

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA
DOTTORATO DI RICERCA IN GEOGRAFIA
XXIII CICLO 2007 – 2010

IL PAESAGGIO NELL'ERA DELLA
GLOBALIZZAZIONE

—————
TESI DI DOTTORATO
—————

Dottoranda:
Grazia Venera Vecchio

Tutor:
Chiar.mo Prof. Nunzio Famoso
Università degli Studi di Catania

Coordinatore:
Chiar.mo Prof. Nunzio Famoso
Università degli Studi di Catania

INDICE

INTRODUZIONE	pag.	4
---------------------------	------	---

CAPITOLO I

DEFINIZIONI DI PAESAGGIO E GLOBALIZZAZIONE

I. 1. Paesaggio.....	pag.	9
I. 2. Teorie del paesaggio nell'età contemporanea	pag.	14
I. 3. Prima e seconda globalizzazione.....	pag.	22
I. 4. Teorie della globalizzazione: modernità liquida, modernità in polvere.....	pag.	27
I. 5. Teoria dei paesaggi globali: <i>Postpaesaggi, Spaesaggi, Surpaesaggi, Cosmopaesaggi</i>	pag.	31

CAPITOLO II

UOMO E NATURA

II. 1. Spazio e tempo	pag.	34
II. 2. Dal tempo di natura alla compressione spazio temporale.....	pag.	38
II. 3. Dal mito all'ecologia del paesaggio.....	pag.	41
II. 4. Archeologia del paesaggio	pag.	46
II.4. 1. I G.I.S. nella lettura del paesaggio.....	pag.	49

CAPITOLO III

CULTURA E SOCIETÀ

III. 1. Dal paesaggio agrario alle megalopoli	pag.	51
III. 2. Antropologia del paesaggio	pag.	55
III. 3. Rappresentazione simbolica e semiotica del paesaggio	pag.	60
III. 4. Rappresentazione del paesaggio nell'arte.....	pag.	64
III. 4. 1. Letteratura	pag.	66
III. 4. 2. Pittura	pag.	72
III. 4. 3. Fotografia	pag.	76
III. 4. 4. Cinema	pag.	78
III. 4. 5. Land Art	pag.	80

CAPITOLO IV
LA CITTÀ GLOBALE

IV. 1. La città nella storia	pag. 83
IV. 2. Paesaggio urbano e architettura	pag. 86
IV. 3. Spazio, luogo e Genius loci	pag. 91
IV. 4. Teorie della città globale: ripensare la dimensione urbana	pag. 96
IV. 5. Dopo la metropoli	pag. 101

CAPITOLO V
PAESAGGI GLOBALI O POSTPAESAGGI

V. 1. Nonluoghi ed eterotopie	pag. 107
V. 2. Paesaggi del turismo e del tempo libero: verso il <i>Surpaesaggio</i> ...	pag. 111
V. 3. <i>Spaesaggio</i>	pag. 115
V. 4. Sprawl	pag. 117
V. 5. Landscape Urbanism	pag. 121
V. 6. Paesaggi ai margini: Terzo Paesaggio	pag. 124
V. 7. Paesaggi della Post-globalizzazione: <i>Cosmopaesaggi</i>	pag. 128

CONCLUSIONE	pag. 133
--------------------------	----------

BIBLIOGRAFIA	pag. 136
---------------------------	----------

INTRODUZIONE

La storia del paesaggio, inteso sia dal punto di vista soggettivo che oggettivo, può anche essere letta all'interno di una accezione più ampia come analisi del rapporto dell'uomo con lo spazio che lo circonda; in questo senso occupa un posto privilegiato nel punto di intersezione degli assi spazio-tempo, rendendo manifesto più che mai come la sua trattazione sincronica non può prescindere da quella diacronica. Il paesaggio come storia, dunque, soggetto di tante ricerche ineludibili si considera sotteso a tutto il presente lavoro, che tenta di rileggerlo attraverso gli eventi della globalizzazione. La globalizzazione viene considerata sia come quella fase della storia assimilabile a un'onda lunga che si estende per cinque secoli a partire dalla fine del Quattrocento – periodo al quale risale anche l'origine del termine paesaggio – e che prende il via dalla scoperta del Nuovo Mondo, dal Rinascimento e dalla prospettiva lineare, sia nell'altra accezione che fa riferimento soprattutto agli sconvolgimenti geopolitici, dei trasporti e dell'informatica che hanno rivoluzionato il rapporto spazio-temporale negli ultimi trenta o quaranta anni, e che ha naturalmente profondamente inciso sulla creazione di un nuovo immaginario paesaggistico, parallelo allo sviluppo di un modo radicalmente nuovo di abitare la terra.

Al fine di mettere in evidenza in che modo il mutare delle varie fasi della globalizzazione abbia influito sul paesaggio e sulle sue concezioni, soprattutto quelle della tradizione eurocentrica Occidentale, si è fatta una breve rassegna delle conseguenze sul paesaggio dei fenomeni riguardanti la prima globalizzazione, suddivisibile in diversi periodi e intesa come affermazione del mondo moderno, per soffermarsi soprattutto sugli

effetti della recente globalizzazione e in modo speciale sul passaggio dal modernismo al postmodernismo.

Tenendo presente che oggi la necessità di un approccio multidisciplinare alla tematica del paesaggio è stata ampiamente sostenuta dalla maggior parte degli studiosi delle differenti discipline che ne hanno fatto oggetto di ricerca, data per assodata quindi l'irrinunciabilità di una visione olistica, si parte qui dal presupposto che il termine paesaggio si riferisca contemporaneamente ad entrambi i due fondamentali modi in cui esso può essere inteso: quello oggettivo e quello soggettivo, facendo rientrare all'interno del primo discipline quali la geografia, l'ecologia, l'architettura che fanno riferimento ad un paradigma scientifico-strutturalista e che si concentrano sull'analisi di *spazi*, e all'interno del secondo discipline quali la geografia culturale, l'antropologia, l'estetica e la semiotica che si riferiscono ad un paradigma semiotico e decostruzionista in cui fundamentalmente si considerano i *luoghi*. L'asse diacronico, invece, può essere differenziato in tempo delle teorie e tempo dello spazio (o storia del paesaggio), a sua volta classificabile, in una maniera non cronologicamente netta, come tempo della natura e tempo della storia.

Nel primo capitolo dopo una descrizione degli oggetti in esame, paesaggio e globalizzazione, e relativa periodizzazione di quest'ultima, si accostano le teorie sociologiche di due grandi studiosi della globalizzazione come Zygmunt Baumann e Arjun Appadurai che indagano entrambi il significato più ampio della modernità. Alla luce di questi riferimenti, nel cercare poi di tracciare una griglia terminologica entro la quale classificare alcuni paesaggi "nuovi" per esprimere il superamento di una immaginaria linea di confine tra il paesaggio moderno e il paesaggio del postmodernismo, si introducono alcuni

termini e concetti quali *postpaesaggio*, *spaesaggio*, *surpaesaggio* e *cosmopaesaggio*.

Il secondo capitolo, che entra nel cuore della trattazione, pone le sue premesse nel rapporto basilare tra uomo e natura, dal quale derivano le modificazioni che l'uomo ha apportato all'ambiente naturale. Il rapporto spazio-tempo così come è stato indagato anche dalla filosofia moderna da il senso a tutte le variazioni che subentreranno nel passaggio dal primitivo spazio di natura, ancora non modificato dall'uomo e caratterizzato da una dimensione temporale poco percepibile, a quello in cui per due secoli circa dall'Illuminismo in poi, il tempo ha occupato il ruolo di primo piano nell'interpretazione della realtà, fino a quello odierno della compressione spazio-temporale in cui pur avendo lo spazio catturato sempre maggiore attenzione, ha tuttavia perso sempre più valore come variabile fondamentale nell'organizzazione economica e insediativa dell'uomo. Allo stesso modo si è passati da un modo di intendere lo spazio e i fenomeni naturali legato alla sintesi mitopoietica a un altro che invece si serve della scienza per coglierne i tratti fondamentali, il quale oggi ha dato vita all'ecologia del paesaggio. Il paesaggio, invece, inteso come testo e palinsesto viene analizzato grazie all'archeologia del paesaggio.

Dal punto di vista del significato socio-culturale della trasformazione antropica dello spazio di natura, il terzo capitolo si inserisce in un'ideale linea di congiunzione che partendo dal primo livello di modificazione culturale della natura, ovvero il paesaggio agrario, arrivi al punto estremo in cui la cultura assorbe la natura all'interno della megalopoli. Alla luce della globalizzazione, si indaga, quindi, il mutare del significato del paesaggio come espressione di una società e della sua cultura, il mutare della percezione del paesaggio e dei suoi significati

simbolici e il modo in cui ciò si riflette nella rappresentazione paesaggistica che le varie arti producono. È fondamentale la rilettura di questi fattori datane dalla geografia culturale, dall'antropologia, dall'estetica e dalla fenomenologia della percezione, dalle teorie di Denis Cosgrove che reinterpreta la simbologia del paesaggio secondo le grandi costruzioni sociali, così come quella delle teorie che cercano di tracciare delle linee comuni tra i cambiamenti paesaggistici e le trasformazioni delle strutture socio-economiche.

Il paesaggio urbano che non da tutti gli studiosi viene ritenuto come paesaggio *strictu sensu*, viene qui identificato come una delle dimensioni paesaggistiche più peculiari del mondo globale. Se il paesaggio è sempre paesaggio culturale, la città allora ne rappresenta il grado estremo. Partendo da questo principio nel quinto capitolo, si esamina, dunque, il ruolo della città nella storia per mettere in luce il passaggio dalla moderna dimensione urbana a quella successiva della *postmetropoli* che i cambiamenti globali hanno prodotto. Il suo aspetto paesaggistico è fortemente determinato dall'architettura e dal suo modo di rapportarsi con il *genius loci*.

Il quinto capitolo è espressamente dedicato ad alcune fra le più importanti modalità interpretative delle forme in cui i paesaggi della post-modernità sono stati espressi, nel tentativo di cogliere il filo conduttore che lega l'accelerazione dei cambiamenti paesaggistici della globalizzazione, siano essi positivi o omologanti e estranianti, alle possibilità di forgiare un nuovo modello estetico che possa includerli e conferire loro valore, dando un nuovo significato al senso dell'abitare. Partendo dall'analisi dei *nonluoghi* e delle *eterotopie* foucaultiane, dei paesaggi surreali o iperreali estremi del turismo, si passa poi alle modalità urbane dello *sprawling* e dell'*urbanism landscape* per

approdare alle interpretazioni di senso che il concetto di *Terzo paesaggio* offre, fino all'apertura sul futuro che è la visione quasi fantascientifica del *cosmopaesaggio*.

D'altronde il futuro, oltre che con nuovi ordini di accelerazioni, potrebbe imporci di fare i conti, come per certi versi si è fatto con gli strumenti d'indagine telematici e satellitari, con un radicale spostamento di prospettiva fuori dal nostro globo o, ancora più in là dopo il postmodernismo, con una definizione paesaggistica in cui le unità di paesaggio si allargheranno per assumere una macro-dimensione e un senso dei limiti e delle differenze di scala interplanetaria.

CAPITOLO PRIMO

DEFINIZIONI DI PAESAGGIO E GLOBALIZZAZIONE

I.1. Il paesaggio

I tentativi di dare una definizione esauriente del paesaggio sono numerosi quasi quanto i punti di vista degli studiosi che si sono approcciati ad esso poiché «il rapporto tra il soggetto percipiente e l'oggetto percepito mette in crisi la nozione» (Venturi Ferriolo M., 2009, p.13). Il paesaggio più che un tema è, infatti, come sostenevano gli antichi, l'ambito complessivo della vita umana, e «Quindi interrogarsi sul paesaggio è alla fine interrogarsi sul mondo, la vita, il passato e il futuro degli uomini» (Turri E., 2004, p. 14). Per questa ragione, probabilmente, il concetto di paesaggio tende ad assumere una serie di significati che ne rendono la definizione sempre più ampliata, fino a farlo divenire "l'onnipaesaggio" a cui si riferisce Michael Jacob (2009), vale a dire paesaggio che ha subito la perdita dell'autenticità. È in tal senso che Massimo Venturi Ferriolo sostiene che «La parola e la cosa soffrono di uso e abuso, svuotati non solo di significato ma anche di entità, non più presente, bensì assente [...]» tanto che recenti studi di antropologia avanzano la proposta di una sua non definizione, che però non può essere la soluzione, tenendo presente anche che in passato la dissoluzione del concetto oggettivo di paesaggio ha condotto alla crisi della sua progettualità, intesa dal punto di vista architettonico (Caravaggi L., 2009, p. 18). La questione del paesaggio oggi non può, infatti, fermarsi al soggetto contemplante e ignorare che «*Oltre* la fruizione nello sguardo c'è il luogo in tutta la sua realtà complessa e sedimentata di creazione e trasformazione culturale di lunga durata, sito di

insediamento nel tempo di una comunità con i suoi simboli, le sue tradizioni, ritmi temporali, modalità dell'abitare e del coltivare, dell'aver cura e dell'abbellire, del dissipare e del tramandare [...]» (Bonesio L., 2002, pp. 10-11).

Una riflessione sul paesaggio presuppone, innanzitutto, quella sulle origini filologiche del termine¹ e secondariamente pone l'interrogativo sull'esistenza o meno dell'oggetto prima della parola, come è stato rilevato dalla teoria sull'origine del paesaggio di Augustin Berque che traccia uno spartiacque tra società paesaggiste, come la Cina antica e l'Europa occidentale dal XV secolo in poi, e società non paesaggiste (Berque A., 1995), basandosi sulla tesi in cui si sostiene che perché si abbia paesaggio in una data civiltà debbano essere soddisfatti quattro requisiti fondamentali, e cioè la presenza della sua rappresentazione linguistica, letteraria, pittorica e di quella realizzata attraverso i giardini. Teoria la sua, spesso confutata recentemente da vari studiosi, tra cui Venturi Ferriolo, che mette in luce come la mancanza del nome non implichi necessariamente l'assenza di una forma diversa di sensibilità paesaggistica in società precedenti, in cui per esempio siano presenti i giardini.

