Frederick Bradley

PAESAGGI DI VIAGGIO

GUIPA
Saggi & Manuali sul paesaggio

Le persone non fanno i viaggi, sono i viaggi che fanno le persone.
John Steinbeck

Se il viaggio è conoscenza, il paesaggio è la sua più ricca fonte di informazione. Qualsiasi territorio esprime attraverso il paesaggio i suoi caratteri ambientali, storici e culturali, e li rende accessibili a chiunque voglia coglierne il significato. Da semplice corollario estetico, il paesaggio diviene così lo strumento ideale per capire un luogo, molto più di una guida, piuttosto una sintesi del valore semiotico del territorio, la cui disamina è ciò che distingue il viaggiatore dal turista. Un approccio al tempo stesso nuovo e antico che riprende lo spirito dei grandi viaggiatori del passato, quando il viaggio era effettivamente tale e non un mero prodotto di consumo.

PAESAGGI DI VIAGGIO
Frederick Bradley
1 Edizione: Aprile 2019
Collana GUIPA - Saggi e Manuali sul Paesaggio

Dipinto in copertina: *Viandante sul mare di nebbia*, Caspar David Friedrich

INDICE

Avere nuovi occhi	pag. 5
Da paesaggio naturale a paesaggio culturale	8
Decadenza e fatiscenza nel paesaggio	16
Frammenti di paesaggio	20
La transitorietà dei paesaggi	24
Entrare nel paesaggio	27
La continuità del paesaggio	32
Paesaggi del gusto	40
L'importanza del contesto	46
Non luoghi e glocalizzazione	52

Sprazzi di luce corrono nel buio, lo squarciano, subito scompaiono per riapparire con forme nuove in un gioco che si ripete all'infinito con monotona eleganza. Affinché la nebbia della foresta tropicale non si riduca a un'insostenibile retorica è necessario sfuggire al fascino della visione incerta, ignorare l'estetica del movimento e del gioco di colori. Nei tropici, foresta e nebbia sono la simbiosi per eccellenza, un'unione perfetta, percepibile nell'incessante chiaroscuro che accompagna il viaggiatore tra le Ande e l'Amazzonia, l'Africa centrale e il Madagascar, il Sud-Est asiatico e la Nuova Guinea. Oltre la retorica della sua immagine, questo paesaggio ci dice che la foresta è viva e se si arriva a percepirne l'anima trasmette conoscenze altrimenti inaccessibili.

Accedere a una realtà che non ti appartiene ma di cui puoi essere partecipe è il valore nascosto del paesaggio. Non è semplice ma è tremendamente appagante. In quel momento dismetti le vesti di viaggiatore per divenire parte integrante del luogo in cui ti trovi. Ti sorprenderai nella prospettiva dei suoi abitanti e poco a poco vedrai sempre più quel territorio così come appare agli artefici della sua espressione. E il paesaggio è proprio l'espressione percepita del territorio che stai osservando. Per Proust *l'unico vero viaggio verso la scoperta non consiste nella ricerca di nuovi paesaggi, ma nell'avere nuovi occhi*. Ora che i paesaggi del mondo sono stati tutti scoperti, forse vale la pena tentare.

Avere nuovi occhi

Il paesaggio di Istanbul è forse unico al mondo per ricchezza e capacità espressiva, e nell'introdurre queste note sui paesaggi di viaggio mi sento di affermare che la metropoli turca sta al viaggiatore come la Mecca sta al musulmano: ogni viaggiatore dovrebbe andarci almeno una volta nella vita. Il carattere distintivo di Istanbul deriva dalla sua posizione geografica che ne ha fatto il crocevia per eccellenza tra occidente e oriente, un punto d'incontro che in quasi due millenni di storia ha assunto la forma di una città dove la mescolanza è il tratto che domina ogni cosa. Le guide turistiche danno a questo proposito dovizia d'informazione descrivendo nel dettaglio tutti gli elementi storicamente rilevanti della città e invitando alla loro visita puntuale. La giornata del visitatore si articola in una sequenza di visite dove l'attenzione è focalizzata sui caratteri del singolo elemento, come l'architettura di un edificio o il significato religioso di una chiesa. Solo al termine del percorso il visitatore si concede volentieri al paesaggio, magari soffermandosi estasiato sul profilo di Santa Sofia in risalto sulla luce del tramonto sul Bosforo. E' un momento di relax, e il paesaggio viene goduto come un panorama, quindi uno scenario, in grado di suscitare forti emozioni. Il paesaggio, però, è un'altra cosa: il soggetto è lo stesso ma lo scopo dell'osservazione cambia completamente: non si tratta più di godere di quanto si vede bensì di capirne il significato. Guardando Santa Sofia l'attenzione si sposta dall'apprezzamento estetico della scena alla ricerca di una risposta: qual è il motivo della particolare forma dell'edificio? Perché è stato costruito in quel determinato luogo? Cosa può significare la sua presenza oggi, a oltre quindici secoli dalla sua costruzione? Insomma, porsi delle domande diviene il punto essenziale.

Fig. 1 – Basilica di Santa Sofia, Istanbul (Turchia)

Il paesaggio che abbiamo di fronte mostra la Basilica di Santa Sofia con lo Stretto del Bosforo sullo sfondo. Il carattere architettonico più rilevante dell'edificio è la presenza di quattro minareti all'intorno del corpo centrale della basilica. Un'associazione la cui peculiarità non può sfuggire neanche al più distratto dei viaggiatori, in quanto sintesi architettonica di due fedi religiose da sempre in contrasto tra loro. La basilica, consacrata nel 360 dall'Imperatore romano Costanzo II, acquisì l'imponente struttura a cupola di fattura tipicamente bizantina sotto Giustiniano I, nel 537. Poco meno di un millennio più tardi il Sultano dei Turchi Ottomani, Maometto II, conquistò la città

e trasformò la basilica in moschea, arricchendone l'architettura con due minareti, ai quali ne furono poi aggiunti altri due. Secondo le cronache del tempo il passaggio da basilica a moschea non fu indolore per la locale comunità cristiana poiché la conversione del luogo di culto si accompagnò al martirio dei suoi preti, sgozzati sull'altare dalle truppe musulmane. Ciò nondimeno, a livello paesaggistico oggi l'edifico appare il frutto di una sequenza storica, religiosa e culturale che ha visto i segni dell'Islam stratificarsi su quelli del Cristianesimo senza cancellarli, anzi, fondendosi con essi a formare un *unicum* architettonico. E' sufficiente per vedere in Santa Sofia la volontà del Sultano di rispettare la fede antagonista? Forse sì, e comunque le violenze dei turchi non furono dissimili dal saccheggio della città ad opera dei cristiani della Quarta Crociata, quando era ancora Bizantina. Di fatto, con la conquista ottomana iniziò un periodo che nei secoli successivi vide Islam e Cristianesimo convivere in un clima di generale reciproca tolleranza, seppur non senza conflitti di natura religiosa in cui si inserisce anche il genocidio degli Armeni del 1915. In sostanza si è attuata un'oggettiva condivisione del medesimo territorio che al di là dell'interpretazione che si vuole dare a Santa Sofia, si percepisce nella promiscuità di moschee e chiese ortodosse del paesaggio urbano attuale. Il paesaggio di Istanbul diviene così latore di un messaggio di possibile convivenza tra religioni diverse, individuando oltre alle motivazioni storiche anche il contesto geografico da cui tale condizione ha potuto trarre origine. La vista del Bosforo sullo sfondo offre a questo proposito due chiavi di lettura tra loro complementari: l'estrema vicinanza delle coste di Asia e Europa, e quindi di due aree culturalmente diverse, e l'importanza commerciale dello Stretto, testimoniata dal forte traffico di navi mercantili di grande cabotaggio. Elementi più che sufficienti per suscitare l'interesse di una qualunque comunità, politica e commerciale, prima ancora che religiosa. Vedere con nuovi occhi porta a percepire Santa Sofia, le chiese e le moschee cittadine, lo Stretto del Bosforo e le navi mercantili che lo affollano, come parti tra loro collegate di una sintesi storica e attuale di Istanbul che il paesaggio della città trasmette al viaggiatore disposto a coglierne il significato. Non si tratta di delegare la conoscenza alla percezione dei vari elementi, ma di scoprire che la vista d'insieme, per quanto parziale possa essere rispetto alla realtà circostante, può offrire a chi vuol conoscere qualcosa in più della somma delle singole parti. Ovviamente il paesaggio di Istanbul mostra molto di più di quanto appena riportato e questo è solo un esempio di un'area urbana ricca di elementi utili alla comprensione dell'insieme osservato, e soprattutto testimoni di un percorso storico millenario particolarmente complesso.

Al viaggiatore capiterà di osservare paesaggi urbani più semplici e meno coinvolgenti di quello della metropoli turca ma non per questo meno significativi della realtà che rappresentano. Uno di questi potrebbe essere Acapulco, luogo simbolo della vacanza tutta spiaggia e divertimento di qualche decennio fa, un vero e proprio mito di gioventù degli attuali sessantenni. L'elemento di spicco del paesaggio della città messicana è la fila di alti palazzi che borda la costa a ridosso della spiaggia. Dietro, o, si potrebbe dire, all'ombra dei palazzi si sviluppa il tessuto urbano fatto perlopiù di costruzioni

Fig. 2 - Acapulco (Messico)

molto meno evidenti che si diradano procedendo verso le colline dell'entroterra. Esiste un centro storico con un bel castello spagnolo del XVI secolo, a memoria dell'importanza che la città ebbe sotto la Corona di Spagna nei collegamenti con le Filippine. Tuttavia, a livello paesaggistico i contenuti storici del quartiere appaiono irrilevanti rispetto ai grattacieli al bordo del mare che restano il vero simbolo della città, e come tali sono stati trasformati in icone ad uso delle agenzie di viaggio. Il messaggio al turista non potrebbe essere più chiaro: la città offre un posto al sole, in prima fila sulla spiaggia! Lo stile moderno e le dimensioni imponenti degli edifici garantiscono un certo tipo di lusso a cui è facile associare la presenza di discoteche, ristoranti e locali notturni frequentati da bella gente con cui condividere il piacere di un luogo ritenuto esclusivo. Il mare in sé ha un'importanza relativa e funge più da catalizzatore di attività collegate al turismo balneare di massa, prima tra tutte l'attrazione di stampo circense dei tuffi tra le rocce dalla Quebrada. Questa è Acapulco come viene presentata al mondo, e visto così il suo paesaggio diviene in primo luogo uno spot commerciale. Ma il viaggiatore non coinvolto da questo messaggio può avere una visione ben diversa del medesimo paesaggio. Vista con occhi nuovi la fila di grattacieli lungo la stretta fascia a ridosso della spiaggia tradisce l'intento di sfruttare al massimo lo spazio commercialmente più interessante nel rapporto tra la conformazione del territorio e la locale politica di sviluppo turistico. La città vera, confinata nell'area retrostante, sembra non esprimere un carattere proprio e sembra assolvere a una funzione di servizio per i grattacieli della spiaggia ai quali deputa il suo sviluppo economico affidandogli così la sua stessa identità. Del resto, le poche e inespressive tracce del passato storico non sono sufficienti a dare un contributo significativo all'immagine della città moderna. Cosa diventa perciò Acapulco? Forse una città che per scelta o necessità vive degli interessi di chi ne gestisce l'industria turistica, con tutto ciò che, anche nel male, tale industria comporta. Di certo una città come tante altre costruita secondo un modello precostituito di importazione che ne ha fatto la fortuna ma le ha anche tolto il carattere. Obiettivamente, più che una città, qualcosa che ricorda un enorme villaggio vacanze fatto di edifici che altrove sarebbero considerati veri e propri ecomostri. Già, ma esisterà il concetto di ecomostro tra la gente di Acapulco? Un ecomostro è *un edificio o un complesso di edifici considerati gravemente incompatibili con l'ambiente naturale circostante*. Per analogia, il concetto si può estendere anche all'ambiente antropico che esprime la connotazione storica e culturale delle genti del luogo. Quindi, un ecomostro esiste solo per chi è in grado di percepire la grave incompatibilità di un edifico con l'ambiente naturale o storico-culturale in cui si trova. Le modalità di sviluppo e le tipologie costruttive dell'edilizia di Acapulco fanno ritenere che tale capacità di percezione non sia molto diffusa tra la popolazione locale. E tra gli osservatori occasionali? Ebbene, io credo che proprio qui stia la differenza tra il turista e il viaggiatore. Il turista arriva in un luogo nuovo con l'idea di ritrovarvi l'ambiente a lui congeniale e lo specifico intento di fare cose che potrebbe fare in posti analoghi. Il viaggiatore arriva in un luogo con l'idea di trovare un ambiente diverso da quello in cui abitualmente vive, e con lo specifico intento di capire la nuova realtà che lo circonda. E' evidente che, dei due, sarà il secondo a vedere gli ecomostri sulla spiaggia così come li potrà vedere a Miami, Cancun, Fortaleza, e in decine di altre città costiere del continente americano, vere e proprie copie conformi al modello Acapulco, non perché da questa derivate ma perché rispondenti al medesimo criterio di sviluppo.

Da paesaggio naturale a paesaggio culturale

Scrivendo dei paesaggi di viaggio sembrerebbe logico soffermarsi su quelli che vengono considerati i paesaggi per eccellenza del viaggiatore, le basi stesse dell'iconografia turistica volta alla rappresentazione della natura nelle sue espressioni più coinvolgenti. Sono i paesaggi dei grandi spazi, tipici dei più famosi parchi naturali americani, dal Grand Canyon alla Monument Valley, dallo Yosemite National Park al Bryce Canyon. Paesaggi senz'altro mirabili che però non vengono tanto percepiti come espressione di un territorio ma come immagini di grande effetto scenico, al pari della vista di Santa Sofia al tramonto con il Bosforo sullo sfondo. Se osservare un paesaggio significa percepire il significato del territorio che rappresenta, allora l'osservazione, ad esempio, della Monument Valley dovrebbe tendere alla ricerca del perché di quelle strane rocce dai profili verticali e orizzontali che si elevano su una pianura semi-arida. Dovremmo percepire le rocce tabulari come ciò che resta dall'erosione avvenuta in milioni di anni delle arenarie che in origine coprivano la pianura, e i profili perfettamente verticali come i segni delle fratture naturali della roccia: interpretazioni né immediate, né facili, e comunque di scarso interesse per la maggior parte dei viaggiatori. D'altra parte, limitarsi a percepire l'effetto estetico di quella scena e a godere delle emozioni che ne derivano, significa vedere un panorama che per quanto coinvolgente possa essere a livello emotivo non ci darà nessuna indicazione su quanto stiamo osservando. Ecco perché non mi soffermerò più di tanto su questi e altri paesaggi definibili estremi per la loro naturalità assoluta, lasciando al viaggiatore la libertà della visione prettamente umanistica dove il senso di quanto sta osservando non è nell'elemento paesaggistico in sé, ma si traduce in un'espressione della propria emotività. Pura percezione del sublime trasmessa, secondo Bodei, da una *bellezza, intensa, ambigua e inquietante, che nello stesso tempo attrae e allontana da sé*.

Fig. 3 - Grand Canyon National Park, Arizona (USA)

Ciò nondimeno, è noto che per un viaggiatore mosso dall'idea di osservare per conoscere, il valore monumentale di quei luoghi naturali sia il segno della loro assoluta unicità, percepibile anche al di là dell'aspetto estetico. Analogamente, la maggior parte dei paesaggi naturali di questo tipo è in grado di mandare un messaggio anche all'osservatore emotivamente più coinvolto: essi esprimono l'idea di una natura incontaminata, e pertanto selvaggia, ma almeno in parte accessibile. Quasi una conferma della familiarità per quegli stessi paesaggi indotta dalle immagini usate per la loro promozione in quanto aree protette, quindi conosciute e in qualche misura controllate dall'uomo. Sono percezioni che nel complesso comunicano all'osservatore la possibilità che in quei territori si possa vivere l'avventura senza i rischi che l'avventurarsi in luoghi analoghi normalmente comporta: una condizione ideale per il turista mordi e fuggi. Così, a prescindere dallo spirito dell'osservatore, sembra che la percezione di quei paesaggi totalmente naturali acquisisca un significato facilmente comprensibile solo se in qualche misura viene rapportata alla dimensione umana, sia essa il riconoscimento del carattere di unicità o l'influenza seppur nascosta o indiretta della presenza dell'uomo.

Fig. 4 – Mount Rushmore, South Dakota (USA)

Un esempio di come l'intervento umano possa conferire al paesaggio naturale un significato accessibile alla maggior parte degli osservatori, è dato dal *Mount Rushmore National Memorial*, nel South Dakota (USA). Si tratta, com'è noto, di un complesso scultoreo di dimensioni ciclopiche che raffigura quattro tra i più famosi Presidenti degli Stati Uniti d'America realizzato sulla cima di una montagna di granito. La montagna fa parte del massiccio delle Black Hills, nel centro delle Montagne Rocciose. Le Black Hills hanno un paesaggio naturale ricco di significato per chi sia in grado di interpretarlo in chiave ambientale. Lo seppero fare i Lakota, i nativi americani che abitavano la zona prima dell'arrivo dei bianchi. Essi chiamarono quelle montagne Pahá Sápa, ovvero Colline Nere (da cui l'attuale nome in inglese), in virtù dei loro fitti boschi che conferivano loro un colore scuro se viste da lontano, cioè se inserite nel loro contesto paesaggistico naturale. Per i Bianchi invece quel paesaggio così com'era non doveva significare molto e nel 1885 un avvocato di New York, Charles Rushmore, pensò di usarlo come scenografia per celebrare gli Stati Uniti d'America nei momenti fondanti della loro storia. I Presidenti George Washington, Thomas Jefferson, Theodor Roosevelt e Abramo Lincoln, furono scelti a simbolo rispettivamente della nascita, della crescita, della conservazione e dello sviluppo della Nazione. Il paesaggio venne dunque modificato per mandare un messaggio preciso agli osservatori dell'epoca, e il fatto che questo sia stato impresso su duro granito palesa l'intento di trasmetterlo alle generazioni future. In realtà, per la natura stessa del messaggio, il paesaggio risulta oggi comprensibile solo a chi conosce la storia degli USA, limitandosi, in caso contrario, a mostrare la grandiosità dell'opera e a stupire per tanta capacità scultorea. Esprime bene questa visione Calvin Coolidge, 30° Presidente degli Stati Uniti, affermando che Mount Rushmore è "*incontestabilmente Americano nella sua concezione, nella sua grandezza e nel suo significato*". Un'interpretazione condivisibile se si prescinde dalla retorica storica e non ci si riferisce tanto all'opera in sé quanto alle modalità scelte

per trasmettere il messaggio ai posteri. Purtroppo i discendenti dei Lakota che seppero interpretare il paesaggio delle Colline Nere, hanno assimilato fin troppo bene il pensiero di Coolidge concependo il Crazy Horse Memorial, una scultura del loro capo Cavallo Pazzo dieci volte più grande di quelle dei Presidenti americani. La funzione risarcitoria dell'opera è evidente, benché lo stesso Cavallo Pazzo in punto di morte espresse il desiderio di far parte del paesaggio della sua terra in modo ben diverso: "*Quando morirò dipingetemi tutto di rosso e gettatemi nel fiume: così ritornerò. Se non lo farete ritornerò lo stesso, ma come pietra*". Ora, non so se il desiderio del grande guerriero sia stato esaudito, ma il suo spirito è effettivamente ritornato come pietra, purtroppo scimmiottando la cultura di chi ha distrutto il popolo indiano.

