mistura cromatica, noi non percepiamo i colori componenti, ma il colore risultante, da cui dipendono gli stati emotivi. Il pittore (paesaggista) è interessato non solo a registrare gli stati emotivi, ma anche a come comporre le misture per ottenere determinati 'colori-stati emotivi'.

Il fatto che ci si muova in un mondo di entità sfumate non esime dal tentativo di una indagine sistematica; la quale anzi si pone come l'unica via possibile per una piena comprensione del fenomeno. Al momento, il problema non mi pare risieda tanto nel fatto se le componenti morfologiche o i connotati espressivi qui elencati siano i più efficienti ed efficaci per lo scopo che ci proponiamo (questo sarà anche l'indagine empirica su campioni statisticamente significativi a stabilirlo), quanto piuttosto nell'efficienza e nell'efficacia della struttura formale in cui dovrebbe muoversi quella che Greimas chiama "lettura plastica" (Greimas 1987). La messa in luce di questa struttura consente di scoprire il meccanismo della connotazione espressiva e di lavorarci su per affinarlo, educando il nostro gusto e la nostra sensibilità, e per innovarlo, istituendo un nuovo codice della sensibilità (ma dove passa oggi, in assenza di stili istituzionalizzati, il confine tra affinamento e innovazione del gusto?).

A parziale completamento di quanto sopra accennato, è opportuno richiamare quanto detto con riferimento alla sintassi a proposito della variabilità temporale del paesaggio. Le componenti morfologiche e i relativi connotati espressivi si modificano in funzione del tempo, seguendo il ritmo dei giorni e delle stagioni: ogni paesaggio è multifisionomico. Vi è dunque un aspetto dinamico della connotazione espressiva del paesaggio, che deve essere tenuto in conto e che può essere registrato, a livello di analisi morfologica, attraverso il *vettore delle trasfigurazioni espressive* dell'immagine paesaggistica (numero e frequenza delle trasfigurazioni, divario espressivo tra un tratto distintivo e l'altro della connotazione espressiva). Il grado di variabilità espressiva (la dimensione del vettore) costituisce un elemento non secondario nei processi di valorizzazione estetica (quanto più grande è la dimensione del vettore, tanto più elevata è la ridondanza espressiva del paesaggio e, come vedremo, è proprio in questa direzione che va ricercato uno dei motivi della valorizzazione estetica).

7. I processi di valorizzazione estetica

Come si è detto, la valorizzazione estetica di un testo paesaggistico avviene a livello morfologico, a livello sintattico ed a livello semantico con specifici apporti da ciascun livello, i quali si fondono nell'inscindibile unitarietà del fatto percettivo, dando luogo a particolari forme idiolettali di tipo estetico: analogamente a quanto accade per il testo poetico, ogni bel paesaggio è in sé un *unicum*, così come vi sono dei paesaggi, che paiono avere una poetica comune, un comune *genius loci* (il paesaggio agricolo toscano, il paesaggio urbano di Venezia, ecc.).

Sebbene l'indagine semiotica sui motivi della valorizzazione estetica sia quanto mai aperta, esistono abbozzi più o meno sviluppati di teoria, da cui trarre utili indicazioni sulla direzione verso la quale indirizzare la ricerca. In proposito risulta particolarmente efficace sul piano operativo l'indicazione secondo cui ciò che distingue un testo con funzione estetica da uno che ne è privo è il già accennato carattere dell'*ambiguità*. Un testo che sia ambiguo, senza tuttavia "produrre puro disordine, attira l'attenzione del destinatario e lo pone in situazione di 'orgasmo interpretativo'." (Eco 1975, 330).

Il destinatario percepisce che il testo veicola un contenuto, il quale tuttavia non sembra esaurirsi nel significato denotativo del dizionario: la bellezza è in quel di più che traspare come apparenza al di là del significato immediato delle cose, e in questo la bellezza della natura presenta grande affinità con quella dell'arte (Kant 1790, Adorno 1970). In questa situazione il destinatario è sospinto ad indagare le potenzialità del testo, ma anche quelle del proprio codice. Il testo attira l'attenzione soprattutto sulla propria struttura semiotica: in tal modo esso diviene *autoriflessivo*. Come ha osservato Roman Jakobson (1963), il linguaggio a funzione estetica si distingue proprio per i caratteri di ambiguità e di autoriflessività.

