



TURISMO e Psicologia
Rivista interdisciplinare di studi, ricerche e formazione

**PAESAGGI SENSIBILI PAESAGGI SENTITI:
PERCEZIONI E RAPPRESENTAZIONI PER LA COMPRESIONE DEL PAESAGGIO**

Lorenza Gasparella
PhD, Freelancer Researcher



PADOVA UNIVERSITY PRESS

**PAESAGGI SENSIBILI PAESAGGI SENTITI:
PERCEZIONI E RAPPRESENTAZIONI PER LA COMPRESIONE DEL
PAESAGGIO**

RIASSUNTO:

La tendenza attuale a tralasciare gli aspetti legati alla produzione dei luoghi e del paesaggio per fermarsi sull'elemento più evidente, la loro immagine, deriva da un sistema che basa la propria economia sul consumo anche culturale del paesaggio e che, spesso, indirizza anche le azioni di tutela al mantenimento di una configurazione alla quale viene associata un presunto valore, contribuendo, tuttavia, più alla costruzione di una scenografia artificiale che alla reale salvaguardia dei luoghi.

Portato alle estreme conseguenze questo atteggiamento si rivela pienamente nella dicotomia tra immagine promozionale del paesaggio e realtà. Il paradosso di molte pubblicità turistiche è che l'idealizzazione sulla quale sono costruite ha raggiunto un tale grado di perfezionamento che non è possibile ritrovare nella realtà, quello che esse mostrano.

In questo modo, il rapporto di reciproco scambio che immaginazione e realtà intrattengono si interrompe. L'immagine, quindi, non è più l'elemento che consente di nominare e configurare l'esperienza della realtà, ma il prodotto di una strategia comunicativa che ha impresso, inoltre, un'accelerazione in direzione dell'immaginario digitale, non considerando né i sistemi ecologici né quelli simbolici possono essere sostituiti con i sistemi tecnici, poiché la realtà umana, come affermato da Augustin Berque è, e deve rimanere, una combinazione di tutti e tre.

Parole chiave: percezione visiva, percezione aptica, rappresentazione del paesaggio, comunicazione del paesaggio

**PERCEIVING SENSITIVE LANDSCAPES
PERCEPTIONS AND REPRESENTATIONS FOR UNDERSTANDING LANDSCAPE**

ABSTRACT:

The main current trend to linger on most obvious element of places and landscapes, their image, is caused by overlooking aspects related to their construction.

It comes from an economic system based on the consumption, also cultural, of landscape that often directs many preservation actions to maintaining a defined configuration to which is associated a presumed value. However, it brings more to the construction of an artificial setting than to the actual preservation of the sites. This attitude is fully revealed in the dichotomy between promotional image of landscape and reality. Based on a series of snapshots, the paradox of many tourist advertising is that the idealization that they are built is so high that you cannot find in fact, what they show.

In this way the relationship of mutual exchange that imagination and reality entertain is interrupted. The image is no longer the element that allows you to appoint and define the experience of reality, but the product of a communicative strategy that has impressed, also, an acceleration in the direction of digital imagery. However, ecological systems and symbolic systems, cannot be replaced with technical systems, because the human reality, as stated by Augustin Berque is, and must remain, a combination of all three.

Keywords: visual perception, aptical perception, landscape representation, landscape communication

1. L'*ethos* dello sguardo

Ogni paesaggio è «un'ipotesi di sguardo» (Lassus, 1985) rivolto all'orizzonte panoramico.

Tuttavia, la percezione dello spazio è un aspetto complesso, non riconducibile al solo senso della vista, sebbene l'immagine visiva, soprattutto nel caso di spazi ampi, sia dominante su ogni altra componente percettiva. Un colpo di sguardo porta a percepire solo una parte dello spazio concreto appartenente alla componente visiva. Il suo carattere di globalità e di ampiezza spaziale di percezione, decade considerando che, come gli altri sensi che forniscono informazioni parziali come acuto, basso, caldo, freddo, liscio, rugoso, dolce, amaro, buon odore o cattivo odore, in realtà anche la vista cattura solo le forme e i colori, non l'intero *mondo*. In particolare se la vista si allontana dal primo piano, lo sguardo intercetta delle superfici caratterizzate da una tessitura e distinguibili secondo un criterio di tipo geometrico in orizzontali, verticali, inclinate, convesse, ondulate, concave (Appleton, 1975). Queste qualità, tuttavia, non sono assolute. Variano con il movimento del punto di osservazione, con le condizioni climatiche e ambientali secondo l'orientamento del sole o la presenza delle nuvole. «La curva spettrale della luce del mattino non è la stessa della sera e presenta considerevoli differenze anche durante le diverse ore del giorno» (Gibson, 1999) e questi cambiamenti sono alla base della complessità dei rapporti cromatici e di quelli di luce e ombra.