Se Mount Rushmore è un paesaggio naturale modificato dall'uomo per simboleggiare lo spirito di un'intera nazione, ritenuto l'espressione della cultura di un popolo, il viaggiatore avrà modo di incontrare paesaggi naturali profondamente modificati solo per soddisfare l'idea di un singolo individuo, magari un artista in cerca di visibilità. In realtà paesaggi di questo tipo non sono frequenti ma in alcuni casi assumono connotati tali da lasciare sgomenti. Gli esempi più lampanti di questa che in termini psicoanalitici si potrebbe definire "megalomania paesaggistica" si trovano nelle aree desertiche del Sinai (Egitto), del Tibesti (Ciad) e dell'Anti Atlante del Marocco meridionale. In tutte e tre le zone l'impronta modificatrice è la stessa: macchie policrome e disegni geometrici incidono il paesaggio naturale composto da forme e colori tipici dell'ambiente desertico. Molte rocce, in natura nude, appaiono completamente rivestite di vernice blu, rosa e bianca che le estrae dal contesto che le ha generate per ridurle a semplici oggetti senza un'espressione propria. Tra le rocce, piccoli sassi, anch'essi verniciati, formano improbabili figure che sembrano voler richiamare cerchi magici di antiche popolazioni. Pare che in tutto ciò il viaggiatore debba vedere un senso artistico. Non entro nel merito del messaggio del sedicente pittore, ma trovo arrogante esprimere il proprio disagio interno a scapito di un bene comune quale il paesaggio è, anche se, ma forse proprio per questo, in un ambiente del tutto non umano. All'artista in questione vorrei dire che quella vernice non ha migliorato un mondo desolato bensì ha tolto al viaggiatore e a tutti gli esseri che per necessità di vita osservano quel paesaggio, la possibilità di dialogare con il territorio in cui vivono o che attraversano. Quelle forme pseudo-artistiche, definite pomposamente *lavori monumentali*, si sono sovrapposte al paesaggio naturale distruggendone non il valore estetico, se mai gliene fosse riconosciuto uno, ma l'intrinseca possibilità di esprimersi come ha fatto per centinaia di migliaia di anni. Ne valeva la pena solo per esternare il proprio ego? E cos'è questo se non un ecomostro? Tant'è: il viaggiatore avrà modo di affrontare una volta di più il conflitto tra sostanza e apparenza.

Fig. 5 - Tafraoute, (Marocco)

Ciò che accomuna i paesaggi di Mount Rushmore e dei deserti verniciati è il fatto che le

modifiche apportate dall'uomo hanno un carattere del tutto gratuito, pur con le ovvie differenze a livello di valore simbolico. Nulla obbligava a realizzare queste presunte opere d'arte, né esigenze vitali delle popolazioni di quei territori, né una necessità condivisa di dover comunque esprimere quei messaggi. Pertanto la decisione degli esecutori e di chi ne ha avvallato la scelta appare indotta da motivi personali i cui effetti hanno tuttavia coinvolto intere comunità di esseri viventi. E se è giusto che un artista possa esprimersi liberamente, meno giusto è che lo faccia a scapito del paesaggio, che, mi sento in dovere di ripeterlo, è prima di tutto un bene comune. Al viaggiatore sensibile apparirà evidente come l'artista abbia operato sul paesaggio naturale con il solo fine di utilizzarlo come cornice ai propri intendimenti riducendolo né più né meno a quinte di un teatro funzionali alla propria rappresentazione. Un artificio che dal punto di vista paesaggistico ha reso quelle "opere" del tutto estranee al territorio che ora le contiene e come tali assolutamente inintelligibili. In altre parole, il paesaggio in quanto tale è stato semplicemente distrutto.

A questo punto potrebbe sembrare un paradosso asserire che l'asportazione dal territorio di enormi volumi di roccia, quindi andando ben oltre la loro semplice verniciatura, non comporti necessariamente la distruzione del paesaggio. In realtà, ciò si può verificare quando la rimozione della roccia è finalizzata a costruire un qualcosa che, a differenza di quanto avvenuto per Mount Rushmore, sia il frutto della volontà o della necessità di intere comunità umane. Così è stato per il paesaggio dei Sassi di Matera nella loro espressione più arcaica, e per quello di Petra, la mitica città Nabatea scavata tra i rilievi desertici della Giordania. Così è certamente stato anche per il paesaggio delle Grotte di Ajanta, in India, un tempio buddista del II secolo a.C. interamente scavato nella roccia. Cosa accomuna tra loro questi e molti altri paesaggi analoghi, e cosa, al tempo stesso, li allontana anni luce dalle statue americane? La risposta è: il loro specifico rapporto con il contesto che li contiene e in cui il viaggiatore può osservarli. Un rapporto che ha una doppia natura, con

Fig. 6 - Grotte di Ajanta, Maharashtra (India)

l'ambiente fisico in cui si trovano e con l'espressione percepibile del loro significato. Nei tre esempi citati le modifiche apportate al paesaggio non si sovrappongono al territorio cancellandone la fisiografia ma appaiono come inglobate nelle forme naturali preesistenti entrando così a far parte integrante del contesto ambientale in cui sono state realizzate. In questo modo i manufatti mantengono un dialogo diretto con il territorio senza il quale non sarebbero in grado di trasmettere all'osservatore il motivo della loro stessa esistenza. Qui il paesaggio non è ridotto a mero supporto

materico ma ingloba le modifiche che vi sono state apportate mantenendo la sua identità. Questa condizione influenza la percezione che il viaggiatore può avere di quei paesaggi, quale che sia la destinazione d'uso dei manufatti. Pur rispondendo a funzioni diverse, rispettivamente di tipo abitativo e in prevalenza funerario per i primi due, e cultuale per il terzo, i tre tipi di manufatto proprio grazie al rapporto fisico che mantengono con l'ambiente vengono percepiti come luoghi destinati a soddisfare le esigenze di popolazioni che verosimilmente hanno vissuto in quei territori. Pare ovvio, ad esempio, interpretare le cavità di Matera come segni di vita locale anche senza conoscere i motivi della loro creazione. Anche quando esprimono un preciso carattere simbolico, come la Tomba del Faraone a Petra, i manufatti appaiono per così dire, *vissuti*, cioè pensati e localizzati anche in funzione di un'assidua frequentazione dell'uomo che è facile legare alla presenza di insediamenti locali. Si tratta cioè di tracce che il viaggiatore è in grado di tradurre come espressioni del modo di vita e della spiritualità delle popolazioni locali, e di conseguenza, di percepire come caratteri intimamente culturali dei paesaggi corrispondenti. Così i paesaggi originariamente naturali non vengono distrutti, cioè non se ne cancella il significato intrinseco, ma modificati dalle popolazioni locali in funzione della loro cultura con opere che si compenetrano e si adattano al territorio interagendo con l'assetto naturale. Le modifiche però non appaiono fini a sé stesse, bensì indotte da una cultura che si rapporta al territorio in cui si è sviluppata; i paesaggi cioè assumono una valenza culturale e divengono espressione delle interrelazioni tra uomo e ambiente in cui il primo ha modificato il secondo e ne è stato a sua volta influenzato nello sviluppo delle proprie attività e del proprio pensiero.

Esistono però paesaggi in cui perfino la stessa distruzione fisica del territorio può non essere percepita come deleteria benché comporti l'annientamento di ambienti naturali di elevato pregio. E' il caso di cave e miniere a cielo aperto, luoghi che a volte possono costituire una grande attrattiva per il viaggiatore. Un caso emblematico sono le cave di marmo di Carrara, nelle Alpi Apuane. Difficilmente chi non si muova per specifici scopi professionali avrà modo di vedere una devastazione del territorio che solo si avvicini a quella dei bacini marmiferi apuani.

Fig. 7 - Cave di marmo di Carrara, Alpi Apuane (Italia)

Le cave occupano interi rilievi risparmiando solo i crinali più alti, gli unici luoghi in cui sia possibile riconoscere ancora le forme naturali della catena montuosa. Eppure, gli abitanti di Carrara

vanno fieri del loro territorio e le aree marmifere sono visitate ogni anno da decine di migliaia di turisti, estasiati da tanta distruzione. Si tratta forse di una sorta di nichilismo paesaggistico? Non credo, così come non credo che tale atteggiamento sia più di tanto riconducibile alla percezione del sublime perché in questo caso la visione dell'orrido appare oggettivamente poco rilevante. Tanto entusiasmo non può che risiedere nel motivo che ha prodotto quella devastazione, cioè nel fatto che in quei luoghi si estragga marmo. Nei versanti ricoperti dai detriti delle cave l'osservatore non vede la distruzione dell'ambiente naturale, bensì l'espressione della millenaria cultura della lavorazione del marmo a cui si devono molte tra le più importanti realizzazioni artistiche e architettoniche, storiche e contemporanee, dell'umanità. A questa condizione percettiva, l'abitante locale aggiunge la fierezza di sentirsi in qualche misura coinvolto in tali realizzazioni ma soprattutto il fatto che nella devastazione della montagna c'è la sua storia e la sua cultura di popolo cavatore. La distruzione assume cioè un preciso valore identitario e come tale viene valutata e giustificata al punto di affermare con convinzione che la sua causa, quindi le stesse cave, migliorano un paesaggio altrimenti poco espressivo. Un atteggiamento che né l'abitante locale, né, tantomeno il viaggiatore credo condividerebbe se in quelle cave si estraesse comune pietra per far cemento. Qui il paesaggio è dunque visto più per il suo significato, in questo caso culturale, che non per ciò che suscita dal punto di vista estetico. Una condizione che in virtù di quanto detto prima potrebbe far pensare a una visione del paesaggio quanto meno insolita. Ma è proprio così? Il paesaggio delle cave di Carrara ha suscitato nel viandante l'idea della cultura del marmo fin da epoche storiche, e comunque ben prima dello sviluppo di un pensiero ambientalista largamente condiviso. I monti di Carrara hanno potuto mantenere il loro stato totalmente naturale solo fino all'occupazione dell'area da parte dei Romani, che già nel I secolo a.C. iniziarono l'escavazione del marmo su scala industriale. Di fatto, l'uomo moderno non ha mai visto questa parte della catena apuana allo stato naturale, riconoscendola solo come area di produzione marmifera. In queste condizioni, per secoli la popolazione locale e il visitatore occasionale hanno giustamente interpretato il progressivo estendersi del processo estrattivo nel territorio come il normale prodotto della cultura del marmo, senza aver modo di percepirne il carattere distruttivo come un aspetto degno di particolare rilevanza. Oggi, tuttavia, dopo due millenni di escavazione ma soprattutto con la capacità produttiva consentita dalle moderne tecnologie di scavo, le modifiche fisiografiche e strutturali dei rilievi sono tali da compromettere l'intero ecosistema di cui fa parte anche la gente di Carrara. Una condizione che il paesaggio dei bacini marmiferi rende palese con l'assenza, a fianco dell'atavico segno culturale, di una vera politica di sfruttamento consapevole dei possibili effetti di un'escavazione esasperata. Così, il messaggio dell'attuale paesaggio delle cave appare inequivocabile: la distruzione ha raggiunto un livello tale da non poter più essere considerata un aspetto secondario, pena pesantissime ripercussioni sulla stessa cultura che l'ha prodotta.

Nelle tante declinazioni possibili della trasformazione culturale di un paesaggio naturale, il territorio australiano costituisce per il viaggiatore un caso su cui vale senz'altro la pena soffermarsi. Con meno di 3 abitanti per km^2, l'Australia ha una densità abitativa ben nove volte inferiore a quella dell'Africa ed è tra le terre meno popolate in assoluto. Per capire le reali dimensioni di questi dati si pensi che la sua popolazione è pari a quella della città brasiliana di San Paolo e risulta concentrata soprattutto nell'area sudorientale del Paese lasciando le aree restanti quasi totalmente disabitate. Si aggiunga poi che il territorio è pressoché del tutto pianeggiante, e se si eccettuano le catene montuose sud-orientali, i rilievi si limitano a basse colline frutto dell'erosione di oltre tre miliardi di anni. Esistono al mondo condizioni più favorevoli affinché la vista possa spaziare su

porzioni di territorio amplissime e ancora allo stato totalmente naturale? Nel paesaggio australiano il viaggiatore avrà dunque modo di confrontarsi con scenari a perdita d'occhio che incarnano l'idea stessa dell'ambiente selvaggio, ostile, invivibile e, ancor più, inavvicinabile, anche per le difficili condizioni climatiche. L'assenza della benché minima traccia umana non lascia dubbi a proposito e la naturalità assoluta appare l'unico elemento possibile nel paesaggio di quei luoghi. Invece, strano a dirsi, è proprio qui che il rapporto tra uomo e natura si è avvicinato come non mai alla sintesi perfetta, trasportando il paesaggio in una dimensione che non è né solo umana, né solo naturale ma un insieme intimo delle due. In questa visione gli elementi naturali assurgono al valore di totem, cioè divengono espressioni materiali di entità progenitrici: un credo comune a molte culture primitive ma che tra le popolazioni indigene australiane assume connotazioni del tutto particolari. Per gli aborigeni il territorio è soprattutto un immenso spazio culturale. Nella loro cultura la creazione del mondo fu preceduta dal *Dreamtime*, epoca nella quale esisteva solo uno spazio indifferenziato privo di forme definite e abitato da creature mitiche, gigantesche figure con fattezze animali. Nei movimenti che questi esseri primordiali facevano per cacciare, danzare o anche semplicemente spostarsi nell'insieme indistinto che li circondava, lasciavano traccia del loro passaggio dando forma, lungo i loro percorsi, a rocce, colline, corsi d'acqua, e a tutti gli altri caratteri geografici che ora compongono il territorio. Ad esempio, furono serpenti giganti usciti dal sottosuolo a formare le valli dove oggi scorrono i fiumi. Così, nella cosmogonia aborigena l'intero paesaggio attuale è stato formato dall'errare di questi mitici progenitori, e anche il più insignificante elemento della topografia di un luogo può evocarne la forza, cioè il *sogno*, alla base della sua stessa creazione. Non solo: gli aborigeni non confinano il *Dreamtime* a un'epoca passata ma lo inseriscono in una dimensione parallela al visibile dove i progenitori abitano ancora quei luoghi in cui si sono seduti dopo il lungo peregrinare, trasformandosi anch'essi in punti della topografia naturale.

Fig. 8 - Dreamtime (Australia)

Questo intimo rapporto tra il *Tempo dei Sogni* e il paesaggio è al centro dell'espressione artistica delle popolazioni aborigene che lo celebrano in canti, danze, cerimonie e arti materiali, costituendo una parte pregnante della loro cultura. E allora, come non considerare culturale un paesaggio simile? Si obietterà che tutto ciò non può avere un valore condiviso in quanto espressione limitata alla cultura aborigena. Ma solo immaginare il paesaggio come lo vedono gli aborigeni, che comunque sono storicamente i legittimi abitanti del suolo australiano, offre molto al viaggiatore; prima fra tutte la possibilità di comprendere il ruolo anche del più piccolo dettaglio del territorio che, se eliminato, interromperebbe il percorso epico che lo lega a mille altri: un pensiero concettualmente non lontano dal rapporto che nella realtà esiste tra quel dettaglio e l'ecosistema di

cui fa parte. Ecco dunque che la rete invisibile di percorsi immaginari che lega gli elementi del paesaggio trova un'analogia con le connessioni ecologiche del territorio reale, ed è facile capire come anche una parziale distruzione di quei percorsi possa intaccare nel profondo quella sintesi millenaria tra natura e spiritualità che la civiltà moderna è ancora ben lontana dal riuscire a concepire.

Decadenza e fatiscenza nel paesaggio

La maggior parte dei paesaggi che un viaggiatore moderno ha modo di incontrare presenta segni più o meno evidenti dell'attività umana. Sia che si tratti di modifiche gratuite e incoerenti rispetto al contesto in cui si trovano, sia che risultino espressione culturale delle popolazioni locali, le tracce dell'uomo si sovraimpongono sul substrato naturale cambiandone l'aspetto e arrivando in taluni casi a cancellarne gli stessi caratteri distintivi. E' il frutto del processo di antropizzazione che dai primi nuclei abitativi si è via via diffuso su aree sempre più vaste e si sta tutt'ora estendendo ai territori più remoti del globo. Il paesaggio umanizzato ha così assunto proporzioni sempre maggiori, come mosso da una forza inarrestabile che da millenni agisce incessantemente pur con caratteri e modalità variabili in funzione delle culture che si sono avvicendate nel tempo e delle diverse fasi storiche da queste attraversate.