Tentando di trasporre questa linea interpretativa al testo paesaggistico, si può avanzare l'ipotesi che un primo meccanismo generatore di ambiguità sia da ricercarsi nella *ridondanza espressiva* e nel *sovraccarico semantico*. Nei capitoli che precedono si sono già evidenziati alcuni dei meccanismi produttori di ridondanza espressiva e di sovraccarico semantico; per cui possiamo riprenderli molto rapidamente.

A livello morfologico si è visto che il testo paesaggistico assume ridondanza espressiva quando le componenti morfologiche raggiungono le configurazioni estreme del loro campo di variabilità. In più vi è un riconoscimento abbastanza generale (Arnheim 1954) del fatto che tra i diversi connotati espressivi esistono legami empatici, che in qualche modo esaltano i connotati stessi: la struttura delle relazioni, che legano i connotati espressivi nell'espressione complessiva, esercita *effetti sinergici*. In particolare viene spesso posto l'accento sull'effetto moltiplicatore esercitato sulla connotazione espressiva dalla compresenza di tratti distintivi opposti dello stesso connotato.⁷

Si possono dunque avanzare delle ipotesi sul ruolo delle configurazioni estreme e sull'esistenza di relazioni sinergiche tra le medesime. Sebbene tali ipotesi possano essere suffragate da un'ampia raccolta di descrizioni e di rappresentazioni di paesaggi, e non

⁷ Tra la 'ridondanza espressiva', che con la propria evocatività stimola i processi abduktivivi tipici dell'interpretazione estetica, e 'l'eccesso espressivo', che si fa smorfia, vi è talvolta un filo di rasoio. L'affermazione secondo cui la ridondanza espressiva ad effetto estetico va ricercata verso le configurazioni estreme delle componenti morfologiche ha il valore di un orientamento per il lavoro estetico; il quale, tuttavia, nella pratica deve di volta in volta saper trovare dove passa quel filo di rasoio. Di contrapposizioni e di giusti dosaggi tra 'vuoto e pieno' (Cheng 1979), tra 'peso e leggerezza' e tra 'luce' e 'tenebra' è piena la critica estetica dell'espressione, ma quanta precisione sia richiesta agli strumenti di misura di queste entità impalpabili lo dimostrano proprio le citate *Lezioni americane* di Calvino. L'ipotesi teorica sulle configurazioni estreme si pone a livello macro; essa individua una direzione generale; ma essa va dovutamente segmentata, resa fine per costruire un buon microcodice tra le configurazioni delle componenti morfologiche e i tratti distintivi dei connotati espressivi.

solo di paesaggi, la loro piena conferma può derivare solamente da una sperimentazione sistematica.

Si è inoltre visto come alla ridondanza espressiva concorra anche la struttura sintattica. Più precisamente, si è avanzata l'ipotesi che essa sia positivamente correlata con la dimensione della 'matrice sintattica'. Anche in questo caso, dunque, si apre una direzione di lavoro per la messa a punto di una versione operativa dell'analisi sintattica e per la sua sperimentazione, anche ai fini di una maggiore comprensione del funzionamento estetico del paesaggio.