Ma oltre alla diatriba sulle sue origini e sulla sua definizione il paesaggio presenta una serie di paradossi che M. Jacob individua in cinque punti fondamentali, e cioè il fatto che sia impossibile fissare l'identità del paesaggio in maniera fissa e definitiva, difficoltà che si riflette anche nella sua rappresentazione artistica, la coincidenza nel termine paesaggio della cosa e della sua rappresentazione, il fatto che il paesaggio per esistere debba essere percepito e che quindi la sua storia

¹ Per l'origine e le differenze lessicografiche del termine *paesaggio* nelle varie lingue europee dove il concetto si è per prima affermato si rimanda, fra gli altri, a: Andreotti G., 1998; Assunto R., 1973; Bonesio L., 2007; D'Angelo P., 2009; Jacob M, 2009; Roger A, 1995; Tosco C., 2007.

debba includere anche la storia della “coscienza” del paesaggio, la «coscienza-paesaggio o spazio-vista», e l’altro paradosso del paesaggio-immagine che vuole che la sua rappresentazione pittorica sia venuta prima della sua esperienza. Jacob per definire il paesaggio propone, comunque, la formula $P = S + N$, cioè paesaggio come relazione tra soggetto e natura (Jacob M., 2009, p. 30). Non per tutti il paesaggio indica però sia il paesaggio che la sua rappresentazione. Alain Roger, per esempio, sostiene che «la natura è indeterminata e viene determinata solo dall’arte» (Roger A., 2009, p.19) e propone la teoria della doppia *artialisation*, in cui il paesaggio coincide con la sua rappresentazione artistica che, tuttavia, può essere ottenuta intervenendo in due diversi modi sull’oggetto naturale, e cioè direttamente nel paesaggio, *in situ*, o attraverso lo sguardo, *in visu*. Tesi questa, respinta, da diversi rappresentanti del pensiero estetico attuale come Paolo D’Angelo. Venturi Ferriolo in un’ottica del paesaggio non solo estetica ma anche etica, perché connessa al “progetto del mondo umano”, individua, invece, dei concetti specifici che permettano di identificare il “processo” del paesaggio; essi consistono nella sua *visibilità*, nel doppio modo di declinare il tempo del paesaggio, costituito dal binomio *temporalità/temporaneità*, nell’*accessibilità*, ovvero la possibilità di entrare in queste due dimensioni, e nella *narrazione* che rappresenta un percorso di congiunzione tra passato, presente e futuro. I concetti di temporalità e temporaneità ci riportano alle teorie di Rosario Assunto che nel capitolo *Metaspazialità* del suo *Il paesaggio e l’estetica*, per giungere a delle definizioni di paesaggio prendeva il via dalla fondamentale affermazione che «Il paesaggio è spazio; la rappresentazione del paesaggio è rappresentazione di spazio» (Assunto R., 1973, p. 6) anche se «Non ogni spazio è paesaggio; e il paesaggio è

spazio, ma non soltanto spazio» (*ibidem*, p. 9) per aggiungere poi «Spazio limitato il paesaggio, ma aperto» (*ibidem*, p. 10).

La questione della definizione di ciò che costituisce il limite del paesaggio chiama in causa una delle fondamentali riflessioni novecentesche sul tema, quella espressa da Georg Simmel nella sua *Filosofia del paesaggio*, dove egli afferma che «Per il paesaggio [...] è assolutamente essenziale la delimitazione, l'esser compreso in un orizzonte momentaneo o durevole; [...]» (Simmel G., 1985, p.72). Secondo Simmel, quindi, il paesaggio si deve definire in opposizione a un'entità altra, deve essere delimitato per formare una nuova totalità diversa dall'unità indissolubile della natura (D'Angelo P., 2009); questa nuova unità il filosofo la individua nella *Stimmung*, cioè l'«atmosfera» del singolo paesaggio così come percepita dall'osservatore. Tuttavia il prerequisito fondamentale perché il paesaggio sorga è che fra il soggetto e la natura sia intervenuta una “lacerazione” che abbia interrotto l'adesione del soggetto alla natura tipica del mondo pre-moderno in cui il paesaggio era assente, per permettere la nascita del paesaggio nel mondo moderno.

Anche Joachim Ritter riteneva che per gli antichi non vi fosse paesaggio e che esso fosse sorto come “compensazione” alla perdita dell'esperienza della contemplazione estetica, causata dalla nascita dell'interpretazione scientifica moderna. La predominanza del «sentimento estetico» del paesaggio è fondamentale per Ritter che, però sostiene che esso presupponga una natura libera: «Il godimento e l'inclinazione estetica verso la natura hanno così, come presupposto, la libertà e il dominio sociale sulla natura» (Ritter J., 1994, p. 61) avvenuti con la nascita della civiltà urbana.

Un posto a parte occupano gli studi di Jay Appleton che nell'ambito dell'estetica adotta un processo di naturalizzazione del paesaggio basandosi su teorie della sociobiologia e dell'etologia. Su queste basi propone la sua *Habitat Theory*, secondo la quale il paesaggio è apprezzato per motivi legati alla nostra sopravvivenza e la *Prospect-Refuge Theory* che assegna un'importanza primaria alla vista e al rifugio come condizionamenti nell'elezione di un determinato paesaggio, superiori a quelli storico-cultura (Appleton J., 1975).

Un interesse centrato sulla natura e sulle possibilità di apprezzarla esteticamente si è nuovamente affermato, dopo la rimozione della bellezza naturale dell'estetica novecentesca, con la diffusione del pensiero ecologico. Nell'ambito del modello naturalistico-ambientale l'ecologia del paesaggio parte da un'ottica fondamentale opposta a quella di A. Roger, essendo molto vicina all'oggetto, che tenta di definire in maniera scientifica. Valerio Romani, per esempio, individua dei "macroambiti" che rappresentano gli elementi base che insieme formano l'unità del paesaggio e li sintetizza in questi fattori: l'alta contestualizzazione, le grandi strutture abiotiche, i biomi, i macrosistemi antropici insediativi, l'ordito storico-culturale e la scansione tipologica dei paesaggi (Romani V., 2008, p. 73). Un'ottica diversa è quella del cognitivismo scientifico di Allen Carlson che sostiene una tesi in cui si afferma che sia la conoscenza scientifica a guidare il nostro apprezzamento estetico della natura secondo tre modelli specifici di apprezzamento: il modello dell'oggetto, in cui si apprezza la natura per le sue caratteristiche fisiche; il modello del paesaggio, in cui la natura è apprezzata come una veduta, uno scenario, secondo quanto avviene nella pittura di paesaggio; e il modello dell'ambiente naturale, che l'autore

ritiene l'unico veramente valido, appunto perché consiste nell'apprezzare la natura attraverso la conoscenza scientifica (Carlson A., 2002).

Dal punto di vista della geofilosofia, sottolineando l'importanza di una rivalutazione del paesaggio reale, non disgiunta da quella estetica, Luisa Bonesio nell'individuare le specificità del paesaggio tra locale e globale prospetta una «comunità di paesaggio» (Bonesio L., 2007, p. 201) in cui «Il paesaggio è uno spazio non solo segnato, ma anche organizzato, condiviso, luogo di identificazione e trasformazione della comunità, che consente la duratività delle relazioni [...]» (*ibidem*, p. 158). È un paesaggio che va pensato come « pluralismo di singolarità locali» (*ibidem*, p. 195) dove i ruoli di *insiders* e *outsiders* vengono completamente neutralizzati dal fatto che «Una comunità autentica, infatti, si codifica non tanto in rapporto a chi siamo quanto a dove siamo» (Berry W., 2006, pp. 190-191), aprendosi così alle nuove forme dell'abitare che i fenomeni delle massicce migrazioni transazionali, tipiche della globalizzazione comportano.

I.2. Teorie del paesaggio nell'età contemporanea

Negli anni recenti diversi fattori, quali l'improcrastinabile emergenza di questioni ambientali ed ecologiche, i profondi mutamenti socio-politici dovuti alla nuova riorganizzazione geopolitica mondiale e ai fenomeni della globalizzazione, hanno riportato il tema del paesaggio, cruciale nella prima metà del Novecento e poi riscoperto alla fine degli anni Sessanta, prepotentemente alla ribalta come catalizzatore dei molteplici dibattiti connessi al rapporto dell'uomo con lo spazio che lo circonda. Poiché il paesaggio per il suo composito carattere sistemico e fenomenologico si presenta come una materia sfuggente che abbraccia una molteplicità di campi concettuali, la ricerca geografica ha tentato di

ricavare una visione unitaria dall'insieme di studi interdisciplinari che ne hanno caratterizzato l'approccio e che lo hanno reso anche un tema di grande interesse epistemologico. La consapevolezza che il paesaggio abbia la capacità non solo di dare sostanza al nostro rapporto con la natura, ma anche di poter essere lo specchio del nostro agire ed operare sul territorio, ha condotto ad un approfondimento delle conoscenze paesaggistiche che potesse poi essere tradotto in una modificazione della progettualità territoriale; a questo scopo ci si è serviti di una vasta gamma di interpretazioni attinte sia dal recente paradigma sistemico-ecologico delle scienze naturali, sia dagli studi di pianificazione e progettazione, sia, infine, dall'approccio oggettivo della geografia tradizionale e da quello soggettivo della geografia umanistica e culturale. Negli ultimi decenni, comunque, il rinnovamento del pensiero geografico, che si è aperto ai meccanismi percettivi, ha fatto sì che il paesaggio sia diventato un tema centrale della geografia culturale, basata sull'analisi delle relazioni tra il territorio e le manifestazioni intellettuali dell'uomo, tra natura e cultura e tra cultura e società. Nella geografia culturale la necessità di ricorrere, non solo alla conoscenza diretta dei fatti e della cultura materiale, ma anche ai principali caratteri della cultura non materiale, riflessi a volte anche nei fenomeni osservabili direttamente, ha condotto ad una lettura e interpretazione soggettiva dei caratteri culturali di un territorio.

Il paesaggio è frequentemente considerato come l'insieme delle relazioni tra l'ambiente fisico e la società umana ed il prodotto di cambiamenti diacronici che si stratificano sulla superficie terrestre e ne costituiscono la memoria storica. Dei differenti approcci che ne hanno caratterizzato lo studio, uno dei più importanti, fra quelli con maggiori pretese di scientificità, risalente a Carl Troll, si basa sul paradigma

sistemico, e fonde la geografia e l'ecologia in un'unica scienza: l'ecologia del paesaggio. Questa studia la distribuzione e la forma del paesaggio per comprenderne strutture, processi e significati; il paesaggio rappresenta, secondo quest'ottica, un insieme di ecosistemi correlati. L'ecologia del paesaggio fornisce principi di riferimento e metodologie di analisi per molti settori applicativi, come la pianificazione territoriale. Un'altra possibilità di indagine del paesaggio è, infatti, quella che a partire dall'architettura e dall'urbanistica si occupa della progettazione paesaggistica, che assume oggi una così grande rilevanza. Nel tempo, infatti, la società ha dato sempre maggiore importanza alla necessità di intervenire esplicitamente e consapevolmente nel processo di modificazione paesaggistica, come dimostra lo spazio dell'età moderna, dominato in ogni sua manifestazione dal carattere progettuale. Il paesaggio può essere poi indagato secondo due approcci fondamentali, quello oggettivo, che lo considera come un modello, e quello soggettivo, che ne mette in rilievo le qualità simboliche. Secondo l'approccio oggettivo prevalente in passato, l'esame del paesaggio si concentra sullo studio dei paesaggi passati, di come sono cambiati nel tempo e di come gli uomini si siano messi in relazione con essi. In questo senso la creazione dei paesaggi viene spesso visualizzata indirettamente e astrattamente attraverso l'impatto dei livelli di popolazione, la disposizione dei sistemi della campagna e l'organizzazione dei modelli insediativi. Ma il paesaggio è più di una particolare unione di caratteristiche naturali e create dall'uomo. Ogni paesaggio è composto non solo di ciò che si trova davanti ai nostri occhi, ma anche di quello che sta nelle nostre menti. Il paesaggio, infatti, per esistere ha bisogno, oltre ad una sua realtà fisica, anche delle possibilità di costituirsi in immagine: ciò presuppone un osservatore che abbia già operato una

selezione di dati visivi, secondo le sue concezioni culturali, ideologiche ed estetiche. Recentemente, questa è stata la visione con cui il paesaggio è stato concepito dall'approccio soggettivo, che lo considera come un prodotto sociale e culturale, un modo di vedere proiettato sul territorio, uno sguardo fisso restrittivo costruito all'interno di un complesso insieme di collegamenti tra variabili come la nazionalità, la classe e il genere. I paesaggi, quindi, non possono essere visti in maniera non mediata e tutte le loro rappresentazioni sono culturalmente collocate e valutate secondo particolari convenzioni estetiche. Gli approcci soggettivi associati al modernismo hanno tentato di leggere la storia del paesaggio principalmente attraverso la storia della pittura paesaggistica, quelli legati al post-modernismo si sono spostati verso un approccio basato sull'ermeneutica e sulla semiotica. Gli studi attuali, come quelli di Giuliana Andreotti, tentano di coniugare la rappresentazione oggettiva, di matrice razionalista e strutturalista, e quella soggettiva, di tipo semiologico, in un quadro comune che cerchi di chiarire il rapporto concettuale e l'intreccio di distinzioni tra il paesaggio geografico, tradizionalmente inteso, e il paesaggio culturale.

Il paesaggio, quindi, come elemento mediatore tra il sistema culturale e quello naturale, tra l'uomo e l'ambiente, risultato del ruolo incisivo che la presenza umana con l'idea di eventi, narrazioni e temporalità ha impresso nella natura. È l'antica dualità tra natura e cultura, tra paesaggio naturale e paesaggio antropico, che sottintende a questa nuova mediazione. Ma qui si impone una considerazione che riguarda la dimensione temporale dell'agire umano nel paesaggio, profondamente differente dai tempi del mutamento storico. Questo tipo di considerazione aveva già trovato la sua più acuta trattazione nell'analisi di Rosario Assunto sul rapporto tra natura e storia all'interno della sua

estetica del paesaggio, risalente agli anni Settanta. Qui, indagando sul rapporto spazio-tempo, si perveniva al concetto di *metaspazialità*, intesa come costituirsi dello spazio in rappresentazione estensiva e simultanea del tempo, che permetteva di individuare tre diverse immagini del tempo, il tempo dell'individuo, il tempo della storia e il tempo della natura, per giungere alla conclusione che identificava il vero tempo del paesaggio nel tempo della natura. Quest'ultima idea, comunque, che la composizione paesaggistica si esaurisca nella natura è stata ampiamente superata e la distanza tra natura e storia è, in seguito, svanita. Il tempo di natura di Assunto, però, che ipotizza tre diverse forme spaziali che si concretizzano nel tempo dell'identità immobile, che è quello del regno minerale, nella novità dell'identico che si incarna nel movimento assoluto dell'elemento acquatico, fiume, lago o oceano che sia, e nella temporalità circolare, che è specifica del regno vegetale, con il suo continuo ritorno dei cicli delle stagioni, si può invece ritrovare nelle tre componenti metaforiche in cui è divisa la natura e che vengono poste a fondamento dell'opera di Simon Schama, *Paesaggio e Memoria*, e cioè legno, acqua e roccia. La posizione di Schama è, in un certo senso, ribaltata rispetto a quella di Assunto. Schama sostiene, infatti, la tesi che i paesaggi sono considerati cultura prima che natura, nel senso che, se la vita sul pianeta segue il suo corso indipendentemente dall'azione dell'uomo, è vero anche che è difficile immaginare un solo sistema naturale che non sia stato sostanzialmente modificato dalla cultura umana, a cominciare dall'antichità, attraverso un processo che ci consegna una natura irreversibilmente modificata. Egli, però, nonostante le riconosciute difficoltà ambientali, a differenza di Assunto, che vede in un certo sfruttamento della natura il rifiuto del paesaggio in quanto identificabile con essa, non considera calamitoso per la Terra il rapporto

cultura-natura perché ritiene che le abitudini culturali hanno lasciato spazio alla sacralità della natura, come dimostrato dalla persistenza di miti, memorie e ossessioni nell'immaginario occidentale, e che ci si debba per questo concentrare su quanto rimane ancora da preservare.