Espansione a scapito dell'ambiente naturale ed evoluzione delle modifiche impresse sono dunque i due fattori che hanno accompagnato la formazione dei paesaggi vissuti o anche semplicemente frequentati dall'uomo. Non sempre tuttavia è stato così. Com'è noto esistono casi in cui per vari motivi sia il processo di espansione che l'evoluzione delle modifiche apportate al paesaggio hanno subìto un arresto, interrompendo quella continuità che, pur con fasi di alterna fortuna, ha caratterizzato la crescita demografica e culturale della specie umana. Ne sono un tipico esempio i destini di antiche popolazioni scomparse o colpite da un profondo e irreversibile calo del grado di sviluppo raggiunto all'apice della loro storia. Quando questi eventi hanno portato all'abbandono del territorio si sono create le condizioni affinché il paesaggio assumesse, col tempo, un assetto del tutto particolare. A questo proposito la civiltà Maya in America Centrale e l'Impero Kmer nel Sud-Est Asiatico sono tra i casi più noti e accessibili al viaggiatore moderno, e al tempo stesso i loro territori offrono paesaggi che possono fungere da modello interpretativo applicabile a analoghi fenomeni di involuzione di culture del passato. Benché geograficamente e culturalmente molto distanti tra loro, queste due civiltà si sono sviluppate in aree che attualmente presentano caratteri paesaggistici analoghi, tanto che a livello percettivo risultano largamente sovrapponibili. In entrambi i casi le componenti più tipiche del territorio sono i ruderi dei templi che emergono dalla foresta tropicale: un'immagine dal sapore retorico, non a caso utilizzata come icona per il turista in cerca dell'avventura archeologica in stile Indiana Jones. In effetti, l'immagine dei ruderi sovrastati dalla foresta e avvinghiati da poderose radici di alberi secolari appare altamente suggestiva, ma a prescindere dai richiami di tipo commerciale, per il viaggiatore attento essa comporta implicazioni tali da meritare un approfondimento del suo possibile significato. Sia nelle città Maya della penisola

Fig. 9 – Ankgor Wat (Cambogia)

dello Yucatan, che nella città di Angkor, in Cambogia, il paesaggio si compone essenzialmente dei due elementi prima citati: i ruderi, quindi le tracce dell'antica civiltà, e al loro intorno la foresta lussureggiante, che ne rappresenta l'attuale contesto ambientale. La vera chiave di lettura, però, non sono i due elementi presi singolarmente, benché espressivi e ricchi di informazioni, ma il significato che scaturisce dal loro reciproco rapporto. Questo, nel paesaggio attuale può presentarsi in due modi diversi. Nel primo, la foresta avvolge letteralmente gli edifici, spesso li copre quasi del tutto, li penetra, ne attraversa portali e smantella muri riducendoli a cumuli informi di blocchi di pietra. I ruderi nulla possono di fronte all'avanzata della foresta e pur tuttavia i loro caratteri architettonici e dimensionali continuano a esprimere il passato splendore della civiltà che li ha costruiti. La vitalità della foresta accentua l'evidente vetustà dei manufatti e soprattutto li priva di qualsiasi possibilità di dialogo con il contesto ambientale che li sta distruggendo. E' ovvio che un tempo non doveva essere così: la foresta, se esistente, doveva essere tenuta a distanza e gli edifici avere un loro spazio vitale che ora non c'è più. Nella non corrispondenza tra ciò che appare e ciò che deve essere stato, il paesaggio lascia percepire un indubbio senso di *abbandono atavico*. Ma poiché ciò che fu abbandonato appare l'espressione di una cultura ora scomparsa, ecco che l'abbandono si traduce nel declino della civiltà che di quella cultura fu promotrice. Il paesaggio, in sostanza, assume un carattere *decadente*. Al di là del fascino che può suscitare, il suo vero valore non sarà archeologico, bensì storico poiché mostra il percorso di una civiltà dai suoi fasti fino alla sua distruzione, un intero ciclo temporale che il viaggiatore osserva dal futuro potendo così apprezzare la propria condizione di modernità di fronte a un mondo ormai scomparso. Il paesaggio decadente, dunque, pur presagendo la distruzione di un'espressione culturale importante, ne omaggia il naturale decorso storico che diviene così conoscenza collettiva. E' questo il paesaggio vissuto alla scoperta degli antichi insediamenti e che si continua a vivere dove il rapporto plurisecolare tra i ruderi e la foresta non sia stato alterato da quegli interventi che normalmente seguono la scoperta di un sito archeologico. In questi casi infatti il rapporto tra i due elementi cambia drasticamente e con esso il significato della percezione del paesaggio. Il recupero di un'area di interesse archeologico prevede sostanzialmente due operazioni: la pulizia del manufatto da tutto ciò che lo ha ricoperto dal momento del suo abbandono, e il suo restauro, in genere volto a arrestarne il degrado naturale. Entrambe le operazioni modificano lo stato originario del territorio con il risultato di creare un paesaggio nuovo che di fatto cancella quello percepibile al momento della scoperta archeologica. Liberare i ruderi dalla vegetazione che li ricopre porta inevitabilmente a privarli del contesto che ne dimostra l'abbandono. Si elimina cioè ogni rapporto diretto tra la foresta e i ruderi che ora appaiono come elementi a sé stanti e recuperano

almeno parte di quello che doveva essere il loro spazio originario. Il restauro dei manufatti, il parziale ripristino dei massi sconnessi, il tentativo di ricostruire parte della struttura originaria fa sì che ciò che prima appariva rudere si trasformi in reperto, perché proprio questo, in realtà, è lo scopo dell'intervento conservativo.

Fig. 9 - East Mebon (Cambogia)

Tutta l'azione di recupero tende per quanto possibile a riportare l'insediamento ai suoi antichi splendori eliminando dal paesaggio ogni diretto riferimento al suo declino. Così il paesaggio perde inevitabilmente il carattere di decadenza e il suo significato si focalizza sul valore intrinseco dei reperti. Si pensi alle Piramidi d'Egitto semisommerse dalle sabbie del deserto come le dovettero vedere i viaggiatori del medioevo, e le si confronti con quelle del paesaggio attuale dove appaiono invariabilmente dei reperti: sono due mondi diversi nella forma ma soprattutto nei contenuti. In sostanza il territorio recuperato è divenuto un'area archeologica, quindi un immenso museo all'aperto dove il degrado dei manufatti da elemento dinamico e emblematico del paesaggio ne diviene parte immodificabile nel tempo. Un mutamento che per il viaggiatore rappresenta una nuova condizione percettiva: ingessato nel suo ruolo di reperto, il manufatto non può permettersi di esser abbandonato una seconda volta. Ora che ha perso il contesto che ne spiega la sua stessa esistenza, abbandonarlo di nuovo significa condannarlo al degrado puramente fisico, al deterioramento solo materiale che non potrà che essere percepito come *fatiscenza*. Infatti, se è vero che il reperto non mantenuto non perde il suo intrinseco significato archeologico, è altrettanto vero che il suo valore sarà comunque funzione del suo stato fisico. Riconsegnare una città antica al suo passato può quindi essere un tentativo di farla rivivere ma la priva del suo legittimo diritto alla decadenza per esporla al rischio della fatiscenza. E questo non vale solo per le città scomparse nella jungla. Il viaggiatore che visiti Pompei, ad esempio, non disconoscerà certo l'importanza archeologica di un muro anche se fatiscente, ma inorridirà a vederlo tale e la percezione che ne avrà non potrà non tenerne conto.

Dal punto di vista paesaggistico si assiste pertanto al paradosso che un rudere lasciato al suo destino possa esprimere un significato più coinvolgente di quanto non faccia un'aera archeologica mal conservata. E questo dovrebbe essere uno spunto di riflessione prima di intraprendere la strada del recupero archeologico, soprattutto se il fine è più la valorizzazione turistica che non l'indagine storica o scientifica. Dal canto suo il viaggiatore affiderà il senso della sua percezione alla propria sensibilità e conoscenza. E' vero, infatti, che il limite tra decadenza e fatiscenza non sempre è percepito con chiarezza e soprattutto non sempre appare condiviso da tutti gli osservatori. Poiché la decadenza implica il declino della civiltà a cui ci rimandano i ruderi che osserviamo nel paesaggio, cioè comporta la perdita di valori culturali preesistenti, questa sarà tale solo per il viaggiatore che sia in grado di percepire quei ruderi come espressioni culturali. In caso contrario il degrado sarà interpretato esclusivamente come deterioramento fisico di un manufatto e, per analogia, la stessa interpretazione sarà riservata anche al paesaggio che lo contiene. Certo, nel caso di ruderi di valore

simbolico particolarmente significativo, come monumenti riconducibili a grandi civiltà del passato, il significato decadente del paesaggio sarà ampiamente riconosciuto. Gli esempi fatti dei templi Maya o delle piramidi egiziane sono chiarificatori a questo proposito. Il discorso è diverso di fronte a paesaggi di significato non così immediato, peraltro piuttosto frequenti per chi sia disposto a soffermarsi su dettagli di paesaggi spesso non posti al centro dell'attenzione del viaggiatore. La città di Grand Bassam, lungo la riva atlantica della Costa d'Avorio, è senz'altro uno di questi. Capitale dell'ex colonia francese, Grand Bassam ha vissuto i suoi momenti di splendore negli ultimi anni del XIX secolo prima che un'epidemia di febbre gialla ne decimasse la popolazione bianca, condannando la città all'abbandono. A poco più di cent'anni da quell'evento la città è in grado di stimolare la medesima percezione indotta dal paesaggio dei templi Maya prima del loro recupero archeologico. L'abitato è ormai invaso dalla vegetazione cresciuta a dismisura fino a mascherarne l'originario tessuto urbano. Le piante senza più controllo penetrano le verande che ombreggiano le facciate degli edifici coloniali. Muri scrostati, tetti parzialmente sfondati, persiane marcescenti, ovunque i segni di un degrado secolare esprimono l'abbandono di quei vecchi edifici. Tutto appare irrimediabilmente perduto. Ma se quei loggiati ammuffiti e quei viali sconnessi, li immaginiamo integri e animati da uomini in divise kaki a braccetto di eleganti signore con ombrellino parasole, allora si può oltrepassare il senso di fatiscenza di costruzioni troppo vicine a noi per apparire antiche. Nel loro sapore coloniale i ruderi di Grand Bassam hanno il potere di trasformare il fatiscente in decadente. In questo caso non è solo il rapporto con il contesto a conferire alla città il senso di abbandono atavico: vi si aggiunge la capacità del viaggiatore di vedere direttamente in quegli edifici una gloria ormai trascorsa, e con essa il declino di una società del passato recente entrata ormai nella storia.

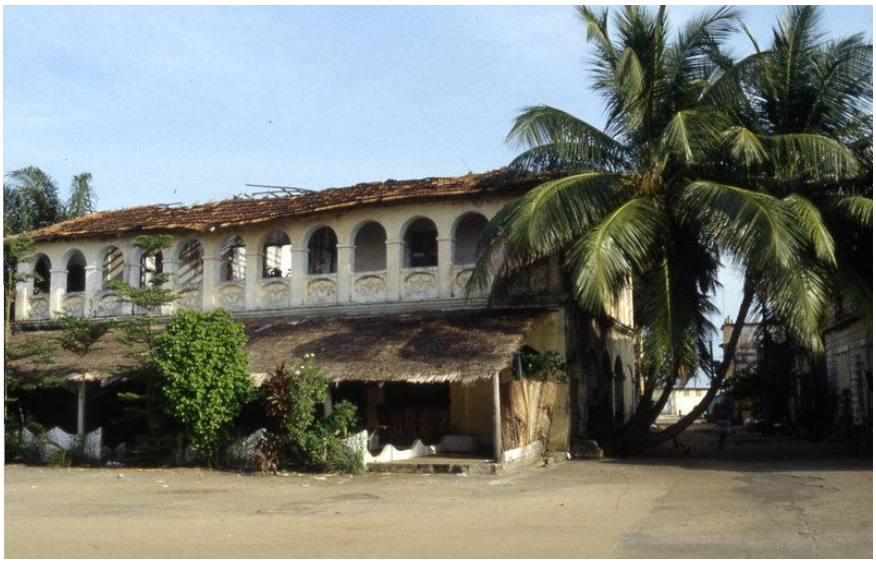

Fig. 10 - Grand Bassam (Costa d'Avorio)

Frammenti di paesaggio

Si è visto che gli aborigeni australiani, a dispetto dell'ampiezza del loro territorio, vedono il paesaggio come sequenze di zone disegnate dai percorsi di mitici progenitori. Il paesaggio è quindi l'elaborazione congiunta di singoli punti che nell'insieme ne portano a percepire l'espressione complessiva. Questa procedura cognitiva coincide di fatto con la pratica di osservazione che il viaggiatore applica, magari inconsapevolmente, per capire il territorio che sta attraversando. In molti casi, chi viaggia può trovare nei grandi spazi la sintesi di una serie di frammenti di paesaggio che ha modo di percepire nei suoi spostamenti. In questi frammenti lo spazio si annulla, diviene luogo, contesto di momenti o condizioni di vita tipiche di quel territorio che il viaggiatore, in quanto tale, non può fare a meno di annotare mentalmente. L'insieme delle annotazioni viene poi elaborato in un pensiero che esprime il quadro, il panorama, ma in questo caso direi più propriamente il paesaggio del territorio visitato. Il paesaggio rimane così l'interpretazione dell'espressione del territorio ma non resa manifesta in un'unica visuale, bensì costruita con una sequenza di fotogrammi "ragionati" che possono distare tra loro nello spazio ma anche nel tempo. In questi casi la vista di grandi superfici di territorio è solo l'ultima fase di un'analisi che il viaggiatore matura nel suo continuo spostarsi da un punto all'altro. Guardare ciò che si considera un paesaggio può quindi non essere sufficiente a comprendere il territorio che lo esprime, soprattutto se di questo territorio conosciamo ben poco: e allora diviene importante considerare i dettagli non visibili nello sguardo d'insieme a cui di norma confiniamo l'esperienza paesaggistica.

Pensare al paesaggio come frutto di tante singole percezioni aumenta la possibilità per il viaggiatore di comprenderne il carattere complessivo, ma soprattutto lo rende un'esperienza soggettiva straordinaria con due aspetti importanti per chi vuol conoscere: può essere approfondita a piacimento e può portare a significati mutevoli nel tempo, cioè in pratica consente di modificare a ragion veduta la propria opinione. In Sud Africa, all'epoca dell'*apartheid*, il paesaggio fisico del territorio non dava segnali evidenti di quella drammatica condizione. Certo, nelle aree urbane si notava la ricchezza delle zone abitate dai bianchi, ma questa era un fatto comune a molti paesi africani e comunque nella vista dei grandi spazi non veniva percepita come un carattere univoco e assoluto. Anche quando Mandela era già in carcere da un pezzo, di lui si sapeva ben poco. Per prendere atto della discriminazione razziale come imprescindibile regola di vita era necessario addentrarsi nel paesaggio quotidiano dell'epoca e conoscerne i molti frammenti che lo rendevano assolutamente unico al mondo. Fu uno di quei frammenti che mi introdusse nell'*apartheid*.

Fig. 11 - Bar per Bianchi, Brits (Sud Africa)

Al mio arrivo a Johannesburg, per ricambiare una cortesia invitai l'autista nero che mi aveva accolto all'aeroporto a bere una birra. Non compresi il suo rifiuto imbarazzato fino a che non notai sulla porta del bar quello che sarebbe stato il cartello più ricorrente in tutti i miei spostamenti nel Paese: *Whites only*. Presi nota dell'avvertimento con la fastidiosa sensazione di far parte mio malgrado di quella casta. La medesima scritta capeggiava nell'ingresso di ristoranti, alberghi, negozi, e in tutti quei luoghi pubblici nei quali mi capitò di entrare nei miei percorsi di viaggiatore. Anche nel più piccolo centro abitato il paesaggio urbano appariva creato a esclusivo uso e consumo di chi aveva la pelle bianca. Non vi era traccia dell'indicazione contraria, *Black only*, o almeno io, al pari di qualunque altro viaggiatore bianco, non ero nelle condizioni di rilevarne la presenza. E allora dove mangiava, beveva, alloggiava e faceva acquisti la moltitudine di neri che si incontrava per strada? Gente che era comunque presente nei locali riservati ai bianchi, ma unicamente in veste di personale di servizio. Era come se il paesaggio a cui avevo normale accesso mancasse degli elementi fondamentali per la vita della maggior parte degli abitanti del Paese. Non si trattava di un fatto casuale: per il viaggiatore, le *township* nere non dovevano far parte del paesaggio sudafricano esattamente come i *meniňos da rua* non devono ancora oggi esistere in quello delle metropoli brasiliane. Ovviamente molti bianchi del luogo non facevano mistero di questa condizione. Mi capitò di dare un passaggio a un giovane afrikaner con la moto in panne su una strada del Transvaal. Volle sapere dell'Italia e dopo aver declamato le glorie degli Azzurri della Nazionale mi chiese se da noi c'erano neri.