Per quanto concerne i fenomeni di sovraccarico semantico si è accennato a quella che potremmo indicare come l'ipotesi sulla natura metaforica e simbolica del paesaggio, nella sua funzione di scena di testi recitativi eminenti. L'argomento merita tuttavia una breve ripresa. Il fatto che il mondo che ci circonda sia popolato di metafore e di simboli è incontrovertibile. Il fatto che metafore e simboli siano in funzione dell'orizzonte culturale in cui si collocano lo è altrettanto. Se ci riferiamo all'Illuminismo e al Romanticismo, che danno vita alla grande estetizzazione del paesaggio nella cultura europea, possiamo trovare una codificazione delle categorie estetiche del paesaggio ampiamente condivisa almeno dall'intellettualità dedita al *Grand Tour* (De Seta 1982). Questa galleria dei bei paesaggi è ricca di simboli, che si nutrivano dell'ambiguità dei miti classici. Oggi quei miti si sono in gran parte spenti e i loro simboli hanno perso l'originaria forza evocativa. Non per questo tuttavia la società dei *media* e dei consumi ha smesso di usare il paesaggio per creare simboli; anche se al mito si è venuta sempre più pervasivamente sostituendo quella nebulosa di contenuti (Eco 1984), che la pubblicità carica sui beni di consumo non strettamente necessari (Grandi 1992). Una indagine sistematica sull'iconografia e sulla letteratura del paesaggio romantico consentirebbe di ricostruire la galleria dei *tópoi* retorici e dei correlati effetti patemici, che hanno caratterizzato quell'epoca (Assunto 1973). Altrettanto si può fare sul materiale filmico (Costa 1981, Metz 1971), fotografico (Zannier 1981) e letterario attraverso cui si formano (per l'azione dell'industria turistica, del nuovo ecologismo, del cinema, della pubblicità, della cultura accademica, ecc.) i paesaggi simbolo della contemporaneità.

Vi è poi un altro meccanismo produttore di ambiguità e al quale abbiamo brevemente accennato all'inizio: cioè *l'effetto di decontestualizzazione*, che si può giocare negli abbinamenti 'scena-testo recitativo' e 'scena-scena'. La decontestualizzazione crea nuove sceneggiature, nuovi segni di cui c'è bisogno per dire il nuovo o semplicemente per differenziarsi dal già detto. Quando, nel gioco combinatorio di pezzi di scene si dà luogo ad una sceneggiatura non ancora registrata nell'atlante enciclopedico, l'oggetto, anche il più comune, che in essa ricopra una posizione strategica, può trasformarsi in *epifania joyciana* (Eco 1981). È, tra l'altro, proprio questa la direzione verso la quale orientare il lavoro estetico per inventare i simboli di una cultura secolarizzata, nella cui enciclopedia gli archetipi della sacralità si sono ammutoliti. Nel nostro atlante enciclopedico vi è certamente un capitolo dedicato ai luoghi simbolici, ma limitarsi alla loro riproposizione finirebbe per isterilire la ricerca estetica nel consueto paesaggio dei *tópoi* retorici. Il ricercatore estetico sa che i simboli si annidano nell'intera struttura dell'atlante enciclopedico; essi non sono immagini codificate di luoghi, ma possibili insoliti percorsi all'interno della struttura relazionale dell'enciclopedia, tali da far dire al 'già visto' ciò che non era ancora stato detto e che, nel suo manifestarsi, si pone come invito a compiere ulteriori passeggiate inferenziali. È dal gioco di *collage* di frammenti di paesaggi nell'astratta topologia della struttura sintattica del paesaggio che all'improvviso possono scaturire nuove apparenze di ambiguità. L'esercizio di questo gioco diviene tanto più lucido quanto più la conoscenza delle strutture formali, che reggono i vari livelli informativi del testo paesaggistico, consente di scoprire il meccanismo attraverso cui un paesaggio fatto di poche cose sembra significare molto.

8. Considerazioni conclusive

Inutile dire che lo schema qui brevemente delineato, più che un approdo teorico, è una traccia per un possibile lavoro di ricerca interdisciplinare. L'ipotesi strategica, che lo ispira, è che il paesaggio e l'architettura possano essere compresi meglio attraverso il filtro delle teorie semiotiche. L'ipotesi può anzi essere rafforzata, affermando che tale filtro diviene indispensabile, se si vuole capire in quale modo il paesaggio e l'architettura possano svolgere una funzione estetica.

Tra semiotica e architettura vi è ormai una lunga storia di incontri e di abbandoni (Koenig 1964, Eco 1968, De Fusco 1973, Brusasco 1992). Ma l'impressione che se ne potrebbe ricavare è che i risultati sono stati inferiori alle attese. Non tanto in termini di maggiore comprensione teorica di quel fenomeno culturale che chiamiamo 'architettura' o 'paesaggio'; quanto in termini di messa a punto di strumenti operativi, che consentano l'applicazione della teoria nel lavoro pratico di interpretazione e di progettazione dell'architettura e del paesaggio. È forse in questa direzione che bisogna concentrare gli sforzi; non dimenticando che una buona strumentazione operativa è pur sempre figlia di un buon quadro teorico generale.