Il colore di una superficie, infatti, è relativo ai colori delle superfici adiacenti. Non è un colore assoluto. Emerge ai cambiamenti di illuminazione, così come le condizioni di convessità e concavità delle superfici variano con le ombre al variare dell'ora del giorno.

La vista, quindi, è conoscenza. «Ma la percezione è un atto psicosomatico, non della mente né del corpo ma di un osservatore vivente» (Gibson, 1979,1999). «È l'umore di chi la guarda che dà alla città [...] la sua forma. Se ci passi fischiando, a naso librato dietro al fischio, la conoscerai di sotto in su: davanzali, tende che sventolano, zampilli. Se ci cammini col mento sul petto, [...] i tuoi sguardi s'impiglieranno raso terra, nei rigagnoli, i tombini, le resche di pesce, la cartaccia» (Calvino, 1972).

Ogni oggetto, ha il suo posto e il suo senso all'interno di un orizzonte, solo in parte visivo, che mostra un insieme di legami diffusi. I cinque sistemi percettivi hanno tutti delle funzioni parzialmente sovrapposte, e sono tutti più o meno subordinati ad un sistema complessivo di orientamento. Le sensazioni di una modalità possono combinarsi con quelle di un'altra; possono organizzarsi, o fondersi, o sommarsi, o selezionarsi. Possono orientare, esplorare, indagare, adattare, estrarre informazioni in rapporto ai bisogni del singolo soggetto, rimanendo sempre suscettibili di maturazione e di apprendimento.

La percezione dell'ambiente è in gran parte innata in ognuno, ma la comprensione del paesaggio è anche, e soprattutto, il risultato di meccanismi di apprendimento e di trasmissione culturale, prodotto sociale dinamico, solo in parte *privato*, risultato di un universo soggettivo percepito dal singolo individuo impiegando le proprie capacità percettive e cognitive. È soprattutto *pubblico* (Farina, 2006), sguardo allargato, qualcosa di molto più ampio del campo visivo.

Lo sguardo riesce a restituire la profondità degli ambienti di vita, quando rimane etico, «vale a dire locale: da *ethos*, il luogo dei greci» (Venturi Ferriolo, 2006), riuscendo a cogliere la differenza tra visibilità e realtà fisica. Se ci si lascia guidare dalle indicazioni di Yorick, protagonista del *Viaggio sentimentale* di Lawrence Sterne, si riesce ad approdare lontano dai luoghi della finzione e del frastuono «dove la parola, il *logos* sembra riacquistare senso e rigenerarsi come in una cassa armonica. [...] Qui il pensiero si espande naturalmente (Rumiz, 2007)».

La realtà storica, geografica, economica, le opere d'arte di un territorio sono il corollario di un racconto più profondo che si snoda su un duplice livello: la descrizione fisica del luogo e la narrazione delle sue componenti immateriali. Ed è proprio in questo che sta l'*arguzia del paesaggio*, nel doppio senso che Alexander von Humboldt ha assegnato alla nozione di paesaggio: quella di una parola che serve a designare la cosa e al tempo stesso l'immagine della cosa. La vitalità del concetto di paesaggio, infatti, dipende proprio dal rapporto che consente di intessere tra «descrizione del visibile e spiegazione del mondo» (Farinelli, 1991).

2. Percezione mediata

Il modo di percepire la realtà attraverso degli strumenti, è tipica della contemporaneità. E questo, cambia non tanto la realtà, quanto la sua concezione poiché oltre a percepirla, la si vive, in maniera diversa.

Per questo, forse, «uno dei compiti più urgenti consiste nell'imparare di nuovo a viaggiare, partendo dalle immediate vicinanze, per imparare di nuovo a vedere» (Augè, 1997, 1999).

La maggior parte delle esperienze del viaggiatore contemporaneo sono caratterizzate da una commistione di atti *reali*, compiuti fisicamente dal suo corpo e *virtuali*, simulati attraverso un'interfaccia che spesso ne annulla la comprensione delle differenze esperienziali che caratterizzano le due diverse modalità di percezione e conoscenza.

La macchina fotografica consente la restituzione di un'immagine simile alla combinazione di campi di visione dei due occhi. La moltiplicazione di queste immagini, catturate da molteplici telecamere e presentate simultaneamente, per fornire una visione sinottica, introduce il paradosso dell'essere contemporaneamente in più luoghi. Ad una simile operazione di dislocazione dello sguardo che avviene attraverso un occhio prevalentemente teorico corrisponde un'esperienza spaziale di compresenza in un luogo e in molti luoghi. Pur essendo un modo di vivere e percepire la realtà che si utilizza comunemente nell'esperienza di tutti i giorni, questo mette in crisi due modalità tipiche della visione ancorata al corpo, sia esso fisso o in movimento.