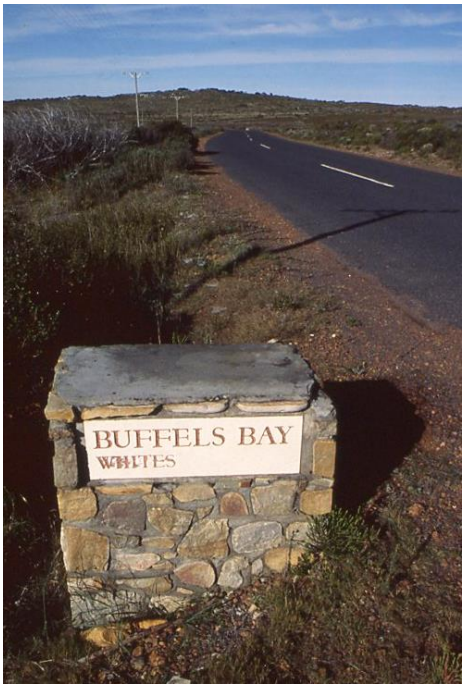

Fig. 12 – Accesso a una spiaggia per Bianchi, Cape Town (Sud Africa)

Quando apprese che no, in Italia non c'erano neri, il suo viso si riempì di stupore ammirato e concluse che doveva essere proprio un posto meraviglioso. Razzista di merda, pensai, e la cosa finì lì. Un giorno, però, girovagando per Johannesburg, improvvisamente mi trovai ad essere l'unico bianco in una strada frequentata solo da neri. Non fu una sensazione piacevole: gli sguardi sorpresi e insistenti delle persone che incontrai mi fecero sentire estraneo al quel mondo e ne percepii se non l'ostilità certamente la contrarietà per la mia presenza. Dov'ero capitato? Ero in pericolo? Come ne sarei venuto fuori? Preso dall'ansia non sapevo che fare quando un

anziano signore si avvicinò e mi fece cortesemente notare che non potevo stare lì perché quella era una strada per i neri. Mi scusi, non sapevo, non sono sudafricano, voi abitate qui? Con calma e gentilezza mi fu ricordato che i neri non possono abitare a Johannesburg: venivano la mattina per lavorare e ripartivano la sera. Quella era la fermata del bus per Soweto, *township* nera rigorosamente vietata ai bianchi. Mi allontanai senza aggiungere altro, con un frammento di paesaggio in più e una grande voglia di visitare una *township* nera. Ne ebbi l'occasione durante una ricognizione a nord di Pretoria, lontano dai principali centri abitati dai bianchi. La politica della segregazione imponeva agli stessi bianchi il divieto d'ingresso nelle *township* nere, per cui serviva un lasciapassare dove si specificavano i motivi e la durata della visita. Nel consegnarmelo, il funzionario addetto si premurò di avvisarmi dei rischi che avrei corso in quel luogo, soprattutto se vi fossi andato solo e disarmato. Pregiudizi? mi chiesi. Probabilmente sì. Però, l'esperienza avuta a Johannesburg qualche dubbio lo imponeva. Fu dunque con apprensione che imboccai la strada sterrata che mi avrebbe portato alla ormai fatidica città dei neri. Lasciati i campi recintati con filo spinato delle fattorie afrikaner, la strada si addentrò per km in una brughiera incolta, brulla, che si estendeva a perdita d'occhio senza traccia di presenza umana. Al posto del suolo fertile delle fattorie vi era una sottile pellicola erbosa che copriva a malapena roccia liscia e grigia su cui crescevano strane piante spinose. Era un territorio né selvaggio, né umanizzato, direi semplicemente disabitato e dove nulla invogliava a restare, un paesaggio ben diverso dall'idea che mi ero fatto del *veld* sudafricano. In questa desolazione comparve all'improvviso il cartello che segnalava l'ingresso alla zona vietata. Finalmente apparve la scritta *Black only*. Sotto il cartello un giovane nero seduto sul ciglio della strada non esitò a chiedermi un passaggio. Perché ignorarlo? E comunque mi parve una buona idea entrare in città in compagnia di un nero. Volle sapere dell'Italia e dopo aver declamato le glorie degli Azzurri della Nazionale mi chiese cosa pensassi del Sudafrica. Bellissimo, ma c'è *l'apartheid*... Come potete vivere così? L'apartheid, mi spiegò, è un problema anche per i bianchi perché non è facile disprezzare qualcuno di cui non puoi fare a meno: è questo che fa più paura. E poi non sono tutti razzisti. Prima o poi le cose cambieranno. Non ci potevo credere: un nero sudafricano che vedeva l'*apartheid* come un problema dei bianchi. Però mi hanno detto che corro dei rischi a venire qui. E' vero. E il lasciapassare? Serve a poco. Oddio! Arrivammo a una distesa ordinata di baracche che rivestiva le ondulazioni del terreno. La *township* assomigliava molto a una bidonville. Prima di scendere, il mio accompagnatore mi rassicurò: se hai problemi dì che sei italiano, qui tutti tifano per Paolo Rossi.

Questi sono alcuni dei frammenti di paesaggio su cui formai la mia idea del Sudafrica dell'*apartheid*. Un territorio che prima di tutto esprimeva, anzi vantava, il contrasto tra l'armonia delle forme e l'osceno contenuto razziale come un fatto ovvio e ineludibile. Un paese modellato come una enorme finzione scenica dove al posto del popolo vi erano solo attori principali e comparse utili alla bisogna, tutti ben attenti a mantenere i ruoli assegnati. Insomma un luogo dove la natura rifulgeva ma l'umanità, a prescindere dal colore della pelle, appariva invariabilmente repressa. Questo era la mia opinione fino a un paio di giorni prima di lasciare il Paese. Poi il mio quadro si arricchì di un elemento tanto inatteso quanto determinante. Una notte, passeggiando in una strada dei bianchi di Johannesburg fui attratto da una flebile musica che usciva dagli scantinati di un palazzo. Seguendo la musica varcai una porta socchiusa e scesi una stretta scalinata che terminava di fronte a una seconda porta, anch'essa socchiusa. Aprendola mi trovai di fronte a quello che mi parve un vero miracolo. In una stanza piena di fumo una band dava vita a un eccellente repertorio di musica jazz, da Dizzy Gillespie a Benny Goodman, da Charlie Parker a Gerry

Mulligan. Il miracolo non era nella musica indifferentemente nera o bianca, ma nella band composta altrettanto indifferentemente da musicisti neri e bianchi che sembravano divertirsi un mondo in una mescolanza che aveva il valore di una rivoluzione. Quella notte il paesaggio urbano di Johannesburg si modificò: pur non cancellando una realtà inoppugnabile, vissi quel frammento come il preludio di quanto solo con la fine dell'*apartheid* poté mostrarsi alla luce del sole.

La transitorietà dei paesaggi

La diacronia dei frammenti di vissuto e dei segni colti nel suo continuo spostamento, consente al viaggiatore di percepire la natura tipicamente transitoria di qualunque paesaggio abbia modo di osservare. In questi casi egli non registra uno stato di fatto bensì una situazione in divenire generata da una serie di momenti distanti nel tempo. E' quanto si verifica in presenza di elementi storici collocati nel contesto attuale, una condizione frequentissima che pone chi viaggia nella possibilità di ottenere informazioni, per l'appunto, sulla storia del territorio; quando questa condizione si riferisce a periodi del passato recente essa diviene cronaca, e come tale offre frammenti di paesaggio il cui significato scaturisce dal loro reciproco confronto. In siffatte situazioni il viaggiatore riconosce nel paesaggio la presenza di un *prima* e di un *dopo* pertinenti entrambi alla sua dimensione temporale. Qui, la presenza di elementi diacronici acquista interesse soprattutto se si pone in relazione a un evento particolare nel cui significato il viaggiatore può identificare le cause dei mutamenti osservati. "Nulla sarà più come prima": per quanto ancora l'attuale skyline di Manhattan sarà visto e interpretato non per quello che appare ma in funzione di ciò che l'ha modificato? Prima dell'11 settembre 2001 le Torri Gemelle erano solo parte di una selva di grattacieli che nell'insieme componevano il paesaggio di New York.

Fig. 13 - New York prima e dopo l'11/9/2001 (USA)

Dopo quella data, la loro scomparsa non rappresenta solo un elemento di discontinuità fisica con il passato recente, ma rimanda il viaggiatore a un vero e proprio evento di carattere storico, forse addirittura epocale, che per significato, portata e anche coinvolgimento emotivo, supera qualunque interpretazione possibile del

paesaggio attuale. Sparendo in modo così drammatico e per quei motivi così pregnanti, le Torri hanno certamente assunto un valore storico preminente e con esse tutto il paesaggio di cui non erano che una delle componenti; ma è l'evento causa di tale sparizione a divenire il vero elemento chiave per la comprensione del paesaggio. L'aspetto forse più rilevante nella diacronia di questi frammenti di paesaggio è che spesso la modifica lega il paesaggio visibile, quindi spazialmente limitato, a elementi in genere del tutto estranei a quel determinato contesto territoriale. Il paesaggio locale può acquistare così un carattere mondiale, o meglio, per usare un termine molto in voga, diviene globale. Il paesaggio di Manhattan dopo l'abbattimento delle Torri Gemelle si trasforma in un paesaggio globale perché la sua interpretazione lega indissolubilmente New York, gli USA, tutto il mondo occidentale all'Afghanistan, al terrorismo internazionale e a tutto ciò che questo comporta nella vita quotidiana di tutti noi, ai Talebani, alle donne col burka, e a molto altro ancora. Da simbolo di un tragico evento esso diviene una delle tante rappresentazioni di una realtà che trascende il visibile per farsi memoria collettiva. E così sarà percepita dal viaggiatore finché resterà tale, cioè prima che il tempo la confini ai soli documenti storici.

Forse si penserà che l'esempio delle Torri Gemelle sia un caso del tutto eccezionale e difficilmente chi viaggia potrà incontrare paesaggi con elementi diacronici tali da esprimere un significato globale di pari livello. In realtà non è così, anzi, nei possibili percorsi di un viaggiatore paesaggi di questo tipo sono relativamente frequenti benché solo in piccola parte essi risultino facilmente riconoscibili. Tra quelli più accessibili e al tempo stesso più noti vi sono i paesaggi creati o comunque modificati da eventi bellici. Si pensi al rudere del palazzo di Hiroshima superstite del primo bombardamento nucleare della storia, trasformato nel Monumento della Pace (Cupola della bomba atomica), e inserito tra i Patrimoni dell'Umanità UNESCO. Qui, al contrario delle Torri Gemelle, è la presenza dell'elemento e non la sua scomparsa a relativizzare il paesaggio urbano che attualmente lo comprende. Il palazzo, in quanto superstite, è il segno di un *prima* altrimenti non percepibile nel paesaggio attuale, il quale assume così un significato globale che ancora oggi collega luoghi, eventi e popolazioni su scala mondiale. Paesaggi di questo tipo esistono ormai per ogni dove anche senza ricorrere necessariamente a eventi catastrofici. Ne voglio citare due che ebbi l'occasione di osservare e che mi obbligarono a riflettere su aspetti non secondari della nostra storia recente benché vengano quasi ignorati dalla storiografia ufficiale. Stavo percorrendo la savana al limite settentrionale della Costa d'Avorio, poco sotto il confine con il Burkina Faso, all'epoca noto come Alto Volta. Qui il paesaggio si compone di due elementi dominanti separati dalla linea dell'orizzonte; in alto il cielo azzurro disseminato di nuvole come batuffoli di cotone, in basso il rosso del suolo lateritico disseminato a sua volta di secchi cespugli spinosi. Le uniche possibili varianti, che però al viaggiatore appaiono più come costanti, è l'intaglio stradale di fronte a te e di tanto in tanto un villaggio di capanne di paglia e fango. Così per centinaia e centinaia di km. Un mondo, pensavo, che non potrebbe esser più lontano da tutto ciò che è Europa. Entrai in un villaggio sapendo cosa vi avrei trovato: vecchi a discutere all'ombra dell'albero di mango, donne con un neonato legato sulla schiena a battere il miglio con pesanti bastoni, bimbi urlanti che mi corrono incontro gridando felici "*tu babu, tu babu*". Gli uomini erano ancora nei campi a lavorar di *daba* per dissodare il suolo ferruginoso. Un paesaggio del tutto conforme con quanto circondava il villaggio per un'estensione apparentemente illimitata. In quel villaggio, però, trovai dell'altro. Al mio arrivo, un vecchio ricurvo e malfermo sulle gambe mi si avvicinò. *Bonjour Patron,* mi disse, *tu es enfin arrivé.* Si tirò su come per mettersi sull'attenti e mi indicò al centro del villaggio un cippo di cemento che riportava la scritta: *In memoria dei nostri caduti 1940-1945*.

Fig. 14 – Crateri lasciati dai bombardamenti dei B52 (Indocina)

Visitai Hanoi prima della sua apertura al mondo occidentale. La città era priva di qualsiasi forma di modernità e non doveva essere cambiata molto dall'epoca della guerra con gli USA. A differenza di Saigon, ex-alleata degli Americani e da poco ribattezzata Ho Ci Min Ville, qui si percepiva soprattutto l'assenza di un rapporto diretto con l'Occidente. Benché Hanoi non mostrasse segni evidenti della guerra, i suoi dintorni ne erano ancora drammaticamente ricchi. Risaie e campi coltivati apparivano butterati dai crateri provocati dai bombardamenti dei famigerati B52. Se a Washington DC, i nomi dei 58.226 soldati americani morti nei quindici anni di guerra sono impressi ad imperitura memoria sul granito del Vietnam Veterans Memorial, un simile monumento in Vietnam non sarebbe possibile. Qui non vi è un conteggio preciso dei caduti e stime ufficiali indicano un milione di morti tra i combattenti e quattro milioni tra i civili. Il ricordo di questi ultimi emerge solo da quei macabri crateri, elementi diffusi nel paesaggio che hanno il potere di evocare quotidianamente, ai vecchi come ai giovani, l'olocausto del popolo vietnamita. All'epoca della mia visita la presenza di un occidentale in città era un fatto raro e non nego che vedere gli effetti delle bombe USA ancora così evidenti mi procurò un certo disagio. Fino a qualche decennio fa non era consigliabile per un turista tedesco addentrarsi in alcuni luoghi delle Alpi Apuane dove i nazisti fecero orrendi stragi di civili. Nondimeno, il fascino della vecchia Hanoi era troppo per confinarsi in albergo. Una sera mi addentrai nei vicoli del centro per scoprire ciò che non appariva alla luce del sole. Le vie erano male illuminate e pressoché deserte, ma la mia presenza non passò inosservata. Da un locale appena rischiarato da una lampadina alcuni giovani armati di bastoni mi lanciarono delle grida facendo cenno di avvicinarmi. *Hi Yankee! Come here!* Pensai a una provocazione e fui percorso da un brivido. Il più agitato del gruppo mi venne incontro sollevando il bastone come per colpirmi. Ma no, non intendeva colpirmi: il bastone era solo una stecca di biliardo e il giovane me la stava solo porgendo. *Come on, Yankee, do you want to play with us?* In un attimo la paura si dissolse nella vergogna e acquisii come essenziale quel fugace frammento del paesaggio vietnamita.

Entrare nel paesaggio

Abituarsi alla percezione dei frammenti di paesaggio porta a conoscere realtà altrimenti irraggiungibili dal viaggiatore. Il quadro che via via si compone aumenta la conoscenza del territorio che si sta visitando e soprattutto consente l'acquisizione di una familiarità con ciò che ci circonda, tale da incidere profondamente sulla nostra esperienza di viaggio. E' come se si entrasse in una dimensione nuova rispetto ai propri canoni di riferimento per scoprire come il nostro modo di essere non sia che una possibilità tra le tante, e non necessariamente quella valida. Per comprendere questa condizione consiglio la visita a un qualsiasi mercato rurale africano che non abbia ancora subìto troppe modifiche di stampo occidentale.

Fig. 15 – Mercato rurale (Senegal)

Visto nel suo insieme, un mercato rurale africano colpisce per due caratteri apparentemente contrapposti: la grande vivacità di colori e il silenzio che vi regna. Le vesti delle donne, le merci esposte, il suolo di argilla rossa su cui sorgono le bancarelle, tutto ciò forma uno spazio policromo, denso e omogeneo che rifulge alla forte luce solare. Uno spazio senz'altro vitale che tuttavia appare dominato da un'inattesa mancanza di suoni. Complice di questo silenzio è l'assenza di mezzi motorizzati e di generatori di corrente, ma il vero motivo è che qui nessuno reclama a gran voce il proprio prodotto, nessuno richiama l'attenzione dei passanti che incedono, anch'essi silenziosi, tra i banchi emettendo al più un lieve brusìo nelle discussioni con i venditori. E' come se il paesaggio visivo fosse complementare a quello sonoro, fino a sostituirlo del tutto nell'onere di rappresentare un evento che in altri luoghi e in altre culture esprime invece una sua precisa sonorità. Del resto, il cromatismo acceso e la pacatezza nel comportamento sono due caratteri ricorrenti nella quotidianità africana, e quindi non deve meravigliare la loro prevalenza in una delle sue più tipiche

espressioni popolari quale è, per l'appunto, il mercato. A questa percezione della vista d'insieme, del paesaggio nella sua totalità, il viaggiatore può aggiungere quella delle singole componenti cioè dei frammenti di paesaggio che danno vita e significato all'intera scena. Se il viaggiatore è di cultura occidentale, dopo aver preso atto della diversità tra ciò che sta osservando e quanto abituato a vedere in contesti analoghi, ha due possibilità: ignorare la percezione d'insieme e entrare nel mercato come se stesse entrando in un qualunque mercato europeo, o far propria l'idea di entrare in un mondo diverso dove verosimilmente vigono condizioni e stili altrettanto diversi. Nel primo caso la visita sarà breve e poco fruttifera poiché una volta riscontrata la scarsità di oggetti d'interesse, ad eccezione forse di qualche tessuto, non vi sarà motivo per soffermarsi; nel secondo caso, invece, la visita potrà dilungarsi e avere risvolti del tutto inattesi, potendo giungere a una condizione non comune per chi viaggia che mi piace definire con la locuzione *entrare nel paesaggio* e che credo rappresenti l'espressione massima del viaggio inteso come scoperta di mondi nuovi. E' probabile che la predisposizione del viaggiatore verso una delle due possibilità emerga già fin dall'ingresso nel mercato. Oltre il canale di scolo che spesso corre lungo il perimetro del mercato, può capitare di percepire un forte odore acidulo, a volte così penetrante da lasciar interdetti. Proviene dai resti marcescenti di frutta e verdura accumulati un po' ovunque ai margini del mercato, alla mercé di cani randagi e visitati con frequenza anche dai reietti della locale comunità umana, spesso folli abbandonati a sé stessi, privati di tutto ciò che possa minimamente avvicinarsi a un senso di dignità. L'odore nauseabondo, accentuato dall'aria caldissima dei tropici può rappresentare, prima ancora della vista della sua causa, un limite invalicabile per chi lo reputi incompatibile con un mercato. V'è da dire, in effetti, che se il paesaggio sonoro vi fa difetto, così non è per quello olfattivo che, anzi, nel mercato africano assume una rilevanza e una complessità a cui il viaggiatore non può sottrarsi neanche nelle sue espressioni più crude e ributtanti. Il superamento di questo limite può essere considerato una sorta di iniziazione che porta senz'altro a procedere nella visita. L'impressione è quella di entrare in un microcosmo costituito da una quantità di ambienti a cui corrispondono i vari settori merceologici: tessuti, vasellame, farine e spezie, ceste, indumenti, carni, ecc. Sebbene accomunati da quella vivacità cromatica e da quella assenza di suoni già riscontrate nella vista d'insieme, ogni settore appare ben individuabile e con caratteri propri: tra questi prevalgono l'odore e l'esposizione nei banchetti dei vari tipi di merce.