L'altra coordinata fondamentale da cui dipendono le nostre condizioni esistenziali è la relazione che intratteniamo con la società. Nel paesaggio diventano manifesti i modi che una società ha fatto propri e ha istituzionalizzato, secondo i diversi ruoli sociali al suo interno. Oltre al rapporto natura-cultura è fondamentale perciò quello cultura-società. Dagli anni Ottanta in poi, quando l'attività immaginativa ha assunto più ampio rilievo nell'ambito della geografia culturale, i geografi si sono focalizzati sugli aspetti operativi e creativi del paesaggio, interessandosi sempre più all'uso di una gamma di rappresentazioni paesaggistiche, includenti l'arte e la letteratura, come fonti per rispondere alle questioni geografiche. Una delle interpretazioni più influenti del paesaggio è stata quella di Denis Cosgrove, che ritiene che il paesaggio sia un modo di vedere radicato nell'ideologia. Rappresenta un modo in cui alcune classi di persone hanno raffigurato se stesse ed il loro mondo attraverso il loro immaginario rapporto con la natura, e per mezzo del quale hanno sottolineato e comunicato il loro stesso ruolo sociale e quello di altri in riferimento alla natura esterna. Egli considera il paesaggio come una forma di rappresentazione, un'immagine culturale, un modo pittorico di raffigurazione che dispone o simboleggia i nostri ambienti. I suoi significati attingono ai codici culturali della società per la quale è stato creato e sono calati nella sua struttura di potere. Cosgrove ed altri geografi culturali hanno preso in prestito il concetto di iconografia per capire il simbolismo dei paesaggi costruiti, visivi e verbali. All'interno di una stessa società, però, le impressioni possono variare tra coloro che

sono osservatori esterni e distaccati o “outsiders”, che non vivono all’interno di un paesaggio, e coloro che sono “insiders”, che vivono e lavorano all’interno di particolari paesaggi e vi interagiscono su base quotidiana. Questa distinzione basilare, che Cosgrove ha ripreso da David Lowenthal, può essere ricondotta alla più recente concezione di paesaggio-teatro di Eugenio Turri, che attraverso la metafora del teatro distingue nel paesaggio la funzione dell’attore, che riguarda l’agire, il trasformare la natura da parte dell’uomo, e quella di spettatore in cui egli si preoccupa del risultato visivo della sua azione. All’attore corrisponde, quindi, la figura dell’insider, allo spettatore quella dell’outsider. La crisi del paesaggio contemporaneo sarebbe dovuta proprio al fatto che l’uomo abbia indebolito il proprio ruolo di spettatore, e trascinato dalla frenesia del suo agire, non si sia preoccupato di fermarsi ad esaminare le conseguenze delle sue azioni. Per il sistema sociale il paesaggio diviene, quindi, il riferimento percettivo, mediato dalla cultura, del suo operare. Si avverte allora la necessità di indagare ulteriormente sui meccanismi percettivi e sulle metodologie utilizzabili per decodificare i significati simbolici e i messaggi contenuti nei paesaggi. A tal proposito Turri introduce la nozione di “iconema” che indica una unità elementare di percezione, che identifica un luogo di forte carica simbolica, un topos, che la cultura ha riconosciuto come riferimento significativo della sua identità.

Nonostante la capacità di percepire e costruire il paesaggio sia diventata sempre più decisiva per la difesa dell’identità culturale e sociale di un gruppo, oggi il paesaggio, costantemente penetrato e dissolto dall’urbanizzazione globale e dall’imporsi del suo modello sistemico di strutture territoriali continue e reticolari, appare disarticolato dalla stessa imponenza dei flussi comunicativi e dalla compressione

spazio temporale. Ciò ha posto una sorta di barriera tra l'uomo e la natura, conducendo all'attuale processo di denaturalizzazione del paesaggio. Questo diviene un paesaggio privato degli effetti dell'agire individuale, distrutto dalla tensione che spinge ad uniformarsi al sistema globale. Esso è il mondo dell'Atopia, del nonluogo, un mondo privato del senso locale e delle sue caratteristiche di specificità e diversità, come ha affermato l'antropologo Marc Augè. Augè si chiede se la società della *surmodernità* non stia distruggendo il concetto di luogo, le cui caratteristiche fondamentali sono quelle di essere identitario, relazionale e storico, producendo al suo posto nonluoghi, spazi dello standard dove si transita ma non si abita, che non integrano i luoghi antichi ma li relegano in un posto circoscritto e specifico, dove vengono artificialmente classificati come "luoghi della memoria". Legati alla conservazione del paesaggio sono anche le moderne preoccupazioni per i cambiamenti ambientali su scala globale. I ritmi del cambiamento paesaggistico, infatti, si sono accelerati nel tempo, con i progressi della tecnologia, la crescente complessità della società e gli aumenti della popolazione. Contro la minaccia di Atopia e contro i rischi di perdere il paesaggio, l'uomo, tuttavia, reagisce attivamente: rendendo il paesaggio un contenitore di memorie territoriali, culto delle testimonianze passate, e combattendo contro una sempre maggiore omologazione e uniformità paesaggistica con una rivalutazione del luogo e del "locale", cercando, a tal fine, di permettere alle pratiche antropiche di mantenere una grande varietà di comportamento che non cancelli la tipicità e la diversità.

Il paesaggio, infatti, al pari della società umana, è sottoposto a due tensioni fondamentali, una che tende verso continui cambiamenti e l'altra che vorrebbe mantenere lo stato raggiunto. Per mediare queste tensioni e trovare il giusto equilibrio sono necessari uno studio e una

lettura profondi che, partendo dal carattere fenomenologico, dall'energia proiettiva e dalla rapidità del condensarsi in forma e altrettanto velocemente dissolversi del paesaggio, conducano all'attuazione di una progettualità impegnata a creare o a conservare determinate caratteristiche paesaggistiche, tenendo, però, conto nel farlo dei nuovi paradigmi estetici a cui il paesaggio della globalizzazione è sottoposto.

I.3. Prima e seconda globalizzazione

«Quel che alla fine del XX secolo viene magnificato, mitizzato e screditato dai mass media sotto il nome di “globalizzazione” – come se fosse una novità – interpretato in questa prospettiva non è altro che un tardo e confuso episodio nel quadro di avvenimenti molto più vasti, e le cui effettive dimensioni risulteranno chiare soltanto quando, in tutta logicità, si considererà la storia dell'epoca moderna come la storia del passaggio dalla speculazione meditativa del globo alla reale prassi del suo rilevamento» (Sloterdijk P., 2008, p. 26). È indubbio che la globalizzazione attuale non sia nata all'improvviso, o comunque non in un lasso di tempo ristretto, ma sia il risultato di una lunga fase storica che ne ha lentamente preparato la dimensione attuale e che può essere definita come proto-globalizzazione, prima globalizzazione o globalizzazione in senso ampio. Questa lunga fase di preparazione alla vera e propria globalizzazione si può fare cominciare con l'epoca del colonialismo, a partire quindi dal 1500 circa.

All'interno di questo durevole ciclo macrostorico si possono individuare, secondo quanto affermato da Jürgen Osterhammel e Niels P. Petersson, che sostengono una relativizzazione storicistica per cui questo processo non è ineluttabile, tre fasi della globalizzazione: la prima che dal 1500 arriva fino a metà Settecento circa e che è caratterizzata

dalle esplorazioni geografiche e da una stabile interdipendenza dei legami mondiali, una seconda fase, che va dal 1750 al 1880 circa, contraddistinta dai processi economici avviati dalla rivoluzione industriale, dall'imperialismo e dal sorgere dell'«economia mondiale»; e infine un periodo che è quello del capitalismo mondiale, delle crisi e dei conflitti globali, che si conclude con il 1945. Quest'ultimo è seguito da un periodo di de-globalizzazione o globalizzazione dimezzata, conseguente alla divisione mondiale in due blocchi di potere e arriva fino agli anni '70. Dopo queste varie fasi inizia la globalizzazione attuale che ha un suo punto di accelerazione negli anni in cui avviene il crollo del blocco sovietico.

Il significato del termine globalizzazione che secondo J. Osterhammel e N.P. Petersson è nella maggior parte degli studi riconosciuto in fattori quali «l'estensione, l'intensificazione e l'accelerazione delle relazioni su scala mondiale» (J. Osterhammel e N.P. Petersson, 2005, p. 10), è strettamente dipendente dunque dal variare del periodo a cui ci si riferisce ed è correlato alle questioni centrali del dibattito su di essa che hanno avuto come principali oggetti di indagine il possibile declino dello stato nazionale ad essa dovuto, la globalizzazione culturale, le cui contraddizioni fra omogeneizzazione ed eterogeneizzazione sono sintetizzate da Roland Robertson nel termine «glocalizzazione», e i mutamenti radicali prodotti dalla «space-time compression» (David Harvey). Ciò che caratterizza l'ultima fase definita, fra l'altro, «società in rete» (Manuel Castells), «mondo transnazionale» (John W. Burton) «villaggio globale» (Marshall McLuhan) o società dell'«*interconnectedness*» (Anthony Giddens), è una serie di fattori che secondo gli autori possono essere ravvisati soprattutto nei cambiamenti conseguenti al crollo dell'URSS, nella crisi

dello stato sociale, nella rapida estensione e intensificazione delle relazioni commerciali e finanziarie internazionali insieme all'importanza maggiore assunta da reti internazionali sempre più fitte, nei progressi tecnologici della comunicazione e informazione, nonché nel ruolo preponderante assunto dai media elettronici.

Ian Clark rilegge la globalizzazione in un'ottica di alternanza con la frammentazione – come autarchia, unilateralismo, disintegrazione, eterogeneità, separazione (Clark I., 2001, p. 53) – focalizzandosi sul XX secolo e prendendo come primo spartiacque la Prima Guerra Mondiale con la quale ha fine il periodo ancora caratterizzato da un equilibrio di potere fra gli stati. Suddivide poi il periodo fra le due guerre in due fasi, una di frammentazione che arriva fino al 1939 e una che coincide con gli anni della guerra (1939-45). Posteriormente a questa individua poi la fase della guerra fredda che coincide con la periodizzazione di J. Osterhammel e N. P. Petersson e che si conclude con gli anni '70. Clark definisce poi il periodo dal 1970 alla caduta del muro di Berlino come una fase di negoziazione e contrapposizione, seguita dall'ultima fase storica posteriore alla guerra fredda che secondo Clark apre due prospettive: una che vede nella fine della guerra fredda l'inizio di una nuova fase della globalizzazione, e un'altra opposta che fondamentalemente ritiene questo evento influente sui processi della globalizzazione (Clark I., 2001, p. 299). Clark sostiene, inoltre, che la multidimensionalità della globalizzazione fa di essa un concetto di difficile definizione. È vero, infatti, che oltre al suo significato storico, e alle conseguenti difficoltà di periodizzazione in esso implicite, la globalizzazione prende corpo soltanto in rapporto a diversi ambiti tutti di fondamentale importanza, a cominciare da quello politico che riflette sull'attuale mutamento dello stato e delle organizzazioni internazionali, per

continuare con quello che riguarda gli aspetti economici, che per alcuni è il più influente, con un terzo, imprescindibile, che è quello della rivoluzione tecnologica, per finire con gli ambiti che fanno riferimento alle indagini di tipo sociologico e culturale, che riflettono sulle implicazioni che la globalizzazione ha avuto sui processi sociali e culturali. Egli comunque, nella sua definizione di globalizzazione, ritiene che essa indichi le trasformazioni dovute «[...] sia all'intensità che alla dimensione spaziale delle relazioni internazionali. Per il primo aspetto la nozione di globalizzazione include concetti come integrazione, interdipendenza, multilateralismo, apertura e interpenetrazione funzionale. Per il secondo aspetto [...] rinvia alla diffusione geografica delle tendenze sopraindicate, e incorpora concetti come compressione spaziale, universalizzazione e omogeneità» (Clark I., 2001, p. 10).

Peter Sloterdijk che né *L'ultima sfera* indaga sulla globalizzazione da una prospettiva completamente diversa quale può essere quella filosofica, traccia una storia dell'idea di globalizzazione che inizia a partire dalla fine del XV secolo e si conclude nel XX secolo, richiamandosi alla visione di Martin Albrow che propone di definire "modernità" il periodo dal 1492 al 1945 e *Global Age* il seguente (Albrow M., 1996). Egli fa notare che un tratto fondamentale dell'attuale globalizzazione è la sua «struttura poststorica» per cui oggi «Il mondo globalizzato è mondo sincronizzato; il tempo che lo determina è il presente in quanto prodotto; la sua convergenza tematica esso la trova nelle attualità» (Sloterdijk P., 2008, p. 158). In un'accezione più ampia che vuole rileggere la globalizzazione del mondo Occidentale attraverso processi di modificazione antropologici, l'autore propone poi un ulteriore criterio di differenziazione all'interno del concetto di globalizzazione individuando una Prima Ecumene (secondo la

definizione di Eric Voegeln) iniziata nell'Antichità, in cui gli uomini che costituiscono una sorta di "comunità dei problemi", sono uniti da una aspirazione alla partecipazione universale, e una Seconda Ecumene, ubicata sull'"ultimo globo" e corrispondente alla contemporaneità, in cui ancora «*l'unità del genere umano*» (*ibidem*, p.165) si rintraccia nelle condizioni comuni, ma che però ha «fatto saltare gli universali della Prima» (*ibidem*, p.164); essa «[...] si basa oggi sul fatto che tutti quanti, nelle loro rispettive regioni e storie sono diventati esseri soppiantati, sincronizzati, colpiti e umiliati da lontano, lacerati, collegati e oppressi da eccessive pretese» (*ibidem*, p.165).

Un'altra delle caratteristiche fondamentali del tema della globalizzazione è il fatto che spesso esso ha polarizzato le opinioni sulla positività o negatività delle sue conseguenze o sulla sua irreversibilità storica. Nell'ambito economico Joseph E. Stiglitz, che né *La globalizzazione e i suoi oppositori* aveva adottato una visione maggiormente critica, nel paragrafo *Un mondo diverso è possibile* del suo ultimo testo *La globalizzazione che funziona*, alla luce della sua posizione "neokeynesiana" cerca di individuare i fattori che possano realizzare le potenzialità positive della globalizzazione e tentare di rimediare alla profonda ingiustizia sociale che essa ha comportato. Le sue parole in merito sintetizzano, comunque, sia la dimensione economica che sociale del problema: « [...] la globalizzazione ha le potenzialità per recare enormi vantaggi sia nei paesi in via di sviluppo sia in quelli industrializzati. [...] il problema non riguarda tanto la globalizzazione in sé quanto il modo in cui è stata gestita. Il motore della globalizzazione è l'economia, specie attraverso la riduzione dei costi delle comunicazioni e dei trasporti, ma è la politica che l'ha plasmata (Stiglitz J.E., 2006, p. 4).