Attualmente, privilegiando un approccio virtuale, si sta guardando la realtà attraverso una teorizzazione troppo astratta, anche se affascinante, non considerando, un altro approccio, che, all'interno del medesimo paradigma, è in grado di guardare con più concretezza lo spazio esistenziale.

L'abitudine alle astrazioni dell'esperienza dello spazio, rinunciando alla sua intuizione visiva, ha oggi portato, inoltre, la visione zenitale e la sua restituzione grafica, ad essere considerate i codici più utilizzati per la lettura del paesaggio (Gay, 2003). Il modello geometrico della planimetria, oltre a mutare radicalmente il punto di vista e la qualità dell'osservazione introduce un cambiamento di orientamento al quale corrisponde uno spostamento di senso. Si tende a ridurre lo spazio del luogo a pura convenzione completamente priva di ogni naturalità e materialità.

Questo processo di espunzione delle tracce della concretezza dei fenomeni o della loro registrazione visiva derivata dalle foto satellitari che, anche se ricche di informazioni, oltre che di valori atmosferici e di grana, sono in fondo neutre, rende complesso non solo il progetto del territorio, ma anche la sua comprensione, perché la sua conoscenza implica innumerevoli manifestazioni ad esso connesse e la sua configurazione non può prescindere dall'analisi dei fenomeni che di quel territorio sono la componente vitale.

Anche una fotografia non può conservare tutte le informazioni che si hanno in un punto di osservazione. Possono essere catturati solo alcuni dei rapporti, dei contrasti o delle relazioni di luce. Similmente un disegno al tratto non è in grado di specificare con esattezza la penombra di un'ombra proiettata, la tessitura di una superficie, la sua tonalità. Tuttavia una conoscenza basta sulle figure estende la percezione e ne consolida le acquisizioni.

Le figure, infatti, sono in grado di indurre sia il percepire che il conoscere e l'immaginare senza convertire le informazioni in una modalità diversa, ma mostrandole in un *assetto ottico*, del tutto simile a quello della percezione diretta (Gibson, 1979, 1999). La loro importanza non è legata alla corrispondenza biunivoca totale tra rappresentazione e realtà, quanto «se funziona (o meno) come rappresentazione plausibile, non di una generica realtà, ma piuttosto della nostra percezione della realtà, se essa è adoperabile (o meno) nel nostro rapporto operativo con il mondo» (Gioseffi, 1957), possedendo quindi un valore conoscitivo.

La complessità del paesaggio necessita ancora di un parametro di controllo visuale, per catturare tutto ciò che non è riconducibile a parametri geometrici, in quanto *misurare* il paesaggio significa soprattutto comprenderne la vastità dei fenomeni, non tutti rapportabili a una dimensione quantitativa.

Spesso si tende a scambiare la precisione e l'esattezza delle misure che le attuali carte garantiscono nella restituzione della realtà, per la loro *obiettività* (Moretti, 1997), non considerando che il

parametro metrico/geometrico non riesce a restituire altre componenti altrettanto fondamentali. Indagare le forme di rappresentazione usate per la descrizione dei luoghi aiuta a risalire dalle modalità di descrizione verso le attitudini nell'interpretare l'ambiente, le capacità di definizione del *sensu del paesaggio*.

Il processo di espunzione dalla loro rappresentazione della concretezza dei fenomeni, impedisce, soprattutto, di recepire e di ri-rappresentare gli effetti concreti che lo sviluppo economico ha prodotto. L'immagine del paesaggio viene così trasformata in una rappresentazione dove i contenuti immaginali non danno più forma alla realtà, ma la imprigionano in schemi precostituiti, che influenzano le immagini che noi stessi produciamo, anche senza esserne pienamente consapevoli. «I paesaggi mutano al cambiare degli agenti ambientali e degli agenti economici» (Farina, 2006). Possono e devono mutare. Ciò che consente di conservarne la bellezza è la capacità di cogliere l'armonizzazione tra opera umana e forme naturali, e di produrre un'immagine tanto più valida e coerente quanto più basata sulla «conoscenza del territorio, sulla sua leggibilità nel senso di ordine fisiologico e funzionale dei meccanismi della percezione e dell'affezione estetica o sentimentale» (Turri, 1998). In questo senso l'estetica, risalendo al significato etimologico del termine, *aisthànomai* percepire, diventa la chiave di lettura del paesaggio legando percezione delle forme e la loro valutazione qualitativa» (Bourassa, 1991).