Fig. 16 – Mercato rurale (Senegal)

In alcuni settori merceologici la natura e le relazioni reciproche tra questi caratteri si avvicinano all'idea di mercato del viaggiatore, che pertanto viene indotto a proseguire la visita. Particolare attenzione sarà data alle farine e alle spezie

multicolori esposte in bacili di metallo laccato che emanano profumi stimolanti. Tra i tessuti, invece, si potrà percepire un gradevole odore di nuovo la cui intensità aumenta con l'aumentare delle pile di rotoli di stoffe che attorniano il venditore. E poi ci sono frutta e verdura: varietà note si alternano a altre del tutto sconosciute disposte ordinatamente sul banco in piccoli gruppi di tre o quattro pezzi ciascuno così da facilitarne la vendita e evitarne il rapido deperimento. Ciò che si presenta al viaggiatore è nel complesso un quadro per lui accettabile, che lo mette a suo agio, inducendolo così a fare qualche acquisto sebbene solo per curiosità o desidero di souvenir. E qui sta il punto. Con un simile atteggiamento il viaggiatore, pur essendo fisicamente nel mercato non lo vive in quanto tale ma solo come attrazione turistica. Quel mercato, però, non ha alcuna finalità turistica bensì rappresenta un momento importante nella vita sociale e economica della comunità locale, e a chi lo vede come una semplice curiosità turistica non sarà consentito di capirne il vero significato né, di conseguenza, di apprezzarlo per la realtà che rappresenta. Arrivare a una tale conoscenza richiede un approccio diverso, più coinvolgente, che porti il viaggiatore a confrontarsi con la funzione che il mercato effettivamente ha per i locali. E per questo non c'è che un mezzo: in quel mercato ci si deve andare a fare la spesa, acquistare, cioè, non souvenir ma normali beni di consumo. Del resto, buona parte del cibo che troviamo tra i banchetti è formata da prodotti contemplati nella nostra dieta; anche tra il vasellame e i tessuti si trovano articoli compatibili con i gusti occidentali, e dunque esistono le condizioni affinché il viaggiatore, pur estraneo a quel contesto, abbia comunque modo di entrarvi e muoversi con intenti non dissimili da quelli dei membri della comunità locale. Così facendo, nelle fasi di scelta e acquisto dei singoli prodotti si dovranno necessariamente affrontare situazioni per noi divenute ormai inusuali, come il cibo non confezionato, privo di etichette e di qualunque tipo di certificazione, ma anche condizioni del tutto nuove come dover discutere il prezzo di ogni singolo articolo che si intenda comprare. Soprattutto quest'ultima è una regola spesso ineludibile per la volontà del venditore a discutere la cifra che lui stesso ha proposto come "primo prezzo", intendendo con questo che ce ne debba esser un secondo, e poi un terzo e un quarto fino alla definizione del prezzo giusto per lui come per l'acquirente. Ma qualsiasi condizione o situazione che richiama la nostra attenzione si può configurare come un frammento che, questa volta sì, attiene al contesto paesaggistico in cui ci stiamo muovendo, cioè il mercato in quanto tale. Se il viaggiatore si dispone a modificare il proprio atteggiamento in funzione delle singole realtà che ha modo di incontrare inoltrandosi nel mercato, gradualmente cambierà il suo metro di giudizio sulla realtà che lo circonda e con esso cambierà anche il suo pensiero critico: ciò che prima vedeva come un mondo lontano da mantenere a una certa distanza, apparirà sempre più vicino e rispondente al suo modo di essere. Così egli si predispone a divenire parte di una realtà territoriale culturalmente diversa dalla sua, adattando la propria cultura alle espressioni di quella che ha creato il paesaggio in cui si trova. Questo è un aspetto importante per capire la misura del cambiamento: difficilmente un viaggiatore occidentale per quanto ben disposto potrà mai rinunciare alla sua impostazione culturale per calarsi in un ambiente a lui estraneo, e anche se vi riuscisse si esporrebbe a rischi che nel caso del mercato africano potrebbero riguardare la sua stessa salute. Il suo organismo non è strutturato per far fronte a un ambiente tropicale o equatoriale, soprattutto se in condizioni igienico-sanitarie considerate precarie dagli standard occidentali. Egli ha però la capacità di individuare comportamenti a rischio potenziale e di evitarli senza per questo rinunciare a confrontarsi con un contesto che non è il suo. Sarà l'esperienza acquisita e la capacità di adattamento a indicare fin dove spingersi, tenendo sempre conto che un atteggiamento di cautela non deve trasformarsi nella negazione del nuovo. Nel caso della

frequentazione di un mercato africano questo possibile conflitto si palesa soprattutto nel settore delle carni. Al pari degli altri prodotti, la carne è esposta direttamente sui banchetti di legno, privi non solo di apparato di refrigerazione ma anche di una qualsiasi protezione da mosche e insetti vari.

Fig. 17 – Mercato rurale (Senegal)

Teste sanguinolenti di pecora e di vacca, intere o grossolanamente sezionate, si alternano a altre e più svariate parti anatomiche lasciando intendere come nulla dell'animale venga buttato, né si tenti di rendere meno cruda l'esposizione anche delle parti meno nobili. In un banchetto separato si erge un cumulo di pezzi di carne disossata ricoperto da una larga fascia di cuoio tenuta costantemente umida; è l'unico sistema disponibile per ritardare il processo di fermentazione e funge egregiamente anche da barriera per i nugoli di mosche che rivestono ogni superficie. Di fronte a un quadro simile anche il viaggiatore più entusiasta potrebbe avere dei ripensamenti sulla sua disponibilità a fare acquisti, soprattutto se destinati alla propria tavola. Confesso che li avrei avuti anch'io se non avessi scoperto che proprio da un cumulo come questo proveniva l'ottima carne che stavo mangiando da diversi giorni senza accusare alcun problema intestinale. Non nego che la visita al mio macellaio mi abbia lasciato quantomeno perplesso ma mi ha anche dimostrato come una valutazione sommaria, magari non scevra di pregiudizio, possa limitare la possibilità e la capacità di interagire con realtà diverse dalla propria. Soprattutto mi ha concesso libertà d'azione in un ambiente a me estraneo e che proprio grazie a questa esperienza ho iniziato a percepire come più familiare. L'idea di poter mangiare quella carne mi liberava dalla obbligatorietà del frigorifero e mi avvicinava alla comunità locale.

Vivere frammenti di paesaggio analoghi in più contesti diversi ha la proprietà di mettere il viaggiatore a proprio agio nei suoi spostamenti, fornendogli le informazioni necessarie per capire cosa poter fare o non fare negli ambienti che gli è dato incontrare. Muoversi con sicurezza incute padronanza del luogo che si sta visitando, una sensazione da cui deriva un grande senso di libertà associato al piacere di conoscere cose nuove. Questa è la risultante dell'*entrare nel paesaggio*, condizione irraggiungibile se si mantiene un atteggiamento di costante e ingiustificata difesa dalle diversità che ci circondano. Entrare in un villaggio africano con un'auto dotata di aria condizionata e vetri fumé potrà dare al viaggiatore l'impressione di essere protetto dal clima e tenuto a debita distanza da un ambiente potenzialmente rischioso, ma lo pone talmente fuori dal paesaggio che sta attraversando da rendere inutile il suo stesso viaggio. Cosa potrà capire di quel villaggio se non lo vive in un modo il più possibile vicino a quello dei suoi abitanti? Senza la percezione degli odori, dei sapori, ma anche dell'andamento della vita quotidiana e delle fatiche indotte dal clima, ciò che

osserva apparirà una scena muta, priva di senso e registrata con lo stesso interesse che anima la visita a un giardino zoologico.

Fig. 18 - Street food, Antsirabe (Madagascar)

E' libertà mangiare carne abbrustolita al lato della strada, mescolarsi tra la folla del mercato, acquistare il cibo quotidiano incurante dell'odore, del caldo, del sudore, della polvere. E' libertà considerare ovvio il proprio coinvolgimento diretto in ciò che in quel momento rappresenta la sola possibile realtà di riferimento. Solo cercando di calarsi nella realtà che il paesaggio è in grado di trasmettere si potrà riflettere su quanto ci circonda e quindi vivere un'esperienza che ci arricchisca culturalmente. Questo era lo scopo dei viaggiatori prima dell'avvento del turismo di massa, e non è forse questo lo scopo anche del viaggiatore moderno che voglia conoscere e non solo spostarsi da un luogo a un altro?

La continuità del paesaggio

Se per capire un territorio è possibile riferirsi a un insieme di frammenti di paesaggio, chi viaggia osservando quanto lo circonda scopre che in realtà il paesaggio non si limita a una rappresentazione per punti, per quanto frequenti e significativi possano essere. Di fatto, l'esperienza di viaggio coincide con quella della percezione dell'intero territorio che si sta attraversando e non è pensabile limitarla a luoghi o spazi fisicamente delimitati oltre i quali l'interesse viene meno. E' una visione antitetica a quanto in modo più o meno esplicito viene trasmesso dai programmi delle agenzie di viaggio che procedono per punti selezionati in base a ciò che viene considerato di interesse turistico. Passare dal punto A al punto B di un territorio senza curarsi di tutto ciò che li unisce è sì una condizione dettata dalla necessità di offrire una conoscenza minima e sufficiente a soddisfare lo scopo del viaggio, ma risponde soprattutto a logiche commerciali e organizzative che prevedono che il turista non voglia, o forse è meglio dire non debba, uscire da quanto proposto dal programma. Classica rappresentazione iconografica di questo stato di cose è la cartolina di viaggio, strumento di comunicazione di massa concepito proprio per mostrare parti di territorio selezionate in base ai requisiti richiesti dall'industria turistica. La funzione della cartolina è duplice: una è palese, e consiste nell'offrire una visuale del territorio che stimoli l'interesse del turista, e una agisce a livello subliminale inducendo a limitare la visita a quella determinata zona in quanto ritenuta espressione qualitativamente migliore del territorio. La cartolina, sia essa un souvenir o un'immagine della brochure di viaggio, ha quindi uno scopo meramente commerciale e non rappresenta una realtà territoriale che potrebbe essere, e spesso lo è, completamente diversa. A fronte di questa condizione, per riprendere un concetto già espresso in precedenza, soffermarsi o meno sulla realtà non raffigurata da cartoline o compresa tra due punti definiti di un programma di viaggio, fa la differenza tra il viaggiatore e il turista.

Attraverso il paesaggio il viaggiatore ha quindi la possibilità di entrare in contatto con il territorio nel suo complesso e non solo con le zone di richiamo turistico. Se il turista limiterà l'attenzione alle bellezze e alle peculiarità maggiori del territorio, le stesse che lo hanno spinto a visitare quei luoghi, il viaggiatore non porrà limiti al suo percorso poiché nell'ottica di capire quanto lo circonda egli troverà in un territorio ignoto spunti di interesse praticamente ovunque. Nella sua volontà di scoperta egli considererà caratteristico, e come tale degno di nota, anche ciò che per gli abitanti locali è semplice quotidianità. Scoprire un territorio in questa forma porta a rilevare il carattere di *continuità* del paesaggio, una condizione che può avere un notevole interesse per chi sappia coglierne l'intimo significato. Nel percorrere un territorio è facile percepire come il paesaggio muti progressivamente per contenuti e quantità degli elementi compositivi senza che tuttavia sia mai

possibile definire una precisa discontinuità fisica in cui individuare la fine di un certo paesaggio e l'inizio di un altro. Elementi che ora appaiono predominanti, nel prosieguo del viaggio possono prima lasciare a altri il compito di caratterizzare il territorio per poi diventare sempre meno frequenti fino a scomparire del tutto, oppure mutare forma e riproporsi all'attenzione del viaggiatore in modi diversi. E' come se spostandosi nel territorio il paesaggio apparisse composto da un insieme fluido di elementi in continua trasformazione per contenuti, forme e frequenza. Non una trasformazione univoca e assoluta, bensì con velocità e di importanza variabili da elemento a elemento tanto da apparire graduale e tale che un determinato paesaggio mostri sempre qualche carattere di quello che l'ha preceduto, e qualche altro di quello che lo seguirà. Il paesaggio nel suo divenire appare cioè un *continuum* definito da connessioni che si susseguono incessantemente una all'altra nell'evolversi spaziale dei vari elementi compositivi. Un esempio di questa condizione lo si ha percorrendo una qualunque delle strade che collegano la costa atlantica dell'Africa equatoriale, ai territori sub-sahariani del *sahel*. Il passaggio da aree coperte da foresta pluviale a aree aride e semidesertiche avviene attraverso l'interposizione di varie zone climatiche la cui distribuzione in condizioni naturali è essenzialmente funzione delle condizioni di piovosità. Poiché i limiti delle zone climatiche sono tutt'altro che netti, i paesaggi naturali dei territori corrispondenti passeranno da uno all'altro con gradualità lungo aree più o meno ampie caratterizzate da elementi paesaggistici, in questo caso vegetali, comuni alle due zone climatiche in contatto tra loro. Ad esempio, uno dei caratteri che distingue i paesaggi di savana boschiva da quelli di savana arborea è la diversa frequenza di piante ad alto fusto, continue nel primo caso e in elementi sparsi nel secondo. Una così netta variazione è percepibile mettendo a confronto aree rappresentative delle due associazioni vegetali geograficamente distanti l'una dall'altra. Nella realtà, invece, esse risultano sempre collegate da aree che presentano caratteri intermedi. In condizioni naturali, i paesaggi con elementi in comune possono avere l'estensione più diversa ma in molti casi la gradualità del passaggio può essere molto influenzata dall'intervento dell'uomo. E' quanto avviene, ad esempio, nella savana dell'Africa occidentale e, in misura particolarmente evidente, nei territori della Costa d'Avorio abitati dai Senoufo, popolazione diffusa nella regione che fa capo alla cittadina di Korhogo. I Senoufo abitano in un tipico ambiente di savana che loro stessi hanno contribuito a creare attraverso la pratica dei *feux de brousse*, incendi incontrollati della boscaglia appiccati con lo scopo di ottenere sempre nuove superfici da destinare all'agricoltura e alla pastorizia.

Fig. 19 – Bosco sacro, Yoxozoun (Benin)

Il paesaggio dei territori Senoufo varia dalla savana arborea a quella arbustiva per assumere un carattere decisamente rurale all'intorno dei villaggi. Proprio in prossimità di ogni villaggio il paesaggio si arricchisce di un

elemento inesistente nel resto del territorio: una fitta zona boschiva formata da specie arboree rare o assenti nella savana circostante che colpisce per la sua evidente naturalità e apparente incongruenza con il contesto rurale in cui si trova. *Un'ombra spessa e misteriosa,* come la descrisse nel 1934 Vendex, l'amministratore dell'allora colonia francese. Si tratta del cosiddetto *bois sacré* (bosco sacro), una superficie boschiva di forma generalmente circolare e di qualche ettaro di estensione, considerata sacra dagli abitanti del villaggio e come tale assolutamente inviolabile. Nel bosco sacro abita Ka Tyéléhou, la Grande Madre, rappresentante terrena di Koulo Tyolo, principe supremo dell'Universo. In quel luogo non si può cacciare né raccogliere legna secca, né tantomeno abbattere alberi; esso va mantenuto nello stato naturale in cui si trovava quando lì si fermarono gli antenati fondatori del villaggio e ne decretarono la sacralità. Dal punto di vista ecologico i boschi sacri rappresentano veri e propri relitti dell'originaria copertura boschiva che doveva estendersi su tutto il territorio prima dell'azione distruttiva e modificatrice dell'uomo. A livello paesaggistico gli alberi del bosco sacro sono elementi che si ritrovano in forma dominante nelle regioni a sud dei territori Senoufo, dove la foresta fitta ha potuto mantenere una certa integrità grazie anche alla minor densità abitativa, e spariscono del tutto a nord degli stessi territori dove le condizioni climatiche non ne consentono la sopravvivenza. Essi costituiscono pertanto una connessione tra il tipico paesaggio di foresta e quello della savana soggetta a condizioni di particolare aridità; il fatto che a determinare tale connessione sia stata un'azione dell'uomo contemplata nella sua tradizionale attività agro-pastorale conferisce alla presenza del bosco sacro un valore culturale, connotato che si estende ovviamente all'intero paesaggio che lo contiene.