Il concetto di globalizzazione dunque non è univoco e si ricompone solo assemblando le varie componenti storiche, informatiche ed economiche che ne hanno costituito le cause più o meno dirette. Le conseguenze della globalizzazione invece, e soprattutto di quella relativa agli ultimi decenni di cui si terrà qui maggiormente conto, che hanno determinato un forte mutamento nell'organizzazione sociale del mondo Occidentale e nei paradigmi culturali globali, sono quelle stesse che più massicciamente si sono riflesse anche nel paesaggio, in quanto spazio che ha dovuto assimilare nuovi modi di concepire l'organizzazione dell'uomo sulla terra in un dato arco temporale.

I.4. Teorie della globalizzazione: modernità liquida, modernità in polvere

Le ricchezze sono globali, la miseria è locale (Zygmunt Bauman, *Dentro la globalizzazione*).

Tra le teorie sociologiche della globalizzazione quelle della modernità liquida di Zygmunt Bauman e della modernità in polvere di Arjun Appadurai sono accomunate da un'analisi che cerca di individuare quali caratteristiche della globalizzazione abbiano scardinato i tratti distintivi della modernità, e dal fatto che entrambi considerino i precedenti modelli dello stato nazionale e delle strutture sociali definitivamente messi in discussione dalla fine della storia o della modernità, che introduce un nuovo modello di formazione post-nazionale.

Bauman individua nel mutamento occorso nel rapporto spazio-tempo uno dei tratti base della modernità. Poiché lo spazio rappresenta il lato

solido della società e il tempo quello liquido, la predominanza di quest'ultimo è ciò che definisce la modernità liquida, in cui la stabilità sociale e gli obblighi etici e religiosi si sono liquefatti dando il via alla fase storica che l'autore definisce post-panottica (dal *Panopticon* di Jeremy Bentham poi ripreso da Michel Foucault). Questa fase storica di fluidità è contraddistinta, secondo Bauman, dalla fine dell'idea di progresso e dall'idea moderna di individuo-cittadino. Al di sopra dello spazio territoriale si afferma il cyberspazio mentre le comunità ormai sono sempre più contrassegnate dalla maggiore libertà di movimento fornita dai nuovi sistemi di trasporto. Questa nuova velocità temporale ha poi determinato una nuova polarizzazione; infatti «piuttosto che rendere omogenea la condizione umana, l'annullamento tecnologico delle distanze spazio-temporali tende a polarizzarle» (Bauman Z., 2008, p. 22) fra l'élite che vive nel tempo (*ibidem*, p. 99) e la massa che vive nello spazio e da esso dipende. Questo processo si è spinto fino al punto in cui la saturazione della modernizzazione ha raggiunto tutti gli angoli del globale e ha prodotto una innumerevole quantità di persone senza mezzi di sopravvivenza che costituiscono la categoria da Bauman denominata "vite di scarto".

Questa fase della globalizzazione dei rapporti sociali vede al suo centro l'individuo, la cui preponderanza arriva ad invadere la sfera pubblica tanto da far parlare di "morte della politica". Nella modernità liquida, infatti, la priorità di ogni individuo è il consumo, rivolto solo all'appagamento del desiderio e al conferimento di identificazione, e non al soddisfacimento di bisogni come avveniva nella società solida. Anche l'idea di progresso che ha alla base la trasformazione del mondo soprattutto attraverso il lavoro, è andata sempre più indebolendosi nella

modernità liquida, almeno tanto quanto si è allentato il rapporto che storicamente legava capitale e lavoro.

Arjun Appadurai ritiene che il mondo della globalizzazione in cui viviamo attualmente sia il risultato di una profonda frattura con il passato in cui «la modernità è andata in polvere una volta per tutte» (Appadurai A., 2004, p. 15). Egli, che individua nella comunicazione di massa e nelle migrazioni gli elementi emergenti dell'attuale globale, è interessato soprattutto a delineare quali siano i loro effetti sull'opera dell'immaginazione che è un fattore di base della soggettività contemporanea. Per Appadurai «Questa relazione mobile e imprevedibile fra eventi mass-mediatici e pubblici migranti definisce il nucleo della relazione tra la globalizzazione e il moderno» (*ibidem*, p. 18). In questo contesto, la tesi da cui prende le mosse l'analisi di Appadurai individua il cambiamento fondamentale della modernità in polvere nel fatto che l'immagine sia divenuta un fatto collettivo, ben distinto dal senso individuale dell'immaginazione, parte del lavoro mentale della gente comune e nello stesso tempo impulso all'azione. Immaginazione dunque come pratica sociale. La sfera culturale, inoltre, vede al suo interno una opposizione costante tra omogeneizzazione ed eterogeneizzazione, in una complessa dinamica di azioni che ridisegnano un nuovo quadro di "economia culturale globale".

A tal proposito Appadurai propone cinque dimensioni dei flussi culturali globali: il primo è rappresentato dagli *etnorami*, cioè gli insiemi di persone che costituiscono il mondo mutevole in cui ci muoviamo; il secondo dai *mediorami*, che si riferiscono sia alla capacità di produrre e diffondere informazioni da parte dei nuovi media che alle immagini da essi create, in cui è possibile ritrovare il mondo delle merci, della politica e delle notizie; ci sono poi i *tecnorami*, ovverossia le configurazioni

globali della tecnologia e la sua capacità di attraversare i confini, i *finanziorami*, che riguardano il panorama del capitale globale, ed infine gli *ideorami* che si riferiscono a una concatenazione di immagini attorno alle quali si sono organizzati gli stati nazionali e le contro ideologie di movimenti volti a conquistare il potere politico. Le crescenti disgiunture tra questi flussi globali culturali caratterizzano i flussi globali odierni. Avviene, infatti che «I cosmopolitismi d'oggi mescolano esperienze di diversi mezzi di comunicazione con varie forme di esperienze [...] che hanno diverse genealogie nazionali e transazionali» (*ibidem*, p. 91).

Anche in Appadurai come in Bauman il consumo, che è un fattore che ha accompagnato l'economia del Novecento, ha subito una rivoluzione, con la quale Appadurai intende «uno spostamento generalizzato dal dominio della legge suntuaria a quello della moda» (*ibidem*, p. 101) partendo dal principio che «tutte le forme di consumo organizzate socialmente sembrano ruotare attorno a qualche combinazione di questi tre modelli: interdizione, legge suntuaria, moda» (*ibidem*, p. 99). Ciò ha trasformato il consumo «nel processo di civilizzazione della società postindustriale» (*ibidem*, p. 112) spingendosi fino al punto in cui oggi «il consumo crea il tempo e non si limita a rifletterlo» (*ibidem*, p.97).

All'interno dei flussi globali Appadurai si pone anche la questione su che ruolo rivesta la località e in che modo la produzione della località sia influenzata da un mondo globalizzato dove, il concetto di vicinato, come contesto trasmesso storicamente, talvolta entra in conflitto con i propositi dello stato nazionale. La produzione di località, infatti, è diventata sempre più difficile a causa, fra l'altro, dell'indebolimento tra territorio, soggettività e movimenti collettivi e tra vicinati spaziali e virtuali (*ibidem*, p. 245). Tuttavia come sostiene Appadurai, ciononostante «la

globalizzazione è in sé un processo profondamente storico, ineguale e addirittura localizzante» (*ibidem*, p. 34).

Entrambi gli autori dunque oltre ad evidenziare le matrici sociali e politiche del mondo della post-modernità evidenziano profondi cambiamenti culturali, che se nel caso di Bauman si focalizzano sul diverso significato che la compressione spazio-temporali assume per le varie classi sociali, per Appadurai tocca soprattutto cambiamenti di tipo antropologico che il mondo dell'informazione e delle tecnologia globale hanno avuto sulla formazione dell'immaginazione individuale e collettiva.

I.5. Teoria dei paesaggi globali: *Postpaesaggi, Spaesaggi, Surpaesaggi, Cosmopaesaggi*

Come avviene per molte questioni teoretiche fondamentali della società odierna, da quelle dello spazio e del tempo, a quelle dello stato e dell'economia, che sono state rimesse in discussione dai macroprocessi sintetizzati dal concetto della globalizzazione, anche le teorie relative al paesaggio subiscono una rivoluzione epistemologica che indica, alla luce del passato, la creazione di un nuovo modo di interpretarlo, parallelo a una trasformazione dell'oggetto in sé.

Quali sono, dunque, i tratti fondamentali che distinguono i paesaggi "globali" dai paesaggi dei precedenti periodi storici? E in che modo comprendere quali siano i tratti da assecondare per progettare un nuovo modo di abitare, e quelli da correggere, in quanto alla carica distruttiva non affiancano una nuova progettualità ?

Sembra indubbio che se al paesaggio, come si è detto, gli studiosi si sono approcciati in maniera olistica, anche le risposte vanno cercate

trasversalmente alle varie discipline e ai vari ambiti della società. Alla luce di quanto detto si cercherà quindi di riunire alcune tipologie paesaggistiche all'interno di un concetto che però non può sicuramente essere un concetto "chiuso", delimitato, per la medesima ragione per cui neanche quello di paesaggio lo è mai stato.

Con il termine di *postpaesaggio*, in cui il "post-" se per un certo verso fa riferimento al post-moderno, per l'altro si richiama espressamente alla *postmetropolis* di Edward W. Soja, si vuole evidenziare che l'elemento di rottura nel concetto di paesaggio è avvenuto, ma che la sua forza non è ancora tale – o perlomeno non siamo ancora nella condizione di poter vedere i cambiamenti da una prospettiva sufficientemente distanziata nel tempo – da poter usare il "neo-". Il *postpaesaggio*, comunque, è un termine che ha una valenza cronologica, e al cui interno possono essere incluse tutte le tipologie di paesaggio globale, in quanto vuole evidenziare soprattutto la cesura con il paesaggio della modernità, il paesaggio dell'epoca post-fordista, senza che con esso si implichi alcuna connotazione sia essa positiva o negativa. Sono *postpaesaggi*, in sostanza, tutti i paesaggi della globalizzazione, come è il caso, per esempio, dei non luoghi o delle nuove configurazioni urbane.

Il termine *spaesaggio* – in inglese *unlandscape* – è un peggiorativo di paesaggio che contemporaneamente però include il significato di spaesamento, in quanto in esso si fa riferimento a paesaggi la cui degenerazione, decontestualizzazione o perdita di identità sia tale da creare nell'osservatore un senso di spaesamento.

I *surpaesaggi* vogliono indicare dei *postpaesaggi* dalla connotazione certamente non positiva, in quanto hanno la caratteristica di essere degli spazi dove la realtà è stata sostituita da una tale artificializzazione

illusoria, finalizzata allo scopo della costruzione di una immagine indipendente dal contesto e dalla realtà, da diventare “iperreali”, ingannevolmente reali, dunque. Il termine, comunque, si richiama contemporaneamente al concetto di *surmodernità* di Marc Augè e a quello di surrealismo, mentre le finalità della creazione del *surpaesaggio* possono essere sia di ordine economico, come per il turismo, che politico o sociali.

I *cosmopaesaggi* sono in effetti i paesaggi che ancora non ci sono ma che si preparano per il futuro. Con “cosmo-“ ci si vuole riferire, infatti, sia alle teorie cosmologiche degli antichi che facevano riferimento a una mitologia che li ricongiungeva con il tutto universale, sia alle nuove caratteristiche dei paesaggi globali che nell’era che si avvia all’esplorazioni di nuovi “mondi”, nel senso di altri pianeti, sembrano richiedere di essere osservati da una nuova prospettiva esterna e interplanetaria. In questo senso l’antica ricerca di connessione con l’universale si ricongiunge alla moderna scienze del cosmo o universo.

In ogni caso, comunque, la finalità di questi termini riferiti al paesaggio globale sarebbe quella di cercare di evidenziare alcuni tratti caratterizzanti comuni ai paesaggi odierni.

CAPITOLO SECONDO

UOMO E NATURA

II.1. Spazio e tempo

Come c'è una geometria nello spazio, c'è una psicologia nel tempo, dove i calcoli di una psicologia piana non sarebbero più esatti, perché non si terrebbe conto del Tempo e di una delle forme che assume, l'oblio: l'oblio, di cui comincio a sentire la forza e che è uno strumento di adattamento alla realtà tanto potente perché a poco a poco distrugge in noi la sopravvivenza del passato, che è in costante contraddizione con lei (Marcel Proust, *La Fuggitiva*).

La storia futura non produrrà più macerie. Non ne ha il tempo (Marc Augé, *Rovine e macerie*).

Il modo in cui l'uomo guarda alla natura, alla città o al paesaggio sottintende per ciascuno di essi una diversa, ma tuttavia sempre imprescindibile, relazione spazio-tempo, che diviene un punto cardine dell'approccio filosofico all'interpretazione dei cambiamenti paesaggistici. È il mutamento, infatti, che conferisce una certa conformazione visiva ad un luogo; esso è il frutto dell'«accadere» che, per riferirci a quanto dice Venturi Ferriolo, «diventa il contenuto dei nostri luoghi e del loro divenire, caratterizzandoli» (Venturi Ferriolo M, 2009, p. 80).

Spazio e tempo giocano un ruolo decisivo. Gli svolgimenti temporali rendono un paesaggio peculiare. I suoi accadimenti passati e presenti ne fissano l'immagine attuale. Alla molteplice contemporaneità degli elementi, in relazione nel medesimo tempo tra loro, si aggiunge la doppia coesistenza di presente e passato. Gli accadimenti prendono visibilmente corpo nell'aspetto delle località. La loro lettura ne rivela l'identità, a partire dal presente, verso il passato o proiettata nel futuro (*ibidem*, p. 81).

È l'accadere a cui si riferisce Platone nel *Timeo* quando oppone *aion*, l'immobile tempo del mito e dell'essere a *chronos*, il tempo dell'accadere e del divenire. Ma la contemporaneità di passato e presente nello spazio ci richiama anche al doppio concetto di *simultaneità* e *durata* di Henri Bergson il quale nel discutere dal punto di vista filosofico la teoria della relatività, manifesta il suo spirito critico nei confronti del concetto newtoniano del tempo. Egli distingue fra il tempo reversibile della scienza, che serve a concretizzare la divisione sociale del tempo, e il tempo della vita, o durata (reale), che secondo lui è il più importante oltretutto irreversibile e si identifica con il tempo *vissuto*, individuale, determinato dal fluire della coscienza; è in questa durata che consiste la concretezza del tempo e non nella sua misura scientifica. Maurice Halbwachs proponendo nella sua opera *Mémoire collective* una rilettura della durata bergsoniana che possa far emergere il ruolo della memoria in rapporto al tempo, propone l'ulteriore divisione fra "tempo storico" e "tempo universale", dove il primo si rifà alla memoria cronologica e conserva soprattutto le differenze, mentre il secondo è composto da tutto ciò che dura e che non cambia e che è quello a cui attinge la memoria collettiva.