Per riconquistare questa capacità latente occorre comprendere che il “dover vedere” e il “saper percepire” sono due azioni che non possono essere indipendenti. La perdita di immediatezza e contatto non mediato nel rapporto tra l'individuo e il suo ambiente, che viene ridotto a soggetto da immortalare spesso viene fotografato senza essere guardato (Eco, 1962, 2013), porta come estrema conseguenza alla perdita di conoscenza del paesaggio, una conoscenza funzionale all'uso dell'ambiente (Turri, 1998) in assenza della quale manca il riferimento e anche la misura ecologica dell'operare nella natura.

Un'osservazione compiuta da molteplici punti di vista consente di «rivelare le cose essenziali che diventano evidenti nei contesti in cui le cose non essenziali vengono a mutare» (Gibson, 1979, 1999) in una gradazione della percezione in cui i due poli sono, da una parte, la più estesa visibilità paesaggistica e dall'altra la più grande tattilità, il contatto fisico più stretto con il territorio.

Così come il virtuale deve integrarsi e non contrapporsi al reale, la tattilità, come realtà concreta del luogo, conferisce allo spazio un carattere materiale che arricchisce la «potenza visiva del paesaggio» (Lassus, 1975). La vista in questo caso non ha l'ambizione di essere panoramica a tutti i costi, ma sceglie di essere selettiva, di soffermarsi anche sui particolari che completano il senso della percezione, la affinano, la rendono più profonda. È un tipo di osservazione che può essere accomunata ad una serie di immagini in progressione dinamica, straordinaria registrazione panoramica, scansione in successione, alla quale viene integrata un'operazione di *zooming*, che è osservazione del dettaglio¹.

3. Percezione optica

Nel testo del 1966, *The Senses Considered as Perceptual Systems*, James Jerome Gibson riprendeva e sviluppava in termini sperimentali l'ipotesi di un senso *aptico* per cui gli occhi si devono comportare come le mani (dal greco *apto*, termine che significa letteralmente *toccare* e usato in questo contesto per indicare l'idea dell'apprensione tattile dello spazio e dell'autopercezione del corpo, che consente l'orientamento di un soggetto rispetto all'ambiente fisico circostante).

Dal punto di vista ottico il vicinissimo e il lontanissimo sono entrambe visioni astratte di pura

¹ Nel 1969 Michael Snow realizzò le riprese per il film *La Région Centrale*, presentato nel 1971. Quest'opera completa l'esplorazione degli esiti di un punto di ripresa in movimento iniziata tre anni prima. Cinque ore di riprese vengono montate in un film di tre ore dove il paesaggio del nord del Quebec viene scoperto a mezzogiorno e poi esplorato in diciassette episodi fino al calare della notte, e al ritorno della luce, caratterizzati da un movimento costante che alterna vaste prospettive, all'inquadrature ravvicinate del terreno e riprese del cielo grazie alla rotazione, alla torsione e all'oscillazione della macchina da presa. Anche se in quest'opera l'esperienza del paesaggio è vertiginosa, allucinante, e frutto di un'epoca di esaltazione del sublime tecnologico (Langford, n.d), restituisce il paesaggio in tutte le sue componenti e da punti di vista assolutamente inconsueti.

materia e di puro colore, accomunate da un'assenza che, per la prima, si può individuare nella mancanza degli elementi che determinano la profondità del mondo, mentre per la seconda, nell'impossibilità di definire la sua concretezza materica. Ciò che viene *toccato* dall'occhio, non sono superfici estese, ma singoli punti, e solo la somma dei risultati di questa azione ripetuta sullo stesso elemento, rapidamente, una di seguito all'altra, porta ad una rappresentazione globale. Questo perché l'occhio è così tanto vicino alla superficie dell'oggetto della percezione che scompaiono tutti i contorni; il mutamento di profondità dato dalle ombre perde di intensità mentre la grana materica superficiale viene esaltata.

Un progressivo allontanamento porta ad annullare la connessione tattile con la superficie, rendendo possibile la percezione delle ombre che tuttavia non interrompono la continuità tattile in uno stadio della visione a metà tra quella da vicino e quella da lontano, che viene spezzata definitivamente quando le singole parti non appaiono più come sporgenze corporee, ma come superfici colorate in un piano che è elusivamente ottico - cromatico sul quale gli oggetti, con i loro contorni contrastati da ombre profonde, appaiono in lontananza e si confondono.