La continuità del paesaggio è dunque una condizione che si esprime sia in territori naturali che in quelli modificati dall'uomo, ed è proprio in questo secondo caso che diviene particolarmente interessante per il viaggiatore. A fronte di un'oggettiva difficoltà di lettura del contesto esclusivamente naturale, i paesaggi umani o anche solo in parte antropizzati, esprimono in genere caratteri di più facile comprensione e in grado di stimolare la curiosità di chi viaggia. In un capitolo precedente ho mostrato alcuni esempi di paesaggi divenuti oggetto d'interesse grazie alle modifiche apportate dall'intervento dell'uomo. Si trattava però di casi in qualche misura eccezionali e relativi a estensioni territoriali limitate. Al contrario, la continuità del paesaggio è una condizione in grado di suscitare interesse soprattutto se percepita nell'attraversare territori di una certa ampiezza, non inquadrabili da un solo punto di vista. E' quanto si ha modo di apprezzare viaggiando per l'Europa, e per l'Italia in particolare. Com'è noto, il territorio italiano ha perso l'originario carattere naturale a causa delle profonde e pervasive modifiche apportate dall'uomo fin dalle più remote epoche storiche. Di fatto, l'attuale paesaggio italiano è quasi ovunque il prodotto della reciproca interazione tra l'ambiente naturale e ciò che l'uomo con la sua attività vi ha direttamente o indirettamente impresso nel corso di millenni. Anche laddove oggi gli elementi naturali prevalgono fino a divenire esclusivi del territorio, essi mostrano i segni di un'influenza umana più o meno stretta che ne ha modificato l'originaria naturalità. Lungi dall'essere un carattere negativo, questo diffuso processo di umanizzazione del territorio è semmai alla base della straordinaria qualità del paesaggio italiano, inteso come testimone delle peculiarità culturali tipiche del popolo italiano e frutto non solo delle sue complesse vicende storiche ma anche di come queste sono state influenzate da un substrato ambientale già di per sé estremamente diversificato. Questa condizione, al di là dei paesaggi più noti e celebrati, emerge come carattere pressoché costante del territorio nazionale almeno dove il significato delle modifiche non sia stato alterato, se non del tutto cancellato, da interventi più recenti non rispettosi del loro contesto territoriale. Ecco perché capire la continuità del paesaggio

italiano può essere per il viaggiatore un ineguagliabile strumento di conoscenza del territorio che sta attraversando: nessuna guida potrebbe essere altrettanto attenta e esaustiva poiché qualsiasi pubblicazione nel trattare una determinata zona si focalizza sulle sue peculiarità senza dar conto di come queste si interconnettano sempre e comunque con i caratteri delle zone limitrofe. Si perde così quel *continuum* logico che, evidenziando le diversità tra i luoghi, al tempo stesso ne svela l'intima connessione come parti di un tutto altrimenti non percepibile. Legami di questo tipo si ritrovano in tutte le maggiori componenti paesaggistiche, dalle pratiche colturali all'architettura, dalla copertura vegetale alle risultanze del rapporto tra caratteristiche ambientali e utilizzo del suolo. Anche senza essere esperto delle molte discipline che studiano il paesaggio, il viaggiatore curioso avrà modo di percepire le variazioni di frequenza e modalità espressiva di molti degli elementi che incontra nei suoi spostamenti, potendosi soffermare su quelli che per predisposizione o interesse culturale lo colpiscono di più. Tra gli elementi in grado di rilevare la continuità del paesaggio vi è il materiale da costruzione impiegato in epoca medievale per realizzare fortezze, castelli, pievi e monasteri, dimore signorili ma anche borghi popolari. Il materiale può essere costituito da mattoni di varia forma e dimensione o pietre di diversa natura che differiscono tra loro per colore, aspetto e dimensioni dei singoli elementi lapidei. Spostandosi sul territorio si ha modo di apprezzare come il loro utilizzo non sia stato né omogeneo né univoco: in certe aree è stato fatto impiego pressoché esclusivo di un solo tipo di materiale, mentre in altre aree gli edifici risultano indifferentemente realizzati con tipi diversi di materiale, e non di rado due o più tipi di materiale possono essere stati utilizzati congiuntamente nella costruzione di un unico edifico. Di norma le variazioni che separano le aree in cui sono stati utilizzati materiali diversi avvengono in forma graduale facendo sì che nel territorio si assista a passaggi sfumati da una condizione all'altra senza brusche soluzioni di continuità. In pratica ogni area presenta al proprio margine i suoi elementi tipici variamente mescolati a quelli dell'area limitrofa, come se lì avesse subìto una contaminazione, assimilandone parte del carattere. Queste aree con identità intermedia possono costituire un fattore di continuità che direttamente o indirettamente arrivano a legare paesaggi anche molto diversi tra loro. Prendiamo ad esempio due luoghi dove l'elemento *materiale da costruzione utilizzato dal Medio Evo al Rinascimento* mostra caratteri completamente diversi: il borgo di Fontanellato, nella pianura padana poco a nord di Parma, e il centro storico di Pitigliano, in Toscana meridionale, in prossimità del confine con il Lazio.

Fig. 20 - Fontanellato, Parma

Nel borgo padano le costruzioni sono pressoché esclusivamente in mattone, mentre in quello toscano in blocchi di tufo vulcanico di varie forme e dimensioni. E' noto come l'utilizzo di materiali così diversi tra loro presuppone un'altrettanta

diversità nel processo di produzione, nelle possibili soluzioni architettoniche e nelle tecniche di messa in opera. Quindi a cambiare non è solo il materiale edile ma tutto il sapere, e quindi la cultura materiale, che il suo utilizzo comporta. Ovviamente, la differenza tra i due borghi non si limita a questo e riguarda l'intero contesto ambientale e umano, come del resto è facile percepire anche solo mettendo a confronto i due territori e le relative espressioni paesaggistiche. Dunque, questi due borghi presi singolarmente sembrano costituire altrettante realtà del tutto svincolate l'una dall'altra. E allora, cosa lega Fontanellato a Pitigliano? E se questo legame esiste, come si manifesta attraverso il materiale da costruzione utilizzato dal Medio Evo al Rinascimento? Ma soprattutto, che interesse può avere tutto ciò per il viaggiatore che sia mosso dalla curiosità di conoscere il territorio? Per scoprirlo basta viaggiare dal primo al secondo borgo, o viceversa, e osservare quanto il paesaggio è in grado di mostrarci. Prima però è necessario fare una premessa sui motivi che in epoca storica dovevano indurre all'utilizzo di un materiale da costruzione piuttosto che un altro. A questo proposito è verosimile che la scelta dovesse tener conto sia di fattori di ordine economico, sia della marcata frammentazione politica e amministrativa del territorio dell'epoca e la conseguente difficoltà dell'interscambio commerciale. Entrambe le condizioni dovevano portare a privilegiare l'impiego di materiali disponibili localmente limitando l'importazione ai soli materiali di pregio da destinare a eventuali opere ad alto valore simbolico come, per esempio, poteva essere un edificio religioso di particolare importanza. A fronte di queste considerazioni l'uso pressoché esclusivo del mattone a Fontanellato si spiega con l'abbondanza in loco di argilla da utilizzare come materia prima per produrre laterizi e la parallela mancanza di affioramenti naturali di pietra da costruzione. E' una condizione diffusa tra i centri storici della Pianura Padana e se ne trovano esempi pressoché ovunque, sia in borghi di piccole dimensioni, come ad esempio Sabbioneta, sia in vere e proprie città, come Mantova o Cremona. Già a Fidenza e a Parma, sorte al limite della pianura a ridosso delle prime colline che preludono alla catena appenninica, al mattone si associa con buona frequenza l'uso di una pietra di colore dal bruno giallastro al grigio chiaro che in natura forma i primi affioramenti rocciosi dell'Appennino Tosco-Emiliano. Lo stesso tipo di roccia diviene predominate a partire da Fornovo Val di Taro per poi caratterizzare i borghi a monte degli ultimi lembi di pianura. In questa successione la fascia pedemontana di Parma e Fidenza appare dunque un territorio in cui coesistono elementi tipici sia della pianura che dei primi rilievi montani, essa cioè assume un carattere intermedio e come tale riveste un ruolo di connessione tra i due suddetti ambienti.

Fig. 20 - Castello del Piagnaro, Pontremoli (Massa)

Procedendo nel nostro viaggio alla volta di Pitigliano si incontreranno molte altre successioni del genere, riferite però ad altri tipi di materiale da costruzione. Così, spostandosi verso il passo appenninico della Cisa, alla pietra brunastra si assocerà una pietra grigio-verde che a sua volta diverrà l'elemento predominate in tutta la Lunigiana dove è stata utilizzata perlopiù in massi tondeggianti. E' in questa forma, infatti, che si trova abbondante lungo il greto di fiumi e torrenti che scendono dalle più alte cime dell'Appennino Tosco-Emiliano, costituite proprio da questo particolare tipo di roccia. Oltre la Lunigiana, e fino a dove gli insediamenti medievali sorgono in corrispondenza o in prossimità di rilievi, gli edifici e le strutture di età medievale risultano costruite con altri tipi di roccia reperibili in loco. Appena giunti in pianura, ecco però ricomparire il mattone, prima in associazione alla pietra, come avviene a Lucca e a Altopascio, poi come materiale da costruzione prevalente, condizione che caratterizza il centro storico di San Miniato. Da qui, proseguendo il nostro viaggio si scopre che nell'ambiente collinare tra Monteriggioni e San Gimignano la pietra torna ad essere protagonista assoluta, ma subito dopo, a Siena, è utilizzata in stretta associazione con il mattone. Ancora qualche fase alterna in Val d'Orcia, e finalmente nell'Alta Tuscia inizia a comparire quel tufo che a Pitigliano assumerà un carattere esclusivo, arrivando a costituire la base naturale su cui sorge lo stesso paese.

Fig. 21 - Pitigliano (Grosseto)

Dunque, è facile verificare come l'uso di un determinato tipo di materiale in un'area definita, nel passare ai territori ad essa limitrofi non si interrompa di netto ma venga sostituito da quello di altri tipi con gradualità più o meno accentuata. In quest'ottica, l'intero percorso da Fontanellato a Pitigliano è paragonabile a una lunga catena in cui le aree caratterizzate da un determinato tipo di materiale da costruzione sono i singoli anelli che si legano a quelli adiacenti in corrispondenza delle aree a caratteri intermedi. Osservando il paesaggio con attenzione, il viaggiatore scoprirà che questo andamento della variabilità del materiale impiegato per le costruzioni medievali si può riscontrare anche in molte altre componenti del territorio, soprattutto se risalenti a periodi non recenti. Di fatto, la simbolica catena che collega Fontanellato a Pitigliano può arrivare a comprendere l'insieme dei caratteri del territorio, con l'evidente eccezione di quelli riferibili a modifiche apportate dall'uomo a partire dal secondo dopoguerra in poi. Questi ultimi, nello sviluppo del nostro itinerario non mostreranno sensibili variazioni da luogo a luogo, come se nel rispondere alle specifiche esigenze funzionali avessero adottato sempre lo stesso modello formale. L'esistenza di zone di transizione che mostrano caratteri comuni alle aree che mettono in collegamento è una condizione ben nota in ecologia, che definisce tali zone *ecotoni*. Ma non essendo necessariamente uno scienziato, che interesse può avere un comune viaggiatore nel rilevare questa condizione? Ebbene, forse molto più di quanto non appaia a una prima valutazione. In effetti, riflettendo su quanto osservato nel nostro

viaggio si ha modo di capire che un'area intermedia assume un doppio significato nell'interpretazione del paesaggio attraversato: da una parte essa costituisce una zona di frontiera tra due aree che differiscono per espressione paesaggistica e quindi per caratteristiche culturali; dall'altra, però, essendo costituita da elementi comuni a entrambe le aree che separa, essa costituisce anche una vera e propria zona d'interscambio, una porta di accesso reciproco alle due aree da cui trae origine. Dunque una frontiera che non si configura come una barriera ma, al contrario, come una fascia di demarcazione permeabile che, se da una parte sottolinea la differenza tra aree distinte, dall'altra ne consente anche il confronto diretto e vicendevole. Da ciò deriva che gli anelli della nostra catena più che un insieme di singoli elementi collegati fisicamente tra loro, appaiono sottoinsiemi in grado di contaminarsi reciprocamente per divenire parti di un tutto che è molto più della somma delle singole componenti. Si ricorderà come nel primo capitolo di questo libro questa stessa condizione sia stata considerata un valore aggiunto di Istanbul (che peraltro costituisce un ottimo esempio di area intermedia tra occidente e oriente); ebbene qui, ora, essa costituisce il valore aggiunto di un territorio identificato dal percorso da Fontanellato a Pitigliano. L'area tra i due borghi, benché assai più ampia e diversificata di Istanbul, nel complesso è in grado di esprimere lo stesso livello di commistione che è alla base dello straordinario valore paesaggistico della metropoli turca. Il viaggiatore che arrivi a percepire questa condizione potrà dunque rendersi conto che passare da Fontanellato a Pitigliano significa viaggiare in un *unicum* culturale, sociale e ambientale che in luogo di presentarsi stratificato in una città appare spalmato su un territorio mantenendo però la medesima capacità espressiva. Avendo chiara questa visione, oltre a apprezzare maggiormente il paesaggio che gli scorre davanti agli occhi, egli avrà anche modo di capire il significato delle sue possibili alterazioni: l'eventuale distruzione delle connessioni tra i vari elementi della catena non solo frammenterebbe un paesaggio che, se si vuol capire va letto nella sua interezza, ma comprometterebbe in modo irreparabile un bene che si può manifestare solo con il pieno concorso di tutte le componenti del territorio. Di fatto, ciò significa che senza Fontanellato, Pitigliano non avrebbe il valore che lo caratterizza, sia nel suo stretto ambito locale, sia, a maggior ragione, in un territorio molto più vasto di quello che fisicamente occupa. Ovviamente questa condizione resta valida anche invertendo la posizione dei due borghi.

Ma cosa sarebbe successo se per un qualunque motivo nel territorio compreso tra due borghi storici vi fosse stata una frontiera non già permeabile all'interscambio dei caratteri ma che al contrario avesse rappresentato per questi una barriera invalicabile? E quali sarebbero stati i suoi effetti sul paesaggio? Forse la risposta migliore a questa domanda viene dal paesaggio la cui formazione risale al secondo dopoguerra come diretta conseguenza della costruzione del muro di Berlino. Com'è noto, il muro che ha tagliato in due la capitale tedesca per ben quarantacinque anni ha rappresentato a tutti gli effetti una barriera che ha impedito sia la comunicazione fisica, sia l'interscambio culturale tra le zone est e ovest della città: queste, dal momento della loro separazione sono state così private della purché minima possibilità di contaminarsi reciprocamente. Il tratto paesaggistico di questo stato di cose si è espresso con chiarezza nel tessuto urbano della seconda metà del secolo scorso, quando alla diversa evoluzione strutturale della città ai due lati del muro si accompagnava una corrispondente e altrettanto profonda diversità sociale, economica e culturale della sua popolazione. L'assoluta mancanza di passaggi, e quindi di paesaggi, intermedi tra le due realtà ha fatto sì che tra queste non potesse esserci nessun tipo di dialogo se non la ricerca spasmodica quanto occasionale di rendere permeabile la frontiera che le separava. E nel momento in cui la barriera è finalmente caduta è stata proprio l'incomunicabilità protratta nel tempo a creare le maggiori

difficoltà per una totale integrazione del popolo della Berlino unificata. Il viaggiatore che oggi visiti Potsdamer Platz, all'epoca tagliata in due dal muro, non avrà modo di rilevare queste differenze, ormai assorbite dalla popolazione locale, ma proprio per questo potrà percepire il carattere anomalo che il muro/barriera rappresentava non solo a livello urbanistico. In effetti, se nei paesaggi naturali una barriera invalicabile è una condizione pressoché inesistente quando si consideri il complesso dei caratteri ecologici del territorio, analogamente nei paesaggi umani essa rappresenta il segno dell'alterazione di uno stato di equilibrio che spesso sconfina in una vera e propria condizione patologica. Una barriera invalicabile è sempre un nonsenso sia nei sistemi naturali come nelle società umane pur coinvolte in situazioni di conflitto fisico o anche semplicemente culturale. Un fatto che i paesaggi separati dai molti muri ancora in piedi testimoniano, purtroppo, inequivocabilmente.

Fig. 22 – Potsdamer Platz, Berlino (Germania). La parte orientale della città prima e dopo l'abbattimento del muro

Paesaggi del gusto

Poiché il paesaggio è l'espressione del reciproco rapporto tra i caratteri naturali del territorio e le popolazioni che vi vivono, tra i suoi elementi più comuni vi saranno i segni creati dall'uomo nel soddisfare le proprie necessità alimentari. Per quanto diversi possano essere i paesaggi umanizzati non metropolitani del Globo, essi mostreranno sempre tracce legate al modo con cui le comunità locali ottengono il loro cibo quotidiano. La *fonte di sostentamento alimentare* è dunque uno degli elementi che il viaggiatore, spostandosi nella continuità del paesaggio, non vedrà mai sparire ma modificarsi di continuo in funzione del mutare delle condizioni ambientali del territorio e dei caratteri culturali di chi lo abita. Non di rado questo elemento del paesaggio assume connotati talmente caratteristici da divenire l'espressione dominante del territorio, quella che resterà nella memoria del viaggiatore come tipica del luogo visitato.

Fig. 23 - Risaie (Vietnam)

Le risaie terrazzate del Sud-Est Asiatico o il porticciolo di pescherecci di un borgo del Mediterraneo sono tra i casi più emblematici e al tempo stesso di più immediata comprensione di questa condizione. In entrambi i casi esiste piena coerenza tra la fonte di sostentamento alimentare e il contesto in cui essa si colloca: le risaie beneficiano di un clima particolarmente umido e la loro struttura terrazzata è funzione dell'inclinazione del pendio; le barche di pescatori sono la logica connessione tra l'insediamento umano e il mare ad esso prospiciente. Quando il viaggiatore è in grado di riconoscere questa coerenza spesso è portato a interpretarla come l'indicazione che il cibo che si consuma abitualmente in quel luogo è di buona qualità. E questo perché attraverso il paesaggio egli percepisce due condizioni particolarmente favorevoli: da una parte il collegamento diretto tra l'alimento e il territorio in cui viene prodotto, un rapporto senza intermediazioni che possano intaccare la genuinità del cibo (*il pesce è freschissimo, appena pescato*), dall'altra il carattere storico del rapporto tra l'alimento e chi lo produce, un fattore che deriva dall'evidenza che

quella determinata produzione alimentare non è un'attività occasionale né marginale per la popolazione locale ma frutto di una tradizione che richiama antichi saperi (*te lo cucinano con la ricetta del pescatore*). Ovviamente percepire questa seconda condizione come favorevole significa dare credito alla cucina locale e quindi in buona misura anche alla cultura di cui la stessa è l'espressione: un atteggiamento che come abbiamo visto nel caso del mercato africano non è assolutamente scontato al di fuori del proprio contesto culturale, ma che comunque dovrebbe sempre appartenere al viaggiatore in quanto tale.