Ma «ogni paesaggio è il prodotto del tempo lungo della storia della natura e della storia dell'uomo» (Turri E., 2004, p. 74) che sottostanno alle sue manifestazioni visibili, e ciò ci riporta alla scissione fra tempo della storia/tempo dell'individuo e a quella fra tempo della natura/tempo della città di Rosario Assunto, ognuno dei quali ricopre diversi archi temporali. Quasi richiamandosi alla contrapposizione durata/estensione di Bergson, Assunto ci propone poi quella fra *temporalità* e *temporaneità*. Nel paesaggio la *temporalità* «conserva e prolunga il passato nel presente» (Assunto R., 1973, p. 73) e ha una valenza

qualitativa, mentre la *temporaneità*, quantitativa, «è, al contrario, una continua rimozione: il continuo annientarsi del presente di fronte all'inesorabile del futuro dall'assenza del non-essere-ancora» (*ibidem*, p. 73). *Temporalità* è «la temporalizzazione dell'infinito» (*ibidem*, p. 78), *temporaneità* indica invece la «finitezza del tempo» (*ibidem*, p. 78).

Uno dei filosofi del Novecento che più ha influito sulle teorie relative all'asse spazio temporale è Martin Heidegger, che in *Essere e tempo* affronta il tema nell'ambito della sua ripresa delle questioni dell'ontologia dell'essere. Poiché «all'Esserci appartiene in linea essenziale l'essere in un mondo» (Heidegger M., 2005, p. 25) la comprensione dell'essere implica la comprensione del mondo: «L'Esserci, [...], a causa di un modo di essere che gli è proprio, tende a comprendere il proprio essere in base all'ente a cui costantemente e innanzitutto si rapporta per essenza cioè in base al "mondo"» (*ibidem*, p. 28). Dunque, visto che come afferma Heidegger: «il senso dell'essere dell'ente che chiamiamo Esserci è la temporalità» (*ibidem*, p. 30) e che l'Esserci implica un esserci nello spazio, ovvero una spazialità dell'essere-nel-mondo, ne risulta che le due coordinate spazio-tempo, che mettono in correlazione il mondo come *res extensa* con l'*ego cogito* di Cartesio, sono la base fondante di una teoria dell'essere che implichi la sua storicità. La spazialità a cui si riferisce Heidegger, comunque, ha i caratteri del dis-allontanamento (avvicinamento) e quello dell'«orientamento direttivo» (*ibidem*, p. 137), cioè una direzione nella prossimità. Heidegger, però, ci mette in guardia dal non confondere lo spazio con «la pura molteplicità delle tre dimensioni» (*ibidem*, p. 137), in quanto «Né lo spazio è nel soggetto, né il mondo è nello spazio. È piuttosto lo spazio a essere "nel" mondo, perché l'essere-nel-mondo, costitutivo dell'Esserci, ha già sempre dischiuso lo spazio» (*ibidem*, p.

141). Il senso fenomenologico dell' essere nel mondo viene poi da lui rapportato al mondo-ambiente e al mondo-pubblico; la temporalità viene, invece, interpretata secondo il rapporto con la quotidianità, la storicità e l'intratemoralità.

La visione di Heidegger ha sicuramente creato un profondo cambiamento nel modo di interpretare lo spazio e il tempo, ma anche le teorie di Gaston Bachelard hanno influenzato la posizione di molti studiosi degli ultimi decenni sul tema dello spazio, anzi dello "spazio felice", che l'autore ha trattato in seno alla sua teoria sulla fenomenologia delle immagini nell'opera *La poetica dello spazio*. Così tralasciando gli spazi dell'ostilità Bachelard pone la questione inerente la dialettica del fuori e del dentro: «L'al-di-quà e l'al-di-là ripetono sordamente la dialettica del dentro e del fuori: tutto si disegna, anche l'infinito» (Bachelard G., 2006, p. 248). Esamina, poi, la poetica della casa, con le sue immagini di intimità, riferite alla cantina e al soffitto, e in rapporto all'universo, per passare ad immagini di spazi dalla forte valenza simbolica come il nido, il guscio, gli angoli, le miniature, fino a prendere in esame anche la fenomenologia del rotondo.

Il tema dello spazio e del tempo è, comunque, così intrinseco al pensiero moderno e post-moderno, e trasversale ai vari saperi, da far pensare a Michel Foucault che «Forse [...] alcuni dei conflitti che animano le polemiche di oggi si svolgono tra i devoti discendenti del tempo e gli accaniti dello spazio» (Foucault M., 2005, p. 11). Egli, che considerava l'epoca contemporanea più quella dello spazio che del tempo, riteneva tuttavia che «l'inquietudine d'oggi riguardi fondamentalmente lo spazio, che appare indubbiamente ben più piegato di quanto non lo sia il tempo, il tempo probabilmente sembra uno dei

giochi di distribuzione possibile tra gli elementi che si ripartiscono nello spazio» (*ibidem*, p. 12).

Dallo spazio universale a quello individuale e intimo e dall'istantaneità del tempo alla dimensione lunga della temporalità, attraverso le indagini filosofiche e fenomenologiche del Novecento il paesaggio si viene dunque a concretizzare nelle sue due maggiori accezioni concrete che sono quelle della natura e della città.

II.2. Dal tempo di natura alla compressione spazio temporale

Come dice Joachim Ritter «Gli esempi e le prove dell'intuito rapporto esistente tra paesaggio e teorie filosofiche della natura intesa nella sua totalità sono innumerevoli» (Ritter J., 2001, p. 42) poiché il paesaggio si configura come natura rivelata esteticamente a un soggetto. Dunque, il passaggio dalla contemplazione della natura alla percezione del paesaggio si è svolto lungo un arco temporale molto ampio, attraversato da teorie filosofiche diverse.

Dal punto di vista temporale, però, il rapporto tra uomo e natura può essere pensato come un percorso ideale che a partire da una massima distanza di tempo, che è quella del tempo assoluto precedente alla storia, passi per il tempo relativizzato dei processi storici, fino ad un tempo compresso che è quello della globalizzazione. Tenendo presente che non esistono limiti precisi che separino un tempo dall'altro, si può dire che in un certo senso il tempo storico coincida con il tempo di natura, quello storico con il tempo della città, mentre al tempo compresso corrisponde il mondo del cyber spazio. In tale contesto Rosario Assunto che oppone la coppia storia/città a quella natura/paesaggio, in merito alla temporalità del paesaggio afferma che «la temporalità della natura [...] è prima della storia e oltre la storia» (Assunto R., 1973, p. 88).

Nel tempo di natura dove non sono presenti vincoli storici e le divisioni temporali corrispondono ai tempi in cui si articola la natura – vale a dire il tempo della identità immobile, la temporalità circolare e la novità dell'identico – «l'individuo dimette la propria finitezza temporale e accidentale, si investe della temporalità infinita» (*ibidem*, p. 81) e diviene un «essere della temporalità». Il tempo di natura è, dunque il tempo della durata assoluta definita come «coestensività del presente del passato e del futuro» (*ibidem*, p. 126).

Il tempo intermedio è quello della storia, dove il rapporto privilegiato e senza intermediari dell'uomo con la natura è perduto, ed esso viene invece concepito perché la storia si concretizzi in una rappresentazione spaziale come quella della città; ancora Assunto dice che la rappresentazione spaziale del tempo «costituisce la città come spazializzazione della temporalità storica, il paesaggio come spazializzazione della temporalità naturale» (*ibidem*, p. 97). L'arco temporale storico è sicuramente molto più breve di quello naturale e la natura che di fatto è divenuta sempre più antropizzata già viene percepita e apprezzata esteticamente sempre in maniera più mediata. A tal proposito Paolo D'Angelo afferma che: «Mentre oggi siamo tutti inclini a pensare che la natura sia tanto più bella quanto più è incontaminata, vergine, intatta, per secoli, anzi per millenni, la sola natura apprezzata esteticamente è stata quella segnata dal lavoro umano, vicina, amichevole» (D'Angelo P., 2001, p. 5).

Un'ulteriore cambiamento nel rapporto tra uomo e natura interviene con la globalizzazione, quando ai tempi lunghi della natura si sostituisce la compressione spazio-temporale del cyber spazio e la natura viene rivalutata attraverso la visione dell'ecologia secondo un doppio e apparentemente contraddittorio processo; da una parte c'è una sorta di

“muselizzazione” della natura che viene conservata, protetta, pianificata, delimitata, e dall’altra si ricerca invece quella parte della natura che meno ha subito l’intervento dell’uomo, in qualsiasi senso questo si possa essere esplicito. Ma oggi non è semplice trovare la natura, che in un certo senso è andata perduta. Avviene, infatti, che «ognuno di noi [...] tende a identificare più o meno inconsapevolmente la natura con il paesaggio, cioè con quella modalità tipicamente moderna di concepire la cosiddetta natura» (Bonesio L., 2001, p. 35). Il consumo odierno della natura comporta, infatti, il «venir meno dell’urto spaesante proveniente dall’incontro con il mondo naturale» (*ibidem*, p. 37).

Ma se ogni fase del rapporto tra uomo e natura ha visto l’affermarsi di differenti categorie estetiche, che vanno dal bello al sublime, dal pittoresco al romantico, e se l’era della globalizzazione sembra condensarsi nella categoria scientifica relativa ai valori dell’“ecologico”, in che modo la prossima epoca esprimerà il rapporto dell’uomo con la natura, ora che l’uomo sembra avere «una sorta di paura al cospetto dell’infinito» (Assunto R., 1973, p. 223)? Ovvero ci sarà spazio ancora per essa o si procederà verso un sempre maggiore degrado?

La natura così distanziata dall’uomo e reintrodotta gradualmente per fini ecologici, estetico-ricreativi ha infatti acquisito una sorta di “artificialità”, nel senso che ha dovuto sottostare a un processo decisivo che in qualche modo ha riplasmato i suoi spazi naturali; in sostanza mentre prima la natura veniva antropizzata, adesso è quasi come se il mondo antropizzato venisse “naturalizzato”, per cui ciò che si perde è il senso dell’assoluto temporale e spaziale che il contatto con la natura riusciva a trasmettere all’uomo in passato. Sul rapporto tra paesaggio naturale o antropizzato può essere utile la suddivisione del paesaggio culturale (il paesaggio è comunque sempre culturale) in “paesaggio

formante” e “paesaggio formato” introdotta da Giuliana Andreotti, che rimanda in un certo senso all’antica contrapposizione tra *physis* come natura e *techne* come cultura; la studiosa considera infatti, il paesaggio formante quello che è nato da circostanze storiche o casuali, imprevedibili e non alterate dall’uomo, mentre intende con paesaggio formato quello creato dalla esplicita volontà dell’uomo di plasmarlo.

Il paesaggio come progetto del mondo dovrebbe riuscire, quindi, a integrare dentro di sé anche queste contraddizioni e risolverle all’interno di una contestualità ripensata con nuovi criteri, dove ci sia contemporaneamente spazio per la cosiddetta “estetività diffusa” rappresentata dal paesaggio e per l’“estetività raccolta” che invece può essere enucleata dal giardino.

II.3. Dal mito all’ecologia del paesaggio

Socrate: Per Giunone, bel luogo quieto. Questo platano distende i suoi rami intorno ed è alto; e questo agnocasto alto anch’esso con la sua ombra è bellissimo ed è in sul rigoglio della fioritura, sì ch’egli è qui tutto un odore. E vaghissima è la fonte d’acqua che scorre sotto il platano; ed è, come si sente ai piedi molto fresca. Pare dalle immaginette e statue essere luogo sacro ad alcune Ninfe, e ad Acheloo (Platone, *Fedro*).

L’uomo nello stabilire un rapporto con la natura attribuisce sempre ai suoi vari elementi dei significati diversi che rappresentano le sue proiezioni religiose, psicologiche e culturali. Attraverso queste attribuzioni di senso l’uomo poi crea delle costruzioni simboliche tendenti a legittimare il suo operato; esse variano dal mito degli antichi, in cui l’etica religiosa era la base fondante della vita sociale fino ad

arrivare alle raffinate costruzioni delle società post-moderne che nella scientificità, di cui l'ecologia del paesaggio è uno degli esempi più rappresentativi, trovano uno dei loro punti di forza.

Per gli antichi, infatti, il divino si manifesta attraverso le forme della natura, nel senso che, come afferma Massimo Venturi Ferriolo: «La natura è l'archetipo ideale che fornisce il modello: dalle sue figure lo spirito crea forme divine» (Venturi Ferriolo M., 2002, p. 20). Queste forme divine vengono poi trasformate in mito che va inteso, secondo l'origine greca, nel senso di «elaborazioni della realtà in quanto concreto universale, contenuto vero dell'evento: del fenomeno originario» (*ibidem*, p.52). È così, dunque, che dalla natura attraverso il mito, il paesaggio assume su di sé il lascito culturale religioso del più lontano passato rifacendosi al paganesimo precristiano e alle teorie dei Neoplatonici. Con le parole di Venturi Ferriolo: «I nostri paesaggi conservano una memoria lunga: affondano le loro radici nel profondo pozzo del mito» (*ibidem*, p. 61). Un grande cambiamento nelle elaborazioni del mito si ebbe dopo Plutarco, il quale nel testo *Nel tramonto degli oracoli* affermava che «Il grande Pan è morto», intendendo con ciò la scomparsa dell'elemento del caos dal rapporto tra uomo e natura; questa visione segnerà il tramonto della cultura antica anteriore al cristianesimo (*ibidem*, p. 71) e d'allora in poi «Il mito non sarà più la parola vera, la realtà esperita, ma il suo superamento per elevare al divino la dignità dell'anima» (*ibidem*, p. 72). Dopo di che sarà il pensiero cristiano a prevalere, seguito da tutta la filosofia della natura, dalle teorie del bello, del sublime e del pittoresco, e soprattutto dalla Critica del Giudizio di Kant, che ha rappresentato un punto di svolta fondamentale nelle modalità di rapportarsi e apprezzare la natura, fino alla moderna ecologia del paesaggio e alla *ecosofia*.

Tuttavia, anche nella contemporaneità si è riconosciuto il valore delle origini mitiche del rapporto uomo-natura, ai fini di una più profonda comprensione del *genius loci* di un territorio e quindi di un intervento che ne rispetti le radici e non si limiti all'aspetto della sua superficie. È quanto affermato anche da Christian Norberg-Schulz il quale ritiene che la mitologia abbia costituito le basi dell'abitare; egli poi struttura la conoscenza mitica della natura secondo cinque categorie fondamentali, diverse da una cultura all'altra. Secondo questo architetto e critico la prima categoria riguarda le forze della natura, che vengono poste in riferimento a cose concrete, creando una "cosmogonia arcaica"; la seconda categoria è basata sulla parabola solare dalla quale si astrae un ordine cosmico attraverso il quale si possono regolare gli avvenimenti terrestri; la terza è la caratterizzazione antropomorfa degli elementi naturali, mentre la quarta fa riferimento alla luce come regolatrice dei ritmi temporali della natura; infine la quinta considera il tempo dal punto di vista qualitativo, come interprete di "eventi cosmici" quali morte e resurrezione (Norberg-Schulz, 1998, pp. 23-32).