L'esperienza quotidiana dello spazio, materialmente afferrabile grazie alle ombre, corrisponde allo stadio intermedio dove la chiarezza tattile del dettaglio e il colpo d'occhio ottico riescono a valorizzarsi in egual misura e si condensa nella *veduta* panoramica, immagine che lo sguardo abbraccia da un determinato punto di vista. È la fase elementare del paesaggio immediata, globale, volta prevalentemente alla percezione delle forme e al riconoscimento delle distanze. Ma il paesaggio può essere anche sintesi di vedute possibili, una sequenza di immagini associate se si privilegia una percezione *aptica* che si sviluppa partendo da singole parti per risalire poi, attraverso un'attività di sintesi, alla struttura unitaria, in un processo nel quale il movimento è condizione fondamentale perché si individuino le relazioni tra le varie componenti e tra queste e il tutto essenziale soprattutto in un luogo frammentato, interrotto dalla presenza di elementi ravvicinati che respingono fino quasi ad annullare l'estensione spaziale imponendo all'occhio l'impressione delle singole parti di un tutto impercettibile nel suo insieme e intuibile solo attraverso il movimento.

Le varie percezioni da diversi punti di vista sono esperienze diverse, e nonostante ciò l'oggetto si identifica attraverso tutte le distanze, poiché esse convergono verso una distanza tipica, relazionata con il corpo che rappresenta il punto di riferimento, la misura della distanza ottimale dalla quale un oggetto richiede di essere visto² in quanto i recettori sensoriali, sono disposti in modo da rendere possibile la percezione dell'oggetto e della sua posizione tramite quella del corpo stesso, o viceversa, consentendo di stabilire la posizione del corpo attraverso quella degli oggetti, poiché è sempre a partire da esso e dalla sua posizione che si percepisce, che si tocca e si vede, che si traccia una distanza. Il corpo non solo occupa spazio e tempo ma rende consistenti spazialità e temporalità dandovi una dimensione, offrendo un'esperienza 'geo-metrica' che ha un momento fondamentale nella percezione (Merleau-Ponty, 1945, 2012).

L'estensione territoriale può, quindi, essere espressa in unità geometriche, come i chilometri o le miglia, ma anche in unità economiche, sia come tempo di percorrenza in ore sia come costo del trasporto, dando conto non solo della valenza spaziale di un territorio, ma anche di quella temporale.

Tuttavia tra i fattori di misurabilità possibili, accanto a misure assolute, estrazioni concettuali e pure convenzioni, uno spazio può essere 'misurato' anche in termini affettivi come risultato di un'interazione tra la dimensione del vissuto e quella della ricettività fisiologica, tra la dimensione della sensazione e quella dell'azione che il corpo intrattiene con essa.

Le unità naturali dell'ambiente terrestre e degli eventi terrestri non vanno confuse con le unità metriche di spazio e tempo (Gibson, 1979, 1999). La conoscenza profonda dei territori si costruisce

² Nel 1968 Charles e Ray Eames realizzarono la prima versione di *Powers of Ten* (Eames Office, 2010) ispirandosi al testo *Cosmic View* di Kees Boeke, in cui ogni immagine è una tappa di un viaggio verso l'infinito e verso l'infinitesimo a partire dal punto 0 rappresentato dalla scala umana. A partire da una distanza di 1 metro ogni 10 secondi si succedono punti di vista sempre più lontani, secondo un'operazione di zoom-out che dopo 23 potenze di 10 portano ad una distanza di 10 milioni di anni luce, per ritornare con velocità mozzafiato, al punto di partenza per iniziare uno zoom-in. Con un ingrandimento dieci volte maggiore ogni dieci secondi dopo 15 potenze di 10 si giungeva alla scala di un protone. È un modo per riaffermare la centralità della scala umana, non tanto come puro antropocentrismo, quanto come misura alla quale rapportare altri ordini di grandezza.

attraversandoli e misurandoli con i propri passi.

4. Percezione in movimento

In ogni tempo il camminare plasma lo spazio, perché pur non implicando una costruzione fisica ne comporta una trasformazione. Il percorso rappresenta nello stesso tempo l'atto dell'attraversamento, il racconto dello spazio attraversato e l'elemento fisico che lo attraversa. È contemporaneamente azione, narrazione e articolazione. I resoconti di tutte le esperienze di cammino di Hamish Fulton³ si compongono di immagini e testi grafici, in cui sono le altezze altimetriche oltrepassate e le miglia percorse a trasformare i toponimi in luoghi ai quali è possibile associare l'esperienza fisica e mentale di scoperta e di ricerca (Fulton, 2002). Il risultato non si limita ad una costruzione convenzionale. I numeri dei giorni e delle notti, l'indicazione di data e luogo, la lista delle componenti che caratterizzano lo spazio attraversato diventano ciò che consente la presa di possesso dei luoghi derivata da un'esperienza e frutto di osservazione, come gli antichi portolani che alla successione di nomi di porti, nomi di capi, nomi di cale erano associati suggerimenti per la condotta della navigazione, l'ancoraggio e l'entrata in porto, informazioni sulla normativa locale, su pericoli e ostacoli, che restituivano «la sensazione della concretezza del mondo» (Perec, 1989,1994). La scoperta dello spazio del camminare permette di aggiungere alla bidimensionalità della mappa la dimensione temporale, emozionale, culturale del paesaggio.