Fig. 24 - Nauossa, Paros (Grecia)

Si è detto che le risaie asiatiche e il porticciolo di pescherecci sono casi di immediata comprensione, e infatti il collegamento diretto che sussiste tra una risaia e il riso o tra un peschereccio e il pesce è assolutamente intuitivo. Inoltre, l'elaborazione culinaria di questi due alimenti è in genere piuttosto semplice e costituisce un'esperienza che verosimilmente il viaggiatore ha già avuto modo di provare prima di osservare i paesaggi in questione. Tuttavia, non sempre l'interpretazione paesaggistica delle fonti alimentari appare così evidente e lineare, e può arrivare ad assumere una complessità tale da richiedere specifiche competenze in materia. La difficoltà di interpretazione aumenta via via che si affina il rapporto tra cibo e territorio, e quello tra cibo e popolazione locale, coinvolgendo fattori poco noti al comune viaggiatore. Un territorio che mostri una cospicua estensione di vigneti viene percepito come una zona di produzione vitivinicola, verosimilmente di buona qualità in virtù dell'eventuale coerenza dei vigneti con il loro contesto paesaggistico. Ma questa informazione può non soddisfare la curiosità del viaggiatore esigente che spesso è interessato a sapere quale è il vino prodotto in quella zona e quali sono le sue principali caratteristiche. Com'è noto, a influire su questi due aspetti, al di là del vitigno utilizzato, sono soprattutto le caratteristiche ambientali come la composizione del suolo, i fattori climatici e le tecniche di vinificazione, cioè il *saper fare* che di norma è l'applicazione di metodiche legate alla tradizione e alla cultura del luogo. Questi fattori, oltre a influire sulla qualità del vino sono anche determinanti nel modellamento del territorio in cui si manifestano e quindi nella creazione del suo paesaggio. Ecco che la qualità del vino, anche in termini di sapore, colore, robustezza, essendo frutto delle medesime condizioni ambientali e culturali che formano il paesaggio, sono in qualche misura inserite nel paesaggio stesso in modo coerente con gli altri elementi paesaggistici. In sostanza, il paesaggio, nella sua espressione complessiva suggella il rapporto esistente tra cibo, territorio e cultura e ne dà conto nella sua struttura compositiva. Si pensi al paesaggio delle 5 Terre e alle informazioni che questo è in grado di dare al viaggiatore sul vino che vi si produce. I versanti su cui crescono i vitigni sono ripidissimi, modellati in un'infinta serie di terrazzi formati da muretti a secco che tengono a fatica una terra

brulla e sassosa, il clima è spesso assolato, la coltivazione obbligatoriamente manuale e sempre in lotta con la crescita della vegetazione che ricopre i terrazzi abbandonati. Tutti questi elementi del paesaggio sono nell'insieme la chiara espressione di un vino che è prima di tutto il risultato di una capacità antica e sapiente di trasformare il territorio e di mantenerne il delicato equilibrio solo grazie a un duro lavoro fisico. Il paesaggio ci informa poi che il vino ha necessariamente un'alta gradazione alcoolica e un profumo che ne ricorda la macchia mediterranea. Non potrà mai diventare un prodotto industriale, il suo costo non può essere basso e la produzione appare particolarmente sensibile allo stato di manutenzione del territorio. In passato la produzione di vino doveva essere importante per l'economia del luogo, un ruolo che ora è venuto meno a causa dell'impossibilità di meccanizzare il processo produttivo.

Fig. 25 – Vendemmia alle 5 Terre, Corniglia

Per capire a fondo il significato del cibo è dunque necessario conoscerne il territorio di origine e la cultura che è alla base della sua produzione e del suo utilizzo. Com'è noto, la componente culturale, portando alla formulazione finale del cibo pronto al consumo, è il fattore alla base del passaggio da prodotto alimentare a prodotto gastronomico. A prima vista questo passaggio sembrerebbe svincolare il cibo dalla zona di produzione e quindi dal suo paesaggio, ma in realtà non è così. Al contrario, esso assume particolare interesse per il viaggiatore proprio perché va ben oltre il rapporto diretto tra cibo e territorio per ramificarsi nei più impensati meandri di una realtà sempre ben impressa nel paesaggio ma di cui spesso si ignora l'esistenza. Insomma, scoprire il rapporto tra paesaggio e gastronomia può rappresentare per chi viaggia una straordinaria occasione per conoscere a fondo il luogo che si appresta a visitare. Ancora una volta l'Italia presenta a questo proposito un'eccezionale ricchezza di casi, frutto dell'incommensurabile parcellizzazione storica del suo territorio e della sua cultura. Tra gli esempi che il viaggiatore ha modo di incontrare con frequenza vi sono i versanti appenninici ricoperti da boschi di castagno. Il paesaggio di un castagneto rimanda intuitivamente alla castagna sia come frutto, cioè un alimento, sia come farina dolce, cioè un prodotto gastronomico. Del resto, gli impianti di castagno attuali, benché spesso rinselvatichiti, derivano da coltivazioni effettuate in epoca storica proprio per scopi alimentari, e il collegamento che il viaggiatore ne fa con castagne e farina è facilitato dalla sua conoscenza di questi due prodotti. Forse meno note sono le possibili interpretazioni culinarie che è dato incontrare nelle varie zone di produzione. Se la caldarrosta è il denominatore comune di tutte le cucine locali, l'uso della farina porta a una quantità di soluzioni

che spesso variano da zona a zona in quanto espressione di specifiche tradizioni culinarie. Curioso è poi il fatto che prodotti gastronomici diversi di zone diverse possano avere lo stesso nome, per cui il *castagnaccio* del Monte Amiata non corrisponde al *castagnaccio* della Lunigiana, dove pur esiste un prodotto analogo ma viene chiamato *soladela*: particolarismi di lessico gastronomico che hanno comunque un interesse per il viaggiatore pur non avendo, in genere, implicazioni paesaggistiche dirette. Ciò che invece è percepibile nel paesaggio dei castagneti è soprattutto la cultura connessa alla loro coltivazione che, com'è noto, non è solo gastronomica ma ha coinvolto, e in parte coinvolge tutt'ora, molte attività delle popolazioni locali. Alla coltura del castagno si lega la produzione di materiale da costruzione, di architetture, di energia, nonché di alimenti diversi come funghi, frutti di bosco, miele, ecc.: cioè una serie di elementi che nel complesso sono spesso l'espressione della cultura materiale a cui si devono le forme del paesaggio umano dei boschi appenninici. Ma la percezione del viaggiatore può andare ben oltre. Il solo fatto che la cultura del castagno pur incidendo così fortemente sul territorio si sia protratta per secoli è un chiaro indice della sua sostenibilità, almeno relativamente al contesto in cui si è sviluppata. Se così non fosse, essa sarebbe scomparsa sotto il peso degli scompensi di tipo ambientale, sociale o economico che lei stessa avrebbe inevitabilmente indotto. Così, il paesaggio del castagneto coltivato può apparire come il risultato di un uso sostenibile del territorio, improntato cioè su un modello di sfruttamento attento al mantenimento della risorsa e del contesto che la genera. Questa condizione trova conferma nei paesaggi in cui l'arresto della castanicoltura avvenuto per ragioni esterne alla sua cultura ha prodotto fenomeni di instabilità del terreno causati dal degrado dei boschi e l'abbandono degli insediamenti che della coltivazione del castagno erano funzione. Conseguenze che dimostrano perché la scomparsa di un prodotto gastronomico legato alla tradizione di un luogo, oltre a essere una perdita culturale, può rappresentare un significativo danno sociale e spesso anche ambientale. Forse questa interpretazione del paesaggio dei boschi appenninici, vista la conoscenza diffusa della castagna e dei suoi derivati, può apparire scontata. Ma lo stesso scenario, pur con specifiche differenze, vale per molti altri prodotti con sfumature e risvolti che non sempre appaiono immediatamente percepibili. Il lardo di Colonnata costituisce uno dei casi più emblematici a questo proposito. Questo particolare tipo di lardo è nato secoli fa come alimento essenziale dei cavatori dei bacini marmiferi di Carrara, dove per l'appunto sorge il paese di Colonnata. Il suo collegamento con il paesaggio delle cave di marmo consiste nella relazione tra l'elevato potere nutritivo di un cibo storicamente popolare e il duro lavoro delle cave di un tempo, effettuato da mano d'opera salariata: esso è quindi immediato e di facile comprensione.

Fig. 26 - Conca di stagionatura del Lardo di Colonnata (Carrara)

A questo primo rapporto diretto, però, se ne aggiunge un secondo meno evidente che va ben oltre la funzione squisitamente alimentare. La caratteristica principale del lardo di Colonnata è la sua stagionatura in conche di marmo; per ottenere un prodotto di qualità le conche devono essere di un particolare tipo di marmo che si estrae solo nelle cave all'intorno dello stesso paese e le cui proprietà petrografiche risultano ideali per una stagionatura ottimale. Ecco che il paesaggio si arricchisce di un elemento, le conche di marmo, in grado di collegare tra loro le cave, i cavatori, il paese di Colonnata e il lardo che vi si produce in forma necessariamente esclusiva. Senza le conche di marmo realizzate con quel particolare marmo, il paesaggio dei bacini marmiferi all'intorno di Colonnata non avrebbe quel carattere di unicità che invece gli va senz'altro riconosciuto. Ne deriva che non conoscendo questo particolare prodotto artigianale, il viaggiatore avrebbe una percezione del paesaggio di Colonnata fortemente menomata sul piano culturale, e di conseguenza sminuita dell'importanza del prodotto gastronomico in quanto tipico del luogo. Ma che interesse può avere un viaggiatore che non sia spinto da una particolare curiosità a entrare così nel dettaglio del significato del paesaggio di un prodotto gastronomico? Ebbene, nel caso del paesaggio del lardo di Colonnata la risposta è duplice: per prima cosa l'approfondimento lo informa che quel prodotto ha un legame strettissimo con la cultura locale e quindi non potrà che provenire dal luogo di produzione originario, pena la perdita di genuinità; poi, collocando il prodotto nel suo paesaggio di origine, egli saprà che per gustarne appieno il sapore dovrà consumarlo nel territorio di produzione, consentendogli così un coinvolgimento che va ben oltre la mera stimolazione delle papille gustative. Motivi più che sufficienti a richiamare l'attenzione per il paesaggio anche di coloro che mettono il piacere del palato al centro del loro viaggio.

Fig. 27 – Stagionatura del Culatello di Zibello (Parma)

Esistono poi casi in cui il rapporto tra paesaggio e prodotto gastronomico raggiunge livelli di affinamento ancora maggiori. Il territorio della Bassa Parmense all'intorno del paese di Zibello ha un clima tutt'altro che invidiabile per l'effetto combinato della vicinanza del Po e di una conformazione geografica che limita la ventilazione. Questo abbinamento genera un tasso di umidità elevato e costante per tutto l'anno, responsabile di estati particolarmente afose e inverni con nebbie fitte. Il paesaggio testimonia di tali condizioni climatiche soprattutto d'inverno disegnando scenari che all'indiscutibile fascino delle ombre e dei giochi di chiaroscuro associano la percezione di un luogo cupo e freddo, per molti non facile da vivere. Il medesimo paesaggio, tuttavia, è strettamente collegato a una delle più famose prelibatezze gastronomiche italiane: il culatello. La comparsa di questo salume è legata all'impossibilità di stagionare i prosciutti nelle condizioni di umidità che

caratterizzano la pianura a nord di Parma e che, al contrario, risultano ideali per la stagionatura della sola componente muscolosa della coscia del maiale. A detta di norcini esperti, il segreto per un buon culatello è proprio l'elevato e costante grado di umidità che permette la comparsa di muffe che conferiscano alla carne il caratteristico sapore. L'umidità è dunque il comune denominatore che lega il paesaggio nebbioso di Zibello e il culatello in un rapporto ancor più inscindibile di quello che la conca di marmo induce tra il paesaggio delle cave e il lardo di Colonnata. Se la conca è infatti un prodotto materiale e come tale trasportabile altrove col fine di produrre lardo di Colonnata anche in luoghi ben distanti dal paese apuano (possibilità, in realtà solo teorica data l'importanza che il clima apuano ha nel processo di stagionatura), nel caso del culatello la riproducibilità del processo di stagionatura è del tutto impossibile perché dovrebbe prevedere la creazione di condizioni ambientali assolutamente analoghe a quelle della Bassa Parmense, che non si riferiscono solo al grado di umidità dell'aria ma anche allo sviluppo delle particolari muffe responsabili del sapore del salume. Quanto queste condizioni siano difficilmente replicabili lo sa bene chi ha cercato senza successo di produrre il culatello nei territori a nord del Po. Le nebbie di Zibello rappresentano un carattere, ancorché effimero, distintivo del paesaggio locale, espressione di condizioni ambientali che la creazione del culatello ha tradotto in cultura materiale.

L’importanza del contesto

Tutti gli esempi fatti fino ad ora sottolineano in modo più o meno esplicito l’importanza per il viaggiatore di calarsi mentalmente, se non proprio fisicamente, nel contesto relativo al paesaggio che sta osservando. Che avvenga per punti o senza soluzione di continuità, la percezione dei vari elementi può assumere un significato utile alla comprensione del territorio solo se porta a cogliere un nesso logico tra i vari elementi paesaggistici e tra questi e l’insieme che li contiene. Gli elementi devono quindi mostrare una coerenza con quanto li circonda, cioè, detto in altri termini, devono dialogare con il contesto in cui si trovano. Per riprendere il rapporto tra paesaggio e gastronomia visto in precedenza, il lardo di Colonnata mantiene un dialogo duplice con le cave di marmo: in primo luogo esso è il cibo dei cavatori, e poi può essere prodotto solo con il marmo che proviene da quelle cave. Ne deriva che il paesaggio delle cave all’intorno del paese di Colonnata è il solo contesto possibile dove collocare con coerenza quel prodotto gastronomico, e al tempo stesso il solo che ne esprime il vero significato. Che succede se un elemento non mostra coerenza con il paesaggio che lo contiene? E, ancora una volta: quanto può interessare il viaggiatore rilevare questa condizione? Cominciamo col dire che la presenza in un paesaggio di elementi tra loro incoerenti è un indice di un potenziale squilibrio del territorio. Un’industria chimica può essere incoerente con la fruizione turistica del territorio e pertanto può generare uno squilibrio che non è solo ambientale ma anche sociale e economico. Fino a non molti anni fa viaggiando lungo la costa apuana, in Toscana settentrionale, il paesaggio evidenziava un conflitto di questo tipo mostrando il fumo di un’enorme ciminiera che si espandeva a ridosso degli insediamenti turistici. Era evidente che tra i due modelli di sviluppo che sostenevano l’economia locale non vi era nessun tipo di dialogo, anzi, almeno limitatamente al turismo si trattava di una vera e propria incompatibilità. Era altrettanto evidente come il problema richiedesse una drastica soluzione che infatti si concretizzò con la chiusura dell’industria chimica seguita a un incidente che provocò una fuoriuscita di gas tossici. Accanto a casi così palesi da apparire banali esistono paesaggi ugualmente squilibrati ma di cui il viaggiatore può non avere percezione immediata. E’ il caso delle aree destinate alla coltivazione intensiva sia per scopi alimentari, sia per produrre materia prima da destinare a diversi utilizzi industriali. Questo tipo di uso del suolo si esprime attraverso la pratica della monocoltura e caratterizza il paesaggio di enormi estensioni territoriali soprattutto negli USA, in Brasile, in molti stati africani e nel sud-est asiatico. Ovviamente si trovano con frequenza anche in Europa benché in genere di dimensioni più limitate a causa del minor spazio disponibile. Il carattere comune a questi paesaggi è la loro assoluta uniformità, quale che sia il contesto territoriale e la varietà agricola o

forestale prodotta. Viaggiando nel Corn Belt del Midwest statunitense, tra le piantagioni di canna da zucchero del Brasile, o quelle di palma da olio dell'Indonesia, ciò che colpisce è la monotona ripetizione per km e km di un unico elemento paesaggistico sempre uguale a sé stesso senza la minima variazione che ne interrompa l'ossessiva continuità.

Fig. 28 - Coltivazione intensiva di mais (USA)

A tutta prima questi paesaggi possono apparire la normale conseguenza della necessità di soddisfare i bisogni dell'umanità e come tali se ne percepisce il ruolo positivo, ancorché siano l'evidente frutto di un artificio esasperato. Nonostante si sia circondati da piante, è netta la percezione di uno scenario industriale dove le singole componenti svolgono una funzione produttiva che acquista senso solo se moltiplicata per un infinito numero di volte. Una necessità che ha portato alla sistematica occupazione del territorio eliminando dal paesaggio ogni altro elemento che non fosse funzionale al conseguimento della massima redditività, prime fra tutte le specie vegetali spontanee. Così facendo, la monocoltura ha cancellato l'originario contesto paesaggistico sostituendosi ad esso con caratteri propri, funzione di una procedura produttiva pressoché totalmente svincolata dal luogo su cui si attua. Questi caratteri, al di là dell'elevata rendita economica per il produttore, non dicono nulla di buono al viaggiatore consapevole: utilizzo di dosi massive e sempre crescenti di fertilizzanti chimici, impiego di fitofarmaci, distruzione della biodiversità, sterilizzazione del suolo ridotto alla mera funzione di supporto fisico per la pianta/strumento produttivo. E spesso tutto ciò avviene per produrre alimenti geneticamente modificati, quindi per definizione privi di relazioni con un ambiente che mantenga significativi caratteri di naturalità. Dove le monoculture intensive presentano estensioni relativamente limitate, come in Italia, spesso esse costituiscono zone comprese all'interno di paesaggi che esprimono ancora una loro identità. In questi casi il viaggiatore non potrà non rilevarne l'incoerenza con il contesto paesaggistico che le contiene, e con essa il forte squilibrio a cui è sottoposto il territorio rappresentato. Aree di questo tipo sono deputate soprattutto alla produzione di cereali ma anche di prodotti orticoli e perfino di uva da vino. Qualunque sia il loro prodotto, al viaggiatore che sappia riconoscerne i caratteri specifici esse appariranno come tasselli inseriti a forza in un puzzle di cui non possono far parte non avendo un collegamento con i pezzi a loro circostanti; e a differenza dei segni impressi nel paesaggio dagli alimenti radicati nel territorio di produzione, questi tasselli non stimoleranno affatto il desiderio di consumare il cibo che vi si coltiva, né consentiranno collegamenti significativi con il contesto culturale del luogo in cui tentano, spesso inutilmente, di inserirsi.

La monocoltura intensiva ha dunque lo scopo di conseguire produzioni elevate a prescindere dal contesto in cui si trova: l'unica vera necessità è un suolo che funga da supporto su cui impiantare la

coltivazione. Nei paesaggi di chi viaggia questa condizione può manifestarsi anche sotto altri aspetti ma con effetti egualmente deleteri. Con il recente sviluppo delle energie rinnovabili è sempre maggiore la possibilità di attraversare territori in cui siano stati installati impianti per la produzione di energia eolica e fotovoltaica. Soprattutto verso i primi è nota l'avversione di chi vi vede un danno al paesaggio inteso come espressione del valore estetico di un territorio. Per i secondi, invece, critiche fortemente negative sono rivolte soprattutto agli impianti a terra, in particolar modo su terreno agricolo o sfruttabile come tale. Al contrario, molti non si curano del problema ritenendo lo sviluppo dell'energia sostenibile una scelta non negoziabile.