All'estremo opposto delle speculazioni mitiche sulla natura è possibile trovare la disciplina che più analizza il paesaggio in termini di scientificità, in quanto lo colloca all'interno di un ecosistema da cui esso dipende. È quello che avviene con l'ecologia del paesaggio, la cui concezione si viene a formare a partire dall'ecologia e che può avere come data indicativa del suo inizio il 1982, l'anno in cui fu fondata la IALE (International Association for Landscape Ecology). Essa «nasce dal mondo delle applicazioni come necessità di individuare sul territorio da gestire delle unità significative e distintive» (Farina A., 2001, p. 29) e fa riferimento a molte discipline dell'ambito socio-economico, biologico ed ecologico. Secondo l'ecologia del paesaggio «un paesaggio è

l'incontro tra funzioni ecosistemiche e funzioni corologiche in un determinato contesto spazio-temporale» (Farina A., 2001, p. 35). L'ecologia del paesaggio, che adopera specifiche principi come il paradigma dell'eco-field, e categorie strutturali come quelle degli ecotoni – «aree di confine o di transizione tra due o più tipologie di ambienti» (*ibidem*, p. 191) – attraverso l'unione di determinati elementi cerca di ricomporre un quadro scientificamente definito in cui sono compendiate sia l'elemento spaziale, temporale che funzionale. Il paesaggio può così essere suddiviso in *patch* (unità strutturali), *ecotopi*, (unità funzionali) e *matrici* (parti dominanti) che hanno lo scopo di classificare i paesaggi per meglio analizzarli.

Fra le diverse teorie applicate dall'ecologia del paesaggio c'è quella gerarchica che contempla la dimensione spazio-tempo: «La teoria gerarchica non solo introduce il paradigma degli insiemi cioè di elementi tra loro nidificati le cui proprietà individuali attribuiscono nuove proprietà all'elemento superiore ma consente di analizzare i rapporti tra le unità che compongono l'insieme» (*ibidem*, p. 105). Per quanto riguarda le dinamiche che determinano delle profonde modificazioni al paesaggio, inteso come struttura d'ordine all'interno di un contesto di instabilità quale è quello dell'ecosistema, esse possono essere suddivise nel *disturbo*, o processo di destabilizzazione dovuto a cause esterne al sistema del paesaggio, e nella *frammentazione*, o «meccanismo attraverso il quale una copertura omogenea (foresta, praterie), viene divisa in più parti separate e/o rimosse» (*ibidem*, p. 246). Il paesaggio si caratterizza poi per una serie di proprietà emergenti che hanno un'importante funzione per il mantenimento della funzionalità ambientale. Queste possono essere sintetizzate dai concetti di *stabilità*, *resilienza*, *ascendenza* e *autocatalisi*. La *stabilità*, si caratterizza

dall'essere assicurata dalla presenza di un maggiore numero possibile di specie che svolgono differenti funzioni (*ibidem*, p. 258); con *resilienza* si intende, invece, il processo di recupero messo in atto dopo un evento di disturbo (*ibidem*, p.261); *ascendenza* fa riferimento al modo in cui in un paesaggio ci si scambia organismi, energie e informazione; e infine l'*autocatalisi*, ovvero «un processo attraverso il quale in un sistema un aumento dell'attività di una parte tenderà ad aumentare l'attività di tutte le altre parti» (*ibidem*, p. 266).

Attraverso questi principi e teorie dell'ecologia del paesaggio è possibile leggere il paesaggio in maniera scientifica come un processo in cui sia integrato il sistema ambientale e la dimensione umana, che in un certo senso mostra una similitudine con quanto faceva la mitologia attraverso il filtro della religiosità. In ogni caso l'uomo ha dovuto imparare a rapportarsi con la natura interpretandone i segni in maniera da poterla abitare, trasformando così il paesaggio in sintesi del passato e del presente. Come dice Venturi Ferriolo: «Ogni stato, ogni momento storico può essere individuato in ogni paesaggio, *chora* della molteplice contemporaneità, dove l'uomo deposita la sua relazione con la natura, creando una struttura, un punto fermo sul quale studiare il mondo» (Venturi Ferriolo M., 2002, p. 107).

II.4. Archeologia del paesaggio

L'inventario delle rovine non è un fine in sé [...] quello che veramente conta è l'invenzione [...]. L'umanità non è in rovina, è in cantiere. Appartiene ancora alla storia (Marc Augè, *Rovine e macerie*).

Il paesaggio come palinsesto di tutti i paesaggi passati e come segno dell'evoluzione delle culture che lo hanno attraversato contiene in sé tanti elementi stratificati che lo hanno fatto paragonare a un testo; come tale, quindi, per essere compreso nelle sue trasformazioni necessita di un'attenta lettura e richiede soprattutto di essere pensato come storia, interpretato in senso diacronico. Le modificazioni del paesaggio così non vengono cancellate dall'uomo ma integrate alle nuove modifiche formando in un certo senso le strutture di base di un territorio.

In tale quadro le storie dei paesaggi passati possono essere lette attraverso l'archeologia del paesaggio intesa come «ricerca degli elementi passati, delle loro motivazioni; e successivamente delle loro relazioni con gli elementi e le strutture più attuali» (Turri E., 1974, p. 98). Gli elementi da indagare, e che traspaiono dagli aspetti visivi, riguardano le influenze culturali, sociali, religiose, economiche dei paesaggi passati e richiedono una ricostruzione storica che attraverso la lettura del significato dei mutamenti occorsi, permetta di vedere in che modo essi orienteranno le superfici del futuro.

Il termine archeologia del paesaggio si è cristallizzato negli anni settanta in Gran Bretagna come conseguenza del sempre maggiore interesse dato all'archeologia sul campo dagli archeologi del tempo; esso fa riferimento a un complesso di tecniche e metodologie per lo studio

delle tracce materiali degli abitanti del passato in rapporto al contesto naturale e sociale da essi abitato. Questa nuova disciplina che coniugava geografia e archeologia, si concentrò sugli studi del paesaggio storico ponendo grande attenzione soprattutto all'archeologia ambientale e alla prospettiva aerea. La maggiore differenza, comunque, fra l'archeologia e l'archeologia del paesaggio risiede nel fatto che la seconda non si focalizza sul sito ma sul territorio circostante, superando i limiti geografici in modo da far emergere gli intrecci meno evidenti del paesaggio. Grazie alle fotografie aeree, che attraverso ombre e segni del suolo e delle colture permettono di svelare interi paesaggi poco visibili o addirittura totalmente nascosti a livello terrestre, si sono così potuti osservare non solo le relazioni tra paesaggio e pratiche insediative del passato, ma anche le fragilità del paesaggio.

Nell'ambito degli studi italiani sulla lettura del paesaggio, per esempio, Francesca Mazzino e Adriana Ghersi in *Per un atlante dei paesaggi italiani* articolano la loro ricerca strutturando l'archeologia storica su più piani che comprendono sia un'analisi storica del paesaggio che una visiva. Nell'analisi storica – relativa a un progetto di studio sul paesaggio ligure – che si propone di individuare le permanenze e le fasi di trasformazione e evoluzione del paesaggio, vengono proposti degli schemi che comparano i principali fini dell'archeologia del paesaggio («rilevamento delle tracce dell'evoluzione storica del passato - ricostruzione delle scelte di localizzazione degli insediamenti - individuazione delle permanenze degli usi del suolo»), dell'ecologia del paesaggio e dell'archeologia ambientale (Mazzino F., Ghersi A., 2003, p. 32). Per quanto riguarda l'analisi visiva essa tiene conto di determinati criteri quali quello geomorfologico, dei corpi d'acqua, dei corsi d'acqua, vegetazionale, e antropico (*ibidem* p. 36). Valerio Romani, invece,

propone di strutturare la lettura del paesaggio in due fasi principali. Nella prima, che prende in considerazione la parte naturale del paesaggio, vengono analizzati gli elementi abiotici (geologia, geomorfologia, idrologia, climatologia) e le componenti biologiche (manto vegetale, fauna, ecosistemi), mentre nella seconda fase, relativa al sistema insediativo umano, si analizzano l'agricoltura, le residenze, la produzione, l'organizzazione, le infrastrutture, l'informazione e la cessione dell'energia e della materia (Romani V, 2008, pp. 84-95).

In generale l'analisi archeologica del paesaggio, sia di siti che di territori, può venire in contatto con valori come le opere antiche e le rovine a cui Augè attribuisce però una valenza particolare in quanto ritiene che esse evidenzino il contrasto fra il tempo attuale dell'osservazione e il tempo passato da esse rappresentato, entrando quindi in contraddizione con la storia, che non trasmette il sentimento del tempo puro (Augè M. 2004, p. 30). È questa secondo il filosofo l'attrazione specifica delle rovine, che in un certo senso possono essere assimilate anche alla ricostruzione archeologica di alcuni paesaggi, rispetto ad altre tipologie di testimonianze storiche: «Contemplare rovine non equivale a fare un viaggio nella storia, ma a fare esperienza del tempo puro» (*ibidem*, p. 36). Il rapporto delle rovine con il passato e con la percezione del tempo universale può essere così sintetizzato con le parole di Augè:

«Il paesaggio delle rovine, che non riproduce integralmente alcun passato e allude intellettualmente a una molteplicità di passati, in qualche modo doppiamente metonimico, offre allo sguardo e alla coscienza la duplice prova di una funzionalità perduta e di un'attualità necessaria ma gratuita [...]. Il «tempo puro» è questo tempo senza storia, di cui solo l'individuo può prendere coscienza e di cui lo spettacolo delle rovine può offrirgli una fugace intuizione» (Augè M., 2004, pp. 37-38).

Augè poi preciserà che «Il tempo, tuttavia, non si abolisce completamente perché la presenza delle rovine impedisce al paesaggio di sprofondare nell'indeterminatezza» (Augè M., 2004, p. 42).

La lettura del paesaggio storico può in un certo senso considerarsi propedeutica alle varie discipline che si occupano di paesaggio perché fornisce i dati base sui quali successivamente può essere articolata qualsiasi tipologia di ricerca. In questo senso la combinazione dei GIS con l'archeologia del paesaggio si è rivelata una delle più proficue per lo sviluppo delle metodologie archeologiche del XX secolo.

II.4.1. I G.I.S. nella lettura del paesaggio

Nell'ambito dell'archeologia del paesaggio la lettura dei tratti geomorfologici e la ricostruzione dell'antico assetto territoriale possono essere realizzati, come si è detto, grazie a una metodologia relativamente nuova rispetto alla lettura cartografica e alla fotointerpretazione, vale a dire con i GIS archeologici, e più oltre anche con i sistemi GPS.

I GIS (Geographic Information System) sono delle metodologie che permettono di analizzare i dati spaziali; essi sono «strumenti estremamente flessibili per immagazzinare, ordinare, elaborare e restituire le informazioni spaziali esplicite di aree geografiche di diversa estensione e risoluzione (Farina A., 2001, p. 380). Gli elementi che integrati formano un GIS sono costituiti dalla cartografia computerizzata, dal remote sensing, dalla gestione delle banche dati e dal supporto per il disegno digitale. Il software di un GIS si compone poi di cinque elementi: l'input dei dati; l'organizzazione e gestione dati; l'output dei dati e la loro rappresentazione; la trasformazione dei dati; l'interazione con l'utilizzatore (*ibidem*, p. 383).

Nell'analisi e rappresentazione dei paesaggi, grazie all'interpolazione dei dati i GIS permettono la ricostruzione di un modello digitale del terreno in cui siano evidenziati le caratteristiche morfologiche e offrono poi la possibilità di collegare questi tratti alle mappe tematiche per attivare un'ulteriore lettura del territorio. La difficoltà insita nella lettura del territorio necessita di poter usufruire di visioni più ampie di quelle sufficienti per l'archeologia; questa possibilità di poter risalire a stati preesistenti del territorio si è, dunque, potuta realizzare in maniera più soddisfacente grazie ai GIS e anche ai GPS (Global Positioning Systems) che utilizzano le informazioni dei satelliti per costruire delle mappe che restituiscano i mosaici ambientali.

CAPITOLO TERZO

CULTURA E SOCIETÀ

III.1. Dal paesaggio agrario alle megalopoli

Passando dal tempo geologico e assoluto della natura a quello compresso della post-modernità, il paesaggio ha subito una parallela trasformazione che lo ha condotto dall'essere uno spazio molto poco antropizzato come quello agrario, al divenire oggetto di un insediamento sempre più denso, che lentamente si sta estendendo fino ad andare ad occupare tutti gli spazi vuoti, oltre la città, fino alle megalopoli e alla città diffusa.

Queste trasformazioni antropologiche del paesaggio, distinte secondo il livello di antropizzazione, possono vedere il loro punto d'avvio in un ideale paesaggio incontaminato, al qual segue il paesaggio rurale, quello agrario e infine quello urbano (Piermattei S., 2007, p. 177). Infatti, il paesaggio rurale va distinto da quello agrario poiché non tutto ciò che è rurale è anche agricolo. Secondo Sandro Piermattei mentre il «paesaggio rurale, ovvero il paesaggio della campagna, dal latino *rus ruris*, [...] rappresenta una sorta di stadio intermedio tra questi due opposti» (*ibidem*, p. 178), – vale a dire fra il paesaggio incontaminato e quello urbano – «il paesaggio agrario, invece, è quella parte di paesaggio rurale che ha a che fare direttamente con le produzioni agricole» (*ibidem*, p. 178). C'è da dire anche che in seguito alle grandi trasformazioni tecnologiche a cui l'agricoltura è andata incontro e allo spopolamento delle campagne il paesaggio agrario contemporaneo ha assunto una conformazione sempre più simile alla parte industriale del paesaggio rurale (*ibidem*, p. 179).

Essendo, dunque, il paesaggio rurale privo di attività agricole, la prima tipologia di paesaggio “costruito” dall’uomo, finalizzato alla produttività e diffuso a livello globale anche se non in maniera uniforme, risulta essere quello agrario. Una delle definizioni più note e esaustive del paesaggio agrario date da un geografo italiano è quella di Emilio Sereni il quale, infatti, afferma che il paesaggio agrario indica «*quella forma che l’uomo, nel corso ed ai fini della sua attività produttiva agricola coscientemente e sistematicamente imprime al paesaggio naturale [...]*» (Sereni E., 2007, p. 29).

La forma che un paesaggio agrario assume è spesso analizzata dalla geografia umana seguendo l’evoluzione storica di una data regione geografica; queste forme, influenzate da un gruppo di fattori originali come quelli geografici e climatici, e da un altro, posteriore, di fattori umani, come quelli relativi alla densità di popolazione e alle tecniche agricole utilizzate, talvolta si condensano in conformazioni peculiari che costituiscono delle sorte di macro-unità paesaggistiche dai limiti sfumati ma sufficienti a delineare delle specifiche tipologie di paesaggio agrario. In Europa, per esempio, si è soliti distinguere tre grandi varietà di paesaggi agrari: il *bocage*, un paesaggio rurale che comprende piccoli boschi, siepi e paludi, misti a terreni coltivati, irregolari e non recintati; gli *openfield*, paesaggi comunitari aperti, divisi in settori dove si praticano rotazioni annuali, e senza siepi; e paesaggi mediterranei caratterizzati da campi alternati a pascolo, coltivati soprattutto a frumento, olivo e vite. Tutt’altra è la situazione di grandi aree degli USA che conservano ancora la peculiare forma a scacchiera, voluta da Thomas Jefferson con la *Land Ordinance* del 1785 per colonizzare i territori del West. La lottizzazione originaria prevedeva la divisione in griglie quadrate ordinate secondo i meridiani e paralleli, le *township*,

divise in 36 sezioni di un miglio quadrato l'una. Nei paesaggi di colonizzazione francese del Canada, invece, è spesso presente la forma rettangolare del *rang* che aveva il lato più corto accostato a un fiume. Tutti i paesaggi agrari dei vari paesi, comunque, sono anche distinguibili dalle tipologie di insediamenti rurali presenti in essi, caratterizzati da differenti densità e dimensioni che comprendono le case sparse, i nuclei – che rappresentano degli aggregati elementari – e i centri di maggiore dimensione o villaggi.