Nei movimenti di avvicinamento e di allontanamento s'innesca la scoperta dello spazio concreto compiuta in differenti modi di andare: un cammino più lineare e diretto, uno più cadenzato e sinuoso. Attraversare è passare da una parte all'altra senza sosta. La differenza sensibile tra le due azioni indica modalità differenti del processo di percezione del paesaggio.

Il territorio in continuo mutamento, viene letto, memorizzato e mappato nel suo divenire, modificandosi in base allo spostarsi dell'osservatore e al perpetuo trasformarsi del territorio (Careri, 2006).

Privilegiando un movimento che passa i territori, percorre un luogo in direzione di un altro con lentezza, l'istintiva necessità di ricerca e di sperimentazione della realtà insita nell'esperienza del viaggio può diventare reale strumento di conoscenza, un modo per affondare nella materia circostante e riscoprire le origini arcaiche del paesaggio quando ancora non esisteva l'architettura come costruzione fisica dello spazio, ma esisteva all'interno del percorso, come costruzione simbolica del territorio (Smithson, 1967).

5. Strati di interpretazione

Il paesaggio coniuga le componenti naturali e artificiali di un territorio, con la possibilità di coglierne le relazioni secondo le esperienze derivate dalla fruizione visiva, dalla percezione sensoriale, dall'erranza, divenendo una vera e propria immagine culturale, su cui sono impresse tracce materiali ed immateriali.

Per cogliere le modificazioni antropiche e le evoluzioni naturali avvenute nel corso del tempo non è possibile eludere la dimensione estetica (Assunto, 1973) che da sempre ha caratterizzato l'esperienza sensoriale, oltre che artistica, dell'ambiente che ci circonda, in quanto il paesaggio racchiude tutto ciò si riesce a vedere o a fare oggetto delle capacità sensitive ed è definito come la cosa e l'immagine estetica della cosa stessa (Farinelli, 1998).

³ Hamish Fulton è un artista inglese che si definisce "Walking Artist". L'arte di Fulton è il "viaggio" a piedi attraverso città, ma soprattutto paesaggi naturali: luoghi semidesertici e lande coperte dalla neve, monti e vallate. Il suo camminare è un modo di vivere che diventa arte. Scatti fotografici con didascalie precise, si combinano con *wall-drawings*, dipinti sulle pareti della galleria composte di parole e numeri), e ancora piccole installazioni lignee e appunti su fogli di quaderno incorniciati. La percezione individuale si trasforma in oggetti artistici che si possono acquistare a differenza del "camminare" che come afferma l'artista sul suo sito web afferma non può essere venduto (Puglisi, 2007).

Gli elementi essenziali di riconoscibilità e leggibilità dei differenti territori suggeriscono itinerari, sequenze e connessioni che hanno le loro radici nei processi storici di strutturazione della forma del paesaggio, il livello più recente di una lunga e lenta successione composta da tracce di processi territoriali conclusi che sovrapposti gli uni agli altri restituiscono uno spessore temporale all'immagine attuale di un territorio che è (e diviene) sempre più come lo si rappresenta.

L'attuale condizione di vivere «in un mondo di immagini, dove è l'immagine a sancire e promuovere la realtà del reale» (Augé 2010) induce la pubblicità ad occupare, frequentemente, il ruolo che un tempo era delle arti visive nel veicolare le immagini e il sistema di valori di cui erano il riflesso. Simboli, concezioni, modelli di comportamento vengono ancorati ad una sola versione ufficiale che deve, necessariamente, essere semplice e facilmente comprensibile da una popolazione con background culturali anche molto diversi.

Tuttavia, solo con un percorso che parte da paradigmi archetipico-simbolici, e non da stereotipi, per giungere alla materia, e poi alle funzioni, è possibile individuare, accanto a pratiche ormai consegnate alla storia, anche punti di equilibrio ancora utilizzabili oggi, in un atteggiamento di rinnovata e più profonda comprensione del territorio come storia e come cultura, come forma e come progetto.

Le modalità di produzione del passato generano paesaggi oggi giudicati di alto valore estetico. A questo proposito non bisogna dimenticare che il paesaggio è essenzialmente un processo, quindi anche la conservazione della risorsa estetica di un territorio è inscindibile dai processi di produzione che l'hanno generata.