Fig. 29 – Valle dell'Ofanto (Foggia)

Al viaggiatore che abbia modo di incontrare installazioni di pale eoliche o di pannelli fotovoltaici chiedo di prescindere dallo sposare l'una o l'altra posizione per concentrarsi sul significato del paesaggio che sta osservando nei termini in cui abbiamo discusso e sviluppato fino ad ora. In considerazione sia della crescente difficoltà ad attingere alle fonti energetiche tradizionali, sia delle problematiche ambientali che le stesse fonti comportano su scala planetaria, è opinione condivisa che il ricorso all'energia rinnovabile sia ormai una scelta ineluttabile. In questo scenario, pale eoliche e pannelli fotovoltaici nelle forme in cui le conosciamo sono le sole tecnologie attualmente disponibili e utilizzabili con risultati concreti nella maggior parte dei territori (ovviamente insieme alle grandi dighe per la produzione idroelettrica che però risultano relativamente poco diffuse). Si tratta quindi di elementi che sono entrati necessariamente a far parte del paesaggio come a suo tempo lo furono le molte innovazioni tecnologiche, e non, che hanno accompagnato l'evoluzione della nostra civiltà almeno negli ultimi secoli. Come avvenuto per molte novità del passato, se gli impianti di energia rinnovabile suscitano diatribe in merito alla loro effettiva sostenibilità, questo deriva, più che dalla loro presenza sul territorio, da come vengono inseriti nel paesaggio, cioè dal significato che esprimono in relazione al contesto in cui si collocano o si prevede debbano essere collocati. Prendiamo il caso delle pale eoliche. I loro corrispondenti storici, i mulini a vento, ci appaiono assolutamente integrati nell'originario contesto paesaggistico, tant'è che ancora oggi ne definiscono il carattere distintivo. All'epoca della loro comparsa essi, paesaggisticamente parlando, erano interpretabili come elementi destinati alla produzione di energia ad uso locale sfruttando il vento in quanto sola risorsa disponibile in loco e comunque a costo zero. Necessità energetica locale e disponibilità della risorsa erano dunque due dei fattori di dialogo che hanno consentito ai mulini a vento di integrarsi perfettamente nel territorio e, di conseguenza, nel paesaggio dell'epoca. E'

Fig. 30 – Campo de Criptana, La Mancha (Spagna)

questo il messaggio culturale che il viaggiatore che visiti l'Olanda o attraversi la regione spagnola della Mancha può percepire riflettendo sulla funzione originaria dei mulini a vento. Ovviamente a questa percezione si aggiunge poi l'apprezzamento estetico per lo stile costruttivo, ma nel passato questo era né più né meno lo stile delle comuni costruzioni locali e quindi non costituiva certo un valore aggiunto. Se il viaggiatore applicasse il medesimo approccio percettivo nel giudicare una moderna pala eolica, non avrebbe difficoltà a darne un'interpretazione positiva qualora ne riscontrasse l'eventuale coerenza con il contesto che la ospita. In questo caso i fattori di dialogo potrebbero essere la produzione di energia sostenibile in una politica di sviluppo egualmente sostenibile del territorio, l'uso locale dell'energia o quantomeno a vantaggio della popolazione del luogo, la compatibilità ambientale, la complementarietà con altre attività economiche locali. Questi fattori porterebbero il viaggiatore a percepire la pala eolica come ben inserita nel paesaggio grazie alle correlazioni che mantiene con il contesto circostante, e ciò non mancherebbe di influenzare anche il suo giudizio estetico, in genere negativo, sulla struttura. In realtà queste correlazioni spesso non vengono percepite dall'osservatore o perché non ne ha la capacità, o perché di fatto esse non esistono, cioè la pala eolica non ha nessun dialogo con il relativo contesto paesaggistico. Molti impianti eolici rispondono a una logica produttiva che non tiene conto delle relazioni territoriali necessarie per divenire parte integrante del paesaggio. Lo scopo dei grandi parchi eolici è infatti produrre energia in quantità industriali senza curarsi del territorio, il cui ruolo resta confinato a quello di supporto fisico all'installazione. L'analogia con le monocolture agricole o forestali è evidente e infatti l'esito della percezione dei paesaggi di molti di questi grandi impianti è esattamente lo stesso: la presenza di elementi svincolati dal contesto, espressione di azioni che non tengono conto della realtà locale se non come base per un massiccio sfruttamento economico del territorio.

Il quadro relativo agli impianti di pannelli fotovoltaici si mostra simile a quello delle pale eoliche ma presenta una differenza che aiuta a capire il meccanismo della percezione della qualità del paesaggio. Per caratteri costruttivi e funzionali, i pannelli fotovoltaici possono costituire sia piccoli

impianti energetici a uso familiare, sia vere e proprie centrali elettriche di notevoli dimensioni. E' noto tuttavia come i loro possibili conflitti con il paesaggio non derivano tanto dalle dimensioni dell'installazione quanto dal rapporto che questa ha con il contesto in cui si trova. Dal punto di vista paesaggistico, pochi pannelli sui tetti di un borgo storico o un grosso impianto su un terreno agricolo portano al medesimo risultato, considerato estremamente negativo dalla maggior parte delle persone. In entrambi i casi infatti l'infrastruttura ha l'effetto di mascherare l'elemento su cui viene installata, sostituendosi di fatto ad esso cancellandone così la capacità espressiva. Un viaggiatore che veda pannelli fotovoltaici sui tetti di Montalcino o sul suolo in cui si produce il suo famoso vino, percepirà entrambi i paesaggi come squilibrati perché il messaggio culturale e storico che rimanda all'esistenza del paese e delle sue tradizioni risulta alterato. Se invece i pannelli sui tetti avessero forma e struttura tali da non sovrapporsi alle tegole, e quelli sul suolo fossero limitati a aree non produttive e fossero funzionali solo alla necessità energetica della singola fattoria, ecco che la loro percezione muterebbe drasticamente in senso positivo: non solo si è mantenuto il messaggio culturale del territorio, ma lo si è arricchito di un elemento nuovo che nel complesso costituisce un valore aggiunto perché indica l'adozione di una politica sostenibile in totale coerenza con il contesto. A fare la differenza tra la percezione negativa e quella positiva è dunque una questione di metodo: non è la modifica in sé a costituire il problema ma come questa viene attuata. Rilevare questa condizione è fondamentale per il viaggiatore perché lo mette nella posizione di poter valutare con consapevolezza le modifiche del paesaggio che il cambiamento dei tempi inevitabilmente comporta. Forse l'esempio più illuminante a questo proposito è dato dalla *Piramide* del Museo del Louvre.

Fig. 31 – La Pyramide, Museo del Louvre (Francia)

Nel 1983 il Palazzo del Louvre fu interessato da un progetto di adeguamento finalizzato a migliorarne la funzione museale. Tra gli interventi realizzati vi fu la piramide di vetro che ora sorge al centro della Corte Napoleone antistante il palazzo. L'idea di una costruzione moderna in un contesto di così alta portata storica trovò molti oppositori che vi vedevano una minaccia per il valore espressivo del monumento nazionale. In effetti, l'intervento avrebbe potuto compromettere lo scenario storico e culturale rappresentato dal Louvre nella sua doppia veste di dimora reale del passato e di museo tra i più importanti al mondo. Tuttavia ciò non avvenne perché l'architetto che progettò la *Piramide*, il sino-americano Ieoh Ming Pei, adottò specifiche soluzioni che ne assicurarono la coerenza con gli altri elementi del paesaggio, costituiti dalla corte e dal palazzo ad

essa circostante. La forma piramidale della struttura, la sua trasparenza, l'impiego di vetri lievemente colorati, l'attenta collocazione rispetto all'edificio storico, sono gli accorgimenti pensati affinché il nuovo elemento instaurasse un dialogo con il contesto storico e culturale con cui necessariamente doveva confrontarsi. Il progettista ha saputo rendere questo dialogo comprensibile anche per chi non sia capace di entrare in profondità nel significato del manufatto, inducendo il comune osservatore a una sorta di percezione intuitiva della qualità del nuovo paesaggio, dove la presenza della Piramide, lungi dal rappresentare un danno al paesaggio storico, ne riprende il messaggio culturale pur in forme e espressioni nuove in sintonia con il mutare dei tempi. Dunque, modernizzare il paesaggio non solo è possibile ma è anche necessario qualora si voglia inserire il passato in una chiave di lettura che ne attualizzi il significato. Per questo è indispensabile agire nel rispetto del contesto in cui si opera in modo che i nuovi paesaggi non cancellino l'espressione di quelli di un tempo ma instaurino con essi un preciso rapporto di coerenza. Paradossalmente ciò non avviene nei paesaggi che il viaggiatore moderno ha occasione di frequentare con particolare assiduità, anche quando questo è spinto dal desiderio della scoperta e non dalla necessità del movimento: i paesaggi delle sue partenze e dei suoi arrivi.

Non luoghi e glocalizzazione

Dove comincia un viaggio? Quand'è che avvertiamo la sensazione di lasciarci la consuetudine alle spalle per entrare in quella dimensione dominata dal continuo mutare di ciò che osserviamo? Per alcuni fare le valigie è già l'interruzione del quotidiano che segna l'inizio del viaggiare. Per altri un viaggio inizia nel chiudere casa con la consapevolezza di ritornarvi dopo un periodo di tempo trascorso altrove, oppure nel percorrere il tratto di strada che conduce all'aeroporto o alla stazione ferroviaria, o ancora, al porto d'imbarco. Con l'animo preposto al viaggio, la nostra percezione del paesaggio di tutti i giorni assume connotati del tutto nuovi in cui emerge la consapevolezza che ciò che ci circonda resterà lì dov'è mentre noi ci accingiamo a scoprire luoghi nuovi o nuovi aspetti di luoghi già visitati. Così, gli elementi del nostro paesaggio abituale non forniscono più informazioni utili: l'edicola vende giornali che non leggeremo, i negozi offrono articoli che non compreremo, i ristoranti servono cibo che non mangeremo. Quando il paesaggio in cui si vive perde il suo significato abituale perché stiamo per lasciarlo, quello è il nostro primo paesaggio in quanto viaggiatori. In quel momento, proiettati come siamo verso la meta del viaggio, la nostra stessa realtà perde d'interesse immediato e pertanto siamo portati a sospenderla come contesto di riferimento in attesa di riattivarne la funzione solo al nostro ritorno. E' come se si divenisse estranei al nostro ambiente, e in un certo senso è proprio così poiché viaggiando interrompiamo, seppur in via temporanea, i collegamenti che attraverso il paesaggio ci legano ad esso.

Nonostante questa condizione appaia del tutto oggettiva, per molti l'inizio del viaggio coincide solo con l'arrivo al luogo in cui avverrà il distacco fisico dalla realtà che hanno mentalmente appena lasciato. In effetti, la vista di un aeroporto non ci potrebbe dare un messaggio più chiaro: qui si viene per viaggiare. Il paesaggio aeroportuale si compone di tre elementi essenziali: in primo luogo gli aerei, oggetti letteralmente calati sul territorio e da esso disgiunti in virtù della loro mobilità, poi la spianata della pista e infine l'edificio per i servizi e il transito dei passeggeri. Questi ultimi due elementi giustificano la presenza del primo costituendone l'unico contesto possibile, e di fatto formano con esso un corpo unico, una sorta di modulo funzionale al trasporto di esseri umani e di merci. Tutto, nell'architettura e nei contenuti dell'aeroporto ha unicamente questo scopo e lo dimostra l'evidente mancanza di relazione con il territorio in cui si trova. Gli aerei producono effetti negativi sull'ambiente con il rumore, l'emissione di inquinanti e il conflitto con l'avifauna. La pista è una distesa sterile e inerte, spesso ricavata per livellamento della morfologia naturale. L'edificio è strutturato per gestire il flusso dei passeggeri e delle merci adottando modelli architettonici funzionali che non tengono conto del paesaggio circostante. In definitiva, l'aeroporto non deve

dialogare con nessun contesto poiché è, a un tempo, attore e contesto di sé stesso e si trova dov'è solo per adempiere alla sua funzione di trasporto. Prova ne sia il fatto che infrastrutture di questo tipo sorgono con gli stessi identici elementi in territori diversissimi tra loro, mantenendo con tutti il medesimo rapporto di incoerenza. Se viaggiare vuol dire conoscere, atterrare nell'aeroporto di una terra sconosciuta, più che un viaggio può essere considerato un semplice spostamento da un luogo a un altro. Nonostante l'evidente decontestualizzazione dell'aeroporto, la sua mancanza di relazioni con il territorio non è percepita dal viaggiatore come un fattore negativo del paesaggio, almeno fin tanto che la rilevi nell'ottica delle sue immediate necessità.

Fig. 32 – Aeroporto di Peretola, Firenze

Se però il viaggiatore abitasse in prossimità della pista di atterraggio, probabilmente la sua percezione quotidiana dell'intero complesso aeroportuale sarebbe ben diversa e l'infrastruttura gli apparirebbe come un elemento del paesaggio quanto meno fastidioso, se non proprio negativo. Ugualmente, se l'aeroporto si ponesse in conflitto con un contesto paesaggistico ritenuto di pregio, chiunque abbia un minimo di sensibilità, e non solo l'abitante del luogo, ne trarrebbe una percezione negativa. Ecco che il paesaggio di un aeroporto, pur nella sua manifesta incoerenza, si presta a un'interpretazione diversa per valore di qualità a seconda che a fornirla sia il viaggiatore o il semplice osservatore. La differenza sta nel fatto che il primo percepisce l'aeroporto dal punto di vista funzionale, il secondo da quello delle relazioni con il contesto. Questo è un aspetto del viaggio tutt'altro che secondario e induce a riflettere su condizioni analoghe che il viaggiatore può riscontare nei suoi percorsi.

Il possibile dualismo interpretativo che vede contrapposte la funzione, cioè utilità, e le relazioni, cioè integrazione, è tipico non solo degli aeroporti ma di tutte quelle infrastrutture che Marc Augé definisce *non luoghi* proprio perché la loro esistenza prescinde dalle relazioni identitarie con il territorio ed è finalizzata esclusivamente a soddisfare esigenze di circolazione di uomini e merci su scala planetaria. Ovviamente rientrano in questa definizione anche le stazioni ferroviarie e i porti marittimi, ma soprattutto i centri commerciali che altro non sono che grandi contenitori deputati alla vendita di una incredibile varietà di prodotti industriali che alimentano il mercato mondiale senza alcuna distinzione geografica né tantomeno culturale. Com'è noto i centri commerciali rappresentano l'interesse economico di multinazionali che per loro stessa natura non hanno nessun tipo di legame territoriale. Paesaggisticamente parlando, questa condizione appare evidente sia nella natura e nella provenienza dei loro contenuti, sia nella tipologia costruttiva delle strutture edili, volta a ottenere la massima volumetria al minor costo possibile senza tenere in minimo conto i caratteri tipici dei luoghi in cui sorgono. Trovare in una terra lontana e sconosciuta le medesime strutture commerciali che abbiamo dietro l'angolo di casa suscita due reazioni opposte: da una parte

la sicurezza di poter comprare i prodotti a cui siamo abituati e di cui, magari a torto, ci fidiamo, dall'altra lo sgomento di fronte alla capillare diffusione di modelli di sviluppo omologati che prescindono dalle realtà locali, privandole così di ogni significato culturale. Tra le due reazioni, il viaggiatore nel senso più genuino del termine esprimerà la seconda e con altrettanto sgomento potrà prendere atto di come il paesaggio sia il primo e il più evidente testimone di un cambiamento sociale di portata epocale.

Fig. 33 – McDonald a Hong Kong

Paradossalmente anche molte infrastrutture deputate ad ospitare il viaggiatore presentano un significato paesaggistico che le accomuna ai cosiddetti *non luoghi*. Le grandi catene alberghiere, ad esempio, spesso si inseriscono a forza nel territorio imponendo modelli di fruizione standardizzati che si ripetono eguali a sé stessi nei cinque continenti. Una condizione analoga riguarda anche i villaggi turistici: cosa sono, questi, se non moduli produttivi preconfezionati disposti in punti commercialmente strategici per soddisfare una clientela di soli consumatori? Si potrà obiettare che in molti casi si è tentato un dialogo con il contesto almeno sotto il profilo architettonico adottando stili che rimandano al paesaggio locale. E' vero, dal punto di vista estetico queste soluzioni possono risultare più felici di altre, ma a ben guardare esse appaiono vere e proprie mascherature di elementi svincolati dal territorio che propongono ovunque sempre gli stessi contenuti. Da qui la percezione che i club vacanze e le strutture ad essi assimilabili rappresentino di fatto l'applicazione a livello paesaggistico del concetto di *glocale*, termine usato da Zygmunt Bauman per dare enfasi al ruolo che le realtà locali assumono nel processo della globalizzazione. Se nell'accezione di Baumann si esprime l'intento di rispettare le realtà locali in quanto tali, il viaggiatore attento potrà capire che, al contrario, la declinazione paesaggistica di *glocale* è spesso solo un mezzo per facilitare l'assimilazione del modello globalizzato da parte delle popolazioni e della cultura del luogo.

Fig. 34 - Club Méditerranée a Phuket (Thailandia)

Si è detto in precedenza dei caratteri paesaggistici tipici delle coltivazioni intensive. Non sembra che gli stessi si ritrovino sostanzialmente identici nel *non luogo* in tutte le sue espressioni più o meno manifeste? Un aeroporto, un centro commerciale, un villaggio turistico sono tutte strutture avulse dal loro contesto, di cui si servono solo come supporto fisico per le proprie necessità produttive. Monocolture diffuse pensate in apparenza per rispondere alle esigenze delle comunità umane ma che, in realtà, i paesaggi di viaggio rivelano essere funzionali solo a sé stesse a scapito proprio delle medesime comunità che dovrebbero trarne beneficio.

GUIPA
Saggi & Manuali sul paesaggio

IL SENSO DEL PAESAGGIO
Sulla pratica ancestrale dell'osservazione del paesaggio
F. Bradley, 2010

PAESAGGIO O PANORAMA?
Dialogo sulla necessità di una visone consapevole del territorio
F. Bradley, 2010

ANDAR PER PAESAGGI
Capire il paesaggio senza esserne specialisti
F. Bradley, 2011

PAESAGGI DI VIAGGIO
F. Bradley, 2019

Frederick Bradley - Naturalista e geologo, da oltre trent'anni applica lo studio del paesaggio alla sua attività professionale. Nel 2004 ha creato il marchio GUIPA, acronimo di Guide al Paesaggio con cui realizza pubblicazioni di divulgazione scientifica e turismo culturale che portano a conoscere il territorio attraverso la lettura olistica del paesaggio. E' autore di oltre una trentina tra manuali tecnici e guide paesaggistiche.