In Italia la nascita e l'evoluzione dei paesaggi agrari sono stati analizzati da Emilio Sereni nella *Storia del paesaggio agrario italiano* che a partire dalla civiltà etrusca, greca e romana fino all'età contemporanea – anni sessanta circa – traccia tutti i cambiamenti avvenuti nelle varie aree regionali italiane sintetizzando i tratti fondamentali di ogni età storica. Dal giardino mediterraneo della colonizzazione greca all'*ager* e al *saltus* romani, fino alle forme insediative caratterizzate dai castelli, dai campi chiusi e dalla pastorizia dell'età feudale, ai «bei paesaggi» del Rinascimento descritti da Piero Camporesi che, nelle *Belle Contrade*, analizza il passaggio dal “paese” al “paesaggio” italiano della concretezza, fino al diffondersi dei paesaggi del capitalismo agrario e alle bonifiche della modernità.

Sui paesaggi agrari italiani posteriori alla seconda metà del secolo, periodo entro il quale nonostante bonifiche e riforme il paesaggio tradizionale dominava ancora, Arturo Lanzani (2003) afferma che: «Tutto cambia a partire dagli anni Sessanta in ragione degli impatti temporalmente sfasati e geograficamente quanto mai differenziati delle più generali dinamiche di meccanizzazione, dell'esodo delle popolazioni rurali e delle più decise aperture dei mercati agrari» (Lanzani A, 2003, p. 117). Dopodiché «Alcuni paesaggi collassarono definitivamente e

sparirono» (*ibidem*, p. 117) e soprattutto, secondo l'autore, sparirono il paesaggio del latifondo costiero meridionale, la piantata padana e i campi coltivati della montagna appenninica, alpina, e delle Prealpi, nonché i paesaggi della canna da zucchero della bassa padana e della costa adriatica (*ibidem*, p. 118) per lasciare posto al paesaggio agrario contemporaneo dominato dalla tecnica, da una riduzione della densità della popolazione addetta alla produzione agricola e dalla dismissione degli edifici rurali (*ibidem*, p. 120).

Se il paesaggio agrario, che rappresenta una delle prime forme di antropizzazione, durante l'evoluzione storica è continuato ovunque a permanere come uno dei paesaggi dominanti, pur con le sempre diverse morfologie e densità assunte, ciò che si è sempre più modificato e accresciuto è la dimensione urbana dell'antropizzazione, cioè quella che vede concentrarsi in un dato spazio il massimo di densità demografica, sociale, funzionale, culturale, relazionale, politica ed economica, e che ha avuto nella maggior parte dei casi la peculiarità di lasciare fuori la campagna e anzi di costituire con essa una coppia antinomica.

Questa fase, in cui si era già consumata la scissione fra città e campagna, è stata superata nella post-modernità da un nuovo stadio in cui la città assume una forma molto diversa, quella della megalopoli; in essa diverse aree metropolitane si amalgamano in un continuum spaziale, polinucleare, dove la concentrazione di funzioni cresce in maniera esponenziale. Il suo termine di contrapposizione non è più la campagna ormai inglobata, assoggettata, "rurbanizzata" ma la *wilderness*, intesa come ultimo spazio-rifugio dall'artificializzazione dell'urbano e dall'omogeneizzazione del nonluogo dove si va alla ricerca degli ultimi residui di "temporalità arcaica" che la natura restringendosi sta portando via con sé, di un "selvatico" che «va pensato non come l'inferiore ma

come l'interiore [...], quel "cuore interiore del mondo" che si raggiunge con un movimento di dislocazione essenziale di ascesa o di salto qualitativo» (Bonesio L., 2001, p.109).

Contro le degenerazioni conseguenti all'urbanizzazione crescente e al distanziamento del rapporto con la natura, alcuni studiosi, a partire da Rosario Assunto per continuare con Massimo Venturi Ferriolo, che lo situa al centro della sua riflessione, propongono il giardino che per il fatto di collocarsi nel punto di intersezione fra passato e futuro, e tra naturale e artificiale, ha la possibilità di tradurre la natura in un'immagine progettuale. Queste aspirazioni al giardino sembrano essere concretamente incarnate dal fatto che, attualmente, svariate città del mondo si propongono come città parco o giardino, non solo perché ospitano al loro interno vaste superfici naturali, ma soprattutto per la facilità con la quale si può transitare dalla città stessa verso una dimensione tutta natura alle porte della città, semplicemente percorrendo brevissimi spazi o allontanandosi dal downtown attraverso sentieri, parchi, foreste e spiagge. È questo il caso, per esempio, di città europee come Stoccolma e Trømso o, fuori dall'Europa, di città come Vancouver, Auckland, Sidney e Portland.

III.2. Antropologia del paesaggio

Perché mai un carattere culturale adottato o diffuso nel corso di un lungo periodo storico, si è mantenuto intatto? La stabilità infatti è non meno misteriosa del mutamento (Claude Lèvi-Strauss, *Antropologia strutturale*).

Il fatto che l'antropologia sia una scienza sociale che considera l'organizzazione spaziale un elemento strutturante della società, come

sostenuto fra l'altro dalle teorie della «morfologia sociale» di Émile Durkheim e Marcel Mauss, rende manifesto come da essa sia potuta derivare un'antropologia del paesaggio che partendo sempre dall'analisi spaziale individui non solo le categorie persistenti e quelle mutevoli della formazione e percezione paesaggistica, ma anche il significato stesso dell'esistenza di una sensibilità paesaggistica antropologica, indipendentemente dal fatto che a una vera e propria coscienza del paesaggio si attribuisca una valenza storica o universale. Come afferma Eugenio Turri: «Da sempre, inconsciamente o meno, l'uomo ha infatti cercato conferma di sé nel paesaggio, quasi che ogni sua realizzazione avesse, oltre che uno scopo pratico e vitale, una funzione formale di testimonianza, un latente bisogno di comunicare o trasmettere con la sua opera nel paesaggio la presenza di sé, le qualità di sé [...]» (Turri E, 1974, p. 20). Più concretamente poi secondo un'analisi che prenda in considerazione i tratti specifici della visione antropologica, il territorio è osservato «sia dal punto di vista delle forme d'uso dei suoli, delle specializzazioni produttive e delle relazioni sociali e politiche che esse implicano, sia dal punto di vista delle rappresentazioni simboliche» (Lai F., 2000, p. 26).

Secondo gli studi antropologici, dunque, lo spazio non è concepito soltanto come spazio fisico al cui interno si struttura un sistema sociale ma anche come spazio di relazioni (Lai F., 2000, p. 15). Tutte le società, infatti, tendono ad organizzare in modo peculiare lo scambio con lo spazio e la natura e di conseguenza un'analisi dell'organizzazione spaziale riflette anche le strutture culturali e materiali che hanno determinato quelle particolari conformazioni. Il paesaggio è, così, il risultato della cultura di un popolo, un sistema attraverso cui quest'ultimo conserva la memoria della sua evoluzione. È vero, perciò,

come dice Lai che «[...] la memoria sociale appare strettamente legata alla “topografia” e agli “oggetti materiali”; la stessa memoria individuale sembra catalizzarsi di fronte ad essi» (*ibidem*, p. 34). Anche Turri nel sostenere la tesi che il paesaggio riflettendo la maniera in cui l’uomo si interroga sulla Terra, sia lo specchio di una società (Turri E., 1974), non si discosta molto da quanto teorizzato da Eric Hirsch e Michael O’Hanlon, che nel testo *Anthropology of Landscape* (1995), dichiarano che il paesaggio vada interpretato come un processo culturale. Essi, che dal punto di vista antropologico sostengono che per certi versi il paesaggio riproduca il passato ancestrale dell’uomo, come avviene, per esempio, nella coppia di spazi foresta/deserto, affermano anche che vi siano fondamentalmente due tipi di paesaggio, quello che si vede inizialmente e quello che è il prodotto della pratica locale, coincidente con l’oggetto di indagine degli etnografi. Del paesaggio, essi dicono anche che inglobi quattro coppie di poli opposti, vale a dire: primo piano della vita sociale (attualità)/sfondo (potenzialità); luogo/spazio; dentro/fuori; immagine/rappresentazione (Hirsch E. - O’Hanlon 1995, p. 4). Questa schematizzazione è fondamentale per comprendere la loro visione del paesaggio occidentale in senso antropologico; essi dichiarano infatti: «The argument presented here suggests that the Western convention of landscape representation is a particular expression of a more general foreground/background relationship that is found cross-culturally» (*ibidem*, p. 3)².

Le considerazioni sull’antropologia del paesaggio ci riportano, dunque, tutte all’elemento della cultura come tratto determinante delle trasformazioni del paesaggio; questo elemento pone il problema di quale

² «La tesi qui presentata sostiene che la convenzione occidentale della rappresentazione paesaggistica sia una particolare espressione di una più generale relazione primo piano/sfondo presente in maniera culturalmente trasversale».

diversità ci possa essere fra il modo di approcciarsi a quelle che erano le culture chiuse e preindustriali e fra quello richiesto dalla società contemporanea, caratterizzata dalla globalizzazione e dalla “surmodernità”. Le società aperte della globalizzazione richiedono infatti una revisione epistemologica e concettuale dell’antropologia e di conseguenza un nuovo modo di porsi di fronte al luogo. Questo è il problema su cui si interroga Augè nella sua trattazione di un’ «antropologia vicina», nel senso di un’antropologia del mondo contemporaneo, nel paragrafo *Il vicino e l’Altrove* del suo *Nonluoghi*. Riferendosi alle ricerche dell’etnologia del passato, i cui studi sono fondamentali per l’antropologia, egli afferma: «Il luogo comune dell’etnologo [...] è appunto un luogo: quello occupato dagli indigeni [...]. Questo luogo comune all’etnologia e ai suoi è in un certo senso (nel senso latino di *invenire*) un’invenzione. Esso è stato scoperto da coloro che lo rivendicano come proprio» (Augè M., 2005, pp. 43-44). Questo senso di identificazione fra un luogo e una popolazione, che ha costituito l’oggetto imprescindibile degli studi etno-antropologici, e che è inapplicabile nell’attualità, è una delle ragioni che hanno spinto Augè a chiedersi se gli aspetti sociali della contemporaneità possano essere oggetto d’indagine dell’antropologia, se cioè possa esistere un’antropologia della modernità. A tale interrogativo la risposta che Augè si è data è che: «La questione della realizzabilità di un’antropologia della contemporaneità deve essere spostata dal metodo all’oggetto» (*ibidem*, p. 41) nel senso che bisogna interessarsi prima di tutto ai cambiamenti che hanno riguardato le grandi categorie attraverso cui gli uomini pensano la propria identità e le proprie relazioni reciproche, che per Augè si concretizzano nelle tre figure dell’eccesso che caratterizzano la surmodernità, ovvero la sovrabbondanza

d'avvenimenti, che comporta la difficoltà di pensare il tempo, la sovrabbondanza spaziale, collegata al restringimento del pianeta, e infine all'individualizzazione dei riferimenti, cioè al fatto che oggi l'Ego dell'individuo emerga così prepotentemente da assumere un posto nuovo nella storia collettiva» (*ibidem*, pp. 32-39). È partendo, dunque, da queste premesse che Augè pone le basi della sua antropologia della surmodernità che trova nella negazione del luogo, nel cosiddetto *nonluogo*, una delle sue più importanti specificità.

Per quanto riguarda la definizione di luogo antropologico, che per Augè è una costruzione concreta e simbolica dello spazio, a scala variabile, lo studioso sostiene anche che esso «è simultaneamente principio di senso per coloro che l'abitano e principio di intelligibilità per colui che l'osserva» (*ibidem*, p. 51). Questa osservazione ci collega alla questione relativa alle migrazioni transnazionali. Se come dice Augè lo studioso è tentato di identificare la popolazione studiata con i luoghi da essa plasmati «pur tuttavia egli non ignora le vicissitudini della loro storia, la loro mobilità, le molteplicità degli spazi ai quali si riferiscono e la fluttuazione delle loro frontiere» (*ibidem*, p. 47). L'antropologia del paesaggio, dunque, nell'era della globalizzazione si trova a dover fare fronte non solo ai nuovi significati del “vicino” e del “lontano” ma anche a quelli dei limiti spaziali. Le frontiere del mondo contemporaneo sono infatti aperte ed esso è in continuo movimento. La crescita delle migrazioni transnazionali fa inoltre assumere all'identificazione fra il luogo e l'individuo o la collettività una forma e un significato completamente diversi. Infatti, il fatto che «I transmigranti sono coloro che costruiscono nuovi rapporti tra le due sponde della migrazione, mantenendo attraverso i confini un ampio arco di relazioni sociali» (Ambrosini M., 2008, p. 45) fa sì che essi mantengano

un'identificazione simbolica con entrambi i luoghi dando così vita alla formazione di «identità mobili e comunità senza prossimità» (*ibidem*, p. 68).

L'antropologia del paesaggio, comunque, proprio per il fatto di analizzare memoria e processi collettivi così come si sono modificati nel tempo e nello spazio, ha bisogno, più ancora di altre scienze, di un lasso di tempo di distanziamento dal suo oggetto, che le permetta di individuare i significati dei nuovi mutamenti spazio-relazionali. L'attuale fase di transizione testimonia, infatti, oltre al diffondersi dei nonluoghi, anche una crescente reazione all'omologazione che tenta di riattribuire valore alla località.

III.3. Rappresentazione simbolica e semiotica del paesaggio

La nostra conoscenza ha bisogno di una nuova totalità, unitaria, che superi gli elementi, senza essere legata ai loro significati particolari ed essere meccanicamente composta da essi – questo soltanto è il paesaggio (Georg Simmel, *Filosofia del paesaggio*).

Il paesaggio come manifestazione visibile e come struttura invisibile racchiude simboli e segni degli eventi relativi alle culture che l'hanno creato e nello stesso tempo ne rappresenta sempre di nuovi per chi cerca in esso nuovi punti di orientamento identitari. Esso implica dunque il modo di vedere e interpretare di determinate popolazioni rispetto allo spazio che le circonda per cui le grandi fasi dell'evoluzione storico-sociale si riflettono sempre anche nel paesaggio, che diviene specchio di strutture di cui interpretare i segni e decifrare i simboli.

Nell'ambito della geografia culturale ad indirizzo semiotico è Daniel Cosgrove, che nel suo *Realtà sociali e paesaggi simbolici* dedica particolare attenzione al paesaggio urbano interpretato attraverso i simboli, come dimensione della cultura. In merito a questa tipologia di visione geografica Alberto Vallega afferma che: «Il simbolo è oggetto della semiotica perché costituisce un tipo di segno (Vallega A., 2003, p. 63). Il segno poi secondo Umberto Eco è di tre tipi: l'*indice*, come segno che ha una connessione fisica con l'oggetto indicato, l'*icona*, che rimanda all'oggetto per ragioni di somiglianza, e il *simbolo* che è invece un segno "arbitrario" ed è quello che ci aiuta a interpretare il paesaggio come spazio culturale e che fa dire a Vallega che: «Luoghi, simboli e condizioni esistenziali costituiscono la triade concettuale attorno alla quale ruota la rappresentazione geografica della cultura» (*ibidem*, p. 67).

L'impostazione semiotica si concentra, dunque, più che sulle condizioni geografiche oggettive, sui simboli relativi all'attività antropica e sui suoi significati. A tal proposito Cosgrove dichiara che: «Il paesaggio non è semplicemente il mondo che vediamo, esso è una costruzione, una composizione di quel mondo. Il paesaggio è un modo di vedere il mondo» (Cosgrove D., 1990, p. 33) ma anche un «prodotto sociale» e come tale fortemente determinato dalle relazioni economiche e sociali a cui è sottoposto in un dato periodo storico, anche se risente sia delle condizioni precedenti che delle «anticipazioni future». Partendo da questa tesi Cosgrove ripercorre le principali rappresentazioni simboliche che dal Rinascimento fino all'età moderna hanno accompagnato tutti i maggiori processi storici e produttivi, passando per il Veneto del XVI secolo, per il barocco italiano e la landa americana, fino al significato del palladianesimo e alle ideologie del Sublime e del Romantico. È nell'ambito di questa rilettura in chiave simbolica della storia moderna

del mondo occidentale che Cosgrove propone la sua teoria fondamentale, quella sulla transizione dal feudalesimo al capitalismo, in merito alla quale dichiara che: «La transizione europea da società dominate da relazioni sociali di tipo feudale con le relative assunzioni culturali, alla centralità capitalistica in un sistema mondiale di produzione e scambio è un fenomeno di importanza storica fondamentale nel dar senso al nostro mondo» (*ibidem*, p. 24).

È il modo produttivo dominante, dunque, secondo Cosgrove, il fattore determinante nella formazione del paesaggio culturale. In tal senso, a proposito del capitalismo, Cosgrove afferma che: «La produzione è sociale mentre l'appropriazione è individuale» (*ibidem*, p. 60). Cosgrove poi rifacendosi ad autori precedenti propone tre categorie della transizione capitalista, che vanno dal modello *ecologico/demografico*, in cui ci si concentra sull'impatto ecologico delle dinamiche demografiche, a quello *commerciale /mercantile* che analizza i ruoli delle città e del commercio nel processo di sviluppo capitalistico, fino ai modelli *strutturali/conflitto di classe* di ispirazione marxista, in cui si sostiene che «un modo di produzione contiene al suo interno le dinamiche della propria trasformazione» (*ibidem*, p. 64).

Cosgrove, comunque, giunge alla conclusione che «gran parte del conflitto che ha accompagnato la transizione si è incentrata sulla terra, la sua proprietà, il suo uso e la sua importanza sociale» (*ibidem*, p. 67) e anche a quella che in una formazione sociale sia l'economia che la cultura hanno un ruolo irrinunciabile e «si interpretano e rapportano dialetticamente strutturandosi a vicenda» (*ibidem*, p. 69). Il paesaggio diviene così una produzione anche culturale della transizione capitalistica, nel senso che è in quel periodo di perdita di importanza

della terra come valore d'uso a favore del suo valore di scambio che si attribuisce ad esso il suo moderno valore simbolico.

Cosgrove, che poi esamina il paesaggio moderno e la sua cosiddetta morte o atrofia, a proposito del paesaggio del XX secolo, giunge alla conclusione che: «La separazione di soggetto e oggetto nella nostra concezione del mondo, è ora diremmo un fatto di senso comune, l'alienazione formale dal territorio come valore d'uso è completa» (*ibidem*, p. 241).

Ma prendendo il via da questa alienazione del territorio, e tentando di applicare all'era della globalizzazione i modelli demografici, economici e strutturali a cui si riferiva Cosgrove, ci si chiede dunque, quali siano i risultati che la globalizzazione ha prodotto in termini di nuove strutture simboliche e semiotiche parallele alle strutture produttive globali.

Probabilmente fra le conseguenze della globalizzazione che si possono cogliere nel paesaggio, oltre alla deterritorializzazione ci sono anche le reti economiche globali che fanno a meno della prossimità, l'affermarsi della dimensione politica sovranazionale, una nuova "iperrealtà" dove gli "iperluoghi" si sostituiscono agli orientamenti spaziali classici, in cui il centro giocava un ruolo fondamentale, l'identificazione con un sovrapaesaggio globale cibernetico come connessione culturale in opposizione al locale, e ancora, e soprattutto, il paesaggio urbano globale che tende ad assumere morfologie, simboli e forme economiche totalmente rinnovate.

È dunque sono questi i temi che possono dare una risposta all'interrogativo sul significato del paesaggio così come percepito e ricreato dal mondo globalizzato e che verranno affrontati nel IV e V capitolo del presente lavoro.

III.4. Rappresentazione del paesaggio nell'arte

L'altra finestra fa angolo retto con questa, è una camera d'angolo, salute e felicità, c'è dell'altro paesaggio in attesa. È per questo non ci saranno parole sufficienti, né dipinti, né musica (José Saramago, *Viaggio in Portogallo*).

Se il paesaggio di per sé può essere assimilato, come diceva Assunto, a un'opera d'arte, e come tale analizzato secondo le categorie dell'estetica, le rappresentazioni artistiche del paesaggio traducono, nelle varie arti, l'immagine percepita del paesaggio e possono essere indagate dalle varie critiche o dalla fenomenologia delle percezioni, finalizzata a comprendere il processo che ha condotto alla formazione di quelle immagini.

Per giungere, infatti, alla comprensione di questa «prodiga imprevedibilità del paesaggio; di questa sua mutevolezza che è anche identità, una sorta di polivalenza del suo valore espressivo» (Assunto R., 1973, II vol., p. 175) bisogna risalire alla fenomenologia dell'immagine, visto che «l'immagine viene prima del pensiero» (Bachelard G., 2005, p. 9), almeno per quanto riguarda l'immagine poetica e singola. È quanto teorizzato da Bachelard nell'intento di analizzare le immagini dello «spazio felice» che secondo lui «intendono determinare il valore umano degli spazi di possesso, degli spazi difesi contro forze avverse, degli spazi annotati» (*ibidem*, p. 21). Ed è in un certo senso lo stesso concetto sostenuto da Paolo Betta e Milana Magnani a proposito della narrativa: «Il senso del paesaggio spesso si dimostra quindi, nella narrativa, come momento d'immediatezza espressiva, nella quale il ricordo e la fantasia

si modellano reciprocamente e quasi compiutamente alla subitanità della percezione» (Betta P., Magnani M., 1996, p. 21).

Se dunque comprendere le «scaturire delle immagini» può aiutare soprattutto a comprendere il rapporto tra soggetto e oggetto della rappresentazione nel momento percettivo, un'analisi diretta delle varie rappresentazioni richiede, invece l'apporto dell'estetica, della critica letteraria o della storia dell'arte. Partendo dal presupposto che il paesaggio nell'arte è sempre l'espressione culturale di un individuo che rappresenta un oggetto secondo la sua visione personale, è vero però che ciò si propone in maniera diversa nelle varie arti. In ogni caso come afferma Paolo Betta a proposito del rapporto tra soggetto e oggetto: «[...] qualunque significato venga attribuito al paesaggio, esso risulta integrato da una connessione di valori proponenti l'inalienabile oggettività, personale, nei riguardi di uno spazio divenuto io-centrico, ed entro i parametri della vita di relazione individuale d'ogni singolo uomo con il mondo-ambiente» (Betta P., Magnani M., 1996, p. 17).

Infatti un conto è parlare di paesaggio letterario che, come dice Michael Jacob, differenziandolo dalla natura, «costituisce vedute di dimensione temporale» (Jacob M., 2005, p. 45), un altro di pittura o di cinema. Intanto bisogna fare una prima distinzione fra la pittura e la letteratura, le due arti antiche, che sono state spesso accostate e contrapposte. Questo confronto è avvenuto già con il *Trattato della pittura* di Leonardo che affermava la superiorità della prima sulla seconda, come ricorderà Giorgio Bertone, il quale in relazione proprio alle parole di Leonardo, affermava che: «Poesia è un prima e un dopo descrittivo sull'asse sintagmatico, mentre pittura è un subito e tutto assieme di "proporzionalità" per l'occhio che accoglie l'istante» (Bertone G., 1999, p. 54). Anche Jacob trattando della differenza di

queste due arti, con riferimento a quanto affermato da Lessing quando commentava il trattato *Dialogo della pittura* di Ludovico Dolce, scrive che c'è: «una chiara linea di demarcazione tra la pittura e la poesia, affidando all'arte figurativa il compito di rappresentare ciò che è istantaneo ed immobile mentre la letteratura deve riservare le proprie attenzioni all'azione rinunciando a qualsiasi elemento plastico o pittorico» (Jacob M., 2005, p. 38).

Ma le nuove forme di arte moderna come la fotografia e il cinema hanno rimesso ancora una volta in discussione il senso della contrapposizione tra arte come mimesi o diegesi, in concomitanza con gli sconvolgimenti causati dalla diffusione di massa di quella che fu definita da Walter Benjamin *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Il paesaggio nella fotografia e nel cinema ha, comunque, sempre un posto rilevante, a partire dalle esplorazioni scientifiche che utilizzavano le immagini fotografiche come supporto alle ricerche. Ma l'arte contemporanea per eccellenza che trasforma lo stesso paesaggio in un'opera d'arte intervenendo sulla sua materialità è, invece, la Land Art.

III.4. 1. Letteratura

Chi ha dedicato la propria vita al mestiere di scrivere conosce questa realtà: i motivi che ci spingono a scrivere e il mondo che abbiamo costruito, scrivendo per anni, si collocano alla fine in luoghi differenti (Orhan Pamuk, *La valigia di mio padre*).

Nella letteratura come in altre arti, i meccanismi culturali e simbolici di un'epoca, attraverso i filtri dell'autore vengono riflessi negli schemi

rappresentativi adottati nella sua opera. Tenendo conto del dibattito legato alla questione dei generi letterari, considerati anch'essi in stretta correlazione con le strutture economiche e sociali predominanti in una determinata fase storica, nel cui ambito sono incluse, fra l'altro, le ben note teorie di György Lukács sulla nascita del romanzo come "epopea borghese", sarebbe proficuo ravvisare il filo rosso che unisce i cambiamenti avvenuti nelle condizioni oggettive dello spazio contemporaneo e la conseguente formazione di un nuovo immaginario letterario legato al paesaggio del mondo della globalizzazione.

Risalendo agli inizi del Novecento in letteratura un punto di svolta fondamentale si è avuto con il modernismo, che attuava una sorta di dissoluzione dei generi, una totale rivisitazione della forma che prevedeva anche uno sconvolgimento della prospettiva temporale, parallela alla presa di coscienza di uno spaesamento nei confronti del mondo moderno. Poiché in letteratura il rapporto fra spazio e tempo ha sempre rivestito grande importanza, tanto che lo studioso Michail Bachtin ha affermato che il concetto di *cronotopo* – il quale determina il genere – da lui usato per riferirsi all'unità spazio-temporale all'interno di un testo letterario, sia una delle categorie fondamentali della letteratura, sembrerebbe essere chiaro che la rivoluzione spazio temporale della globalizzazione dovrebbe avere apportato una rivoluzione dei paradigmi narrativi, formali ed espressivi che vada oltre le trasformazioni del modernismo e del postmodernismo, espressione quest'ultimo di alcune tendenze in linea con il modernismo e di un ancora più grande frammentazione della coscienza dell'individuo nei confronti del mondo. Dal modernismo in poi – con la debita puntualizzazione sui rischi che generalizzare su dei movimenti non solo così complessi, ma dagli esiti così diversi nell'ambito delle letterature dei vari paesi, possa comportare

– in effetti si è assistito, soprattutto in paesi caratterizzati da una forte presenza di metropoli come ad esempio la Gran Bretagna o gli Stati Uniti, all’emergere del fenomeno del cosmopolitismo e al «primato dell’esperienza urbana» (Bertinetti P., 2000, p. 168). Così mentre le travolgenti modificazioni dello spazio urbano si riflettevano nella crisi della rappresentazione letteraria, anche la perdita del centro come punto basilare delle modalità dell’abitare dell’uomo nel mondo si è tradotto nell’indebolimento del rapporto di causa effetto determinante per la «sequenzialità narrativa» (*ibidem*, p. 169).

Passando dal postmodernismo alla contemporaneità, nel tentativo di evidenziare le tematiche più utili per comprendere in che maniera lo spazio della globalizzazione sia stato percepito, ed omettendo la letteratura odeporica o quella in cui il paesaggio si pone solo come uno sfondo, alla maniera dei dipinti anteriori alla cosiddetta nascita del paesaggio come soggetto nella pittura occidentale, possono risultare interessanti, per esempio, i testi in cui il paesaggio divenga il protagonista diretto o indiretto della narrazione o che comunque intrattenga con il protagonista una relazione strutturale, più o meno conflittuale, ma in ogni caso funzionale alla struttura narrativa o al *plot*. Fra le tematiche più comuni si evidenziano quelle del viaggio, dello spaesamento, della quotidianità della dimensione urbana, della perdita dei luoghi che può condurre all’alienazione, ma anche quelle di un forte legame e senso di appartenenza tra alcuni scrittori e le loro città o patrie, che siano quelle d’origine o d’adozione, visto che la contemporaneità delle società transnazionali, comporta proprio un nuovo concetto di appartenenza ai luoghi. Il paesaggio naturale o urbano come soggetto della narrazione è quello che a partire da uno dei più significativi esempi quale è quello della Dublino dell’*Ulysses* di James Joyce, si può

ritrovare, per esempio, in opere come il *Viaggio in Portogallo* di José Saramago, dove l'autore ripercorrendo il suo paese, ne ricompone le differenze in una visione paesaggistica integrata a cui associa un nuovo quanto poetico immaginario geografico e antropico, oppure nella *Istanbul* di Orhan Pamuk, dove l'autore fa del ritratto della città attuale il soggetto della sua narrazione insieme ai temi dell'appartenenza e dell'identità.

Ma, come sostiene Vincenzo Bagnoli, non si tratta di apprezzare il cambiamento del paesaggio a livello contenutistico o come tratto di un genere – sia che in esso prevalga la “descrizione” o la “narrazione” genettiana – ma bisogna «superare il pregiudizio della referenzialità e restituire al paesaggio letterario, quale tecnica di visualizzazione mediante lo strumento della parola, la propria specifica “dimensione semiotica”, consistente nella definizione delle coordinate spaziali di un testo letterario, complementare, quindi, come del resto avvertiva la stessa intuizione bachtiniana, rispetto alla parallela e ben più studiata tramatura temporale» (Bagnoli V., 2003, p. 7) al fine di sviluppare «una retorica dello sguardo» (*