Il sedimentarsi di forme ricorrenti legati agli usi, ma anche ad intricati processi di migrazione dei segni, dei simboli e delle tradizioni, instaurano un'occasione di riconoscimento di identità vernacolari diffuse, che fanno del paesaggio una successione di configurazioni spaziali portatrici di significato legate a specifiche attività e riconosciute tali in una memoria culturale prossima o remota, secondo una percezione dotata di caratteri spazio-temporali (Farina, 2006).

6. Ipotesi di nuovi sguardi

Vi sono delle opportunità illimitate per l'esplorazione e l'adattamento, ma soprattutto per l'educazione dell'attenzione. La conoscenza dell'ambiente si sviluppa con lo sviluppo della percezione, si estende con gli spostamenti dell'osservatore, diventa sempre più fine man mano che questi apprende ad esaminare le cose, si estende con il suo apprendere più eventi, si fa più piena con il suo veder più oggetti, si fa più ricca con il suo rilevare più *affordances*⁴ (Gibson, 1979, 1999).

Il paesaggio è interpretazione critica, sentire e comprendere l'ambiente circostante dove le due scale tattile e visiva si rivelano decisive soprattutto, per comprendere lo stacco tra realtà ed apparenza.

Si può conoscere un sito accostandolo anche a partire dalla sua storia, leggende, letteratura con un'attenzione fluttuante che considera le varie rappresentazioni che ne restituiscono il carattere.

Una raccolta d'informazioni, date da una capacità di lettura in grado di cogliere le potenzialità dei singoli luoghi per scoprirne la profondità permette di far tornare alla luce così la stratificazione delle diverse temporalità, dei vari paesaggi evoluti negli anni, nascosti dall'oblio del quotidiano.

In questo modo si sveleranno i migliori punti di vista; si scopriranno i micro - paesaggi e le prospettive che li legano. Verranno recuperati quegli elementi propri non trasferibili altrove, da spiegarne e da mettere a frutto, ma soprattutto da reinventare costantemente. Non è quindi necessaria la trasformazione fisica perché ci sia paesaggio. Un intervento molto leggero, quasi impercettibile, minimo, può far emergere paesaggi mutando la lettura abituale di un luogo (Venturi Ferriolo, 2006).

Attualmente un intero sistema di sfruttamento e di dis-valori ha smarrito la consapevolezza che i luoghi devono innanzitutto essere «compresi e riempiti di significati prima che progettati e riempiti di cose» (Careri, 2006).

⁴ Le *affordances* dell'ambiente, secondo quanto teorizzato da J.J. Gibson sono quel che questo offre in termini di benefici o danni che l'osservatore può percepire o meno e a cui può, più o meno, prestare attenzione, secondo i suoi bisogni.

Tuttavia, la comprensione del senso dell'operare sul territorio e la presa di coscienza degli effetti delle trasformazioni sono tanto più elevate quanto maggiore la capacità di rappresentare la realtà.

L'immagine del luogo è conoscenza quando riesce ad essere portatrice di valori ecologici con un valenza strutturale e estetici che rappresentano dei costrutti culturali un *Landscape Aesthetic Value*, valore più ampio, multisensoriale, e non solo sensoriale. In questa rappresentazione da inseguire in profondità e cogliere attraverso il tempo fino alla più recente contemporaneità, se i valori ecologici sono radicati nella materia-paesaggio, i valori estetici ne rappresentano la *speaking image*, l'aspetto comunicativo (Farina, 2006).

Il cardine della rivoluzione digitale, la più decisa discontinuità rispetto agli strumenti del passato, non risiede nell'idea di utilizzare codici diversi né di sviluppare un progetto comunicativo attraverso media diversi. Senza esperienza e osservazione la presa di possesso dello spazio si limita alla sua costruzione convenzionale. L'interpretazione del proprio ambiente, in funzione delle proprie prassi materiali, è possibile se si ri-osserva il paesaggio considerando carattere materico dei luoghi.

È nell'accumulo di immagini focalizzate, in particolare, su coloro che vivono, lavorano, creano, s'incontrano, parlano, condividono lo stesso ambiente di vita, infatti, che risiede la possibilità di superare le codificazioni associate ad un paesaggio, mostrando anche il doppio ruolo di ciascuno, sia come spettatore che come produttore del paesaggio. Rinunciando ad una narrazione unitaria dei territori che continuamente vengono ridefiniti, il confronto tra immaginari individuali e di gruppo, delle comunità locali e della comunità allargata, tra ciò che è prodotto dagli esperti e ciò che è frutto della somma di singole azioni anonime può consentire di iniziare a *dis-immaginare* il paesaggio (Mende, 2011).

L'attuale sviluppo di straordinarie potenzialità tecniche e percettive, prima ancora che conoscitive, può risultare realmente innovativo se all'utente vengono messe a disposizione possibilità di indurre il sistema ad adattare l'informazione emessa alla necessità e alle richieste del destinatario, selezionando in quel reticolo di variegata informazioni tanto esteso da eccedere generalmente la possibilità di memoria e immaginazione, quelle più adeguate affinché ciascuno sia in grado di comprendere questo mondo senza mappa che si fa vedere in tutto il suo spessore. I suoi contenuti e i suoi simboli ci invitano alla riflessione grazie alla meraviglia, stimolo del pensiero tramite lo sguardo che coglie lo «stato cangiante delle cose, il continuo farsi e disfarsi di quella immensa superficie che chiamiamo mondo» (Belpoliti, 2003).

BIBLIOGRAFIA

- Appleton, J. (1975). *The experience of landscape*. Londra: Wiley.
- Assunto, R. (1973). *Il paesaggio e l'estetica*, Napoli: Giannini Editore.
- Augé, M. (1999). *Disneyland e altri nonluoghi* (A. Salsano, trad.). Torino: Bollati Boringhieri.
- Augé, M. (2010 [2009]). *Per un'antropologia della modernità* (G. Carbonelli, trad.). Milano: Jaca Book.
- Belpoliti, M. (2003). *Doppio zero. Una mappa portatile della contemporaneità*. Torino: Einaudi.
- Bourassa, S.C. (1991). *The Aesthetics of Landscape*. London: Belhaven Press.
- Calvino, I. (1972). *Le città invisibili*. Torino: Einaudi.
- Eames Office (2010) Powers of Ten. Disponibile da:
[http://web.archive.org/web/20140705053851/http:// powersof10.com/](http://web.archive.org/web/20140705053851/http://powersof10.com/)
- Eco, U. (2013). *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* (7. Ed.). Milano: Bompiani.
- Farina, A. (2006). *Il paesaggio cognitivo. Una nuova entità ecologica*. Milano: Franco Angeli.
- Farinelli, F. (1991). *L'arguzia del paesaggio*. Casabella 575-576, 10-12.
- Farinelli, F. (1998). *I segni del mondo: immagine cartografica e discorso geografico in età moderna*. Firenze: La Nuova Italia.
- Fulton, H. (2002). *Walking artist. Contributions by Angela Vettese and Phil Bartlett*. Düsseldorf: Richter Verlag.
- Gay, F. (2003). Paesaggi topologici: la geometria arcaica dello spazio globalizzato. In A. Giordano (cur.), *Paesaggio con figure*. Padova: Cortina.
- Gibson, J.J. (1999) *Un approccio ecologico alla percezione visiva* (R. Luccio, trad.). Bologna: Il Mulino.
- Gibson, J.J. (1966). *The senses considered as perceptual systems*. Boston: Houghton Mifflin.
- Gioseffi, D. (1957). *Perspectiva artificialis per la storia della prospettiva: spigolature e appunti*. Università degli studi di Trieste. Facoltà di lettere e filosofia. Istituto di storia dell'arte antica e moderna.
- Langford, M. (n.d.), Michael Snow Life & Work. La Région Centrale 1971. Disponibile da <http://www.aci-iac.ca/michael-snow/key-works/la-region-centrale>
- Lassus, B. (1975) Brise-lumière. In S. Ban & B. Lassus, *Paysages quotidiens de l'ambiance au démesurable*. Catalogue de l'exposition aux musée des Arts Décoratifs 8 janvier – 9 mars 1975. Paris: Centre de création industrielle (Manoscritto originale 1959).
- Lassus, B. (1985). *Hommage à Poussin: Petit remarques preliminaries*. Manoscritto.
- Merleau-Ponty, M. (2012). *Fenomenologia della percezione* (A. Bonomi, trad.) (5. ed.). Milano: Bompiani.
- Moretti, F. (1997). *Atlante del paesaggio europeo*. Torino: Einaudi.
- Perec, G. (1994 [1989]). *L'infra-ordinario*, (R. Delbono, trad.). Torino: Bollati Boringhieri.
- Puglisi, R.M. (2007). *Il cammino di Hamish Fulton*. Disponibile da <https://specchioincerto.wordpress.com/2007/03/16/il-cammino-di-hamish-fulton/>
- Smithson, R. (1967 [1996]). Towards the Development of an Air Terminal Site. In J. Flam (cur.), *Robert Smithson. The Collected Writings*, London: University of California Press.
- Rumiz, P. (2007). *La leggenda dei monti naviganti*. Milano: Feltrinelli.
- Turri, E. (1998). *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*. Venezia: Marsilio.
- Venturi Ferriolo, M. (2006). *Paesaggi rivelati. Camminare con Bernard Lassus*. Milano: Edizioni Guerini.