Bibliografia

- ADORNO T. W.
1970 *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- ARNHEIM R.
1954 *Art and Visual Perception: a Psychology of the Creative Eye*, Berkeley - Los Angeles, Regents of the University of California (tr. it. 1962, *Arte e percezione visiva*, Milano, Feltrinelli).
- 1969 *Visual Thinking*, Berkeley - Los Angeles, Regents of the University of California.
- ASSUNTO R.
1973 *Il paesaggio e l'estetica*, Napoli, Giannini.
- 1984 *Il parterre e i ghiacciai*, Palermo, Novecento.
- BENSE M.
1965 *Aesthetica*, Baden Baden, Agis.
- BRUSASCO P.L.
1992 *Architettura e imitazione*, Firenze, Alinea.
- CALVINO I.
1972 *Le città invisibili*, Torino, Einaudi.
- 1988 *Lezioni americane*, Milano, Garzanti.
- 1990 "Dall'opaco", in *La strada di S. Giovanni*, Milano, Mondadori.
- CHEN CONGZHOU
1990 *I giardini cinesi*, Padova, Muzzio.
- CHENG F.
1979 *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Paris, Ed. du Seuil.
- 1981 *Mille anni di pittura cinese*, Milano, Rizzoli.
- CLARK K.
1959 *Landscape into Art*, London, John Murray.
- COSGROVE D.
1984 *Social Formation and Symbolic Landscape*, Beckerham, Croomttelm.
- COSTA A.
1981 "Paesaggio e cinema", in AA. VV. *Paesaggio: immagine e realtà*, Milano, Electa: 339-357.
- DE CASTRO J.
1954 *Geografia della fame*, Bari, Leonardo da Vinci.
- DE FUSCO R.

- 1973 *Segni, storia e progetto dell'architettura*, Bari, Laterza.
DEMATTEIS G.
1985 *Le metafore della terra*, Milano, Feltrinelli.
DE SETA C.
1982 "L'Italia nello specchio del Grand Tour", in *Storia d'Italia*, annali 5 "Il paesaggio", Torino, Einaudi: 124-263.
ECO U.
1968 *La struttura assente*, Milano, Bompiani.
1975 *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.
1979 *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.
1984 *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi.
1990 *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani.
1994 *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani.
1995 *Interpretazione e sovrainterpretazione*, Milano, Bompiani.
FARINELLI F.
1981 "Storia del concetto geografico di paesaggio", in: AA. VV. *Paesaggio: immagine e realtà*, Milano, Electa: 151-158.
GRANDI R.
1992 "Sistema di consumo e significazione delle merci", in AA. VV. *Semiotica: storia teoria interpretazione*, Milano, Bompiani: 321-336.
GREIMAS A.J.
1987 *De l'imperfection*, Paris, Ed. P. Falanc (tr. it. 1988, *Dell'imperfezione*, Palermo, Sellerio).
HENLE M.
1961 *Documents of Gestalt Psychology*, Berkeley, Berkeley University Press.
JAKOBSON R.
1963 *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit.
KANT I.
1790 *Kritik der Urtheilskraft*, Berlin, Legarde (tr. it. *Critica del Giudizio*, Bari, Laterza, 1992).
KONIG G.K.
1964 *Analisi del linguaggio architettonico*, Firenze, Fiorentina.
LOTMAN J. M.
1985 *La semiosfera*, Venezia, Marsilio.
METZ C.
1971 *Langage et cinéma*, Paris, Larousse.
RITTER J.
1963 *Landschaft*, Münster, Universität zu Münster.
SESTINI A.
1963 *Il paesaggio*, Collana Conosci l'Italia, vol. VII, Milano, Touring Club Italiano.
ZANNIER I.
1981 "Paesaggio e fotografia", in: AA. VV. *Paesaggio: immagine e realtà*, Milano, Electa: 325-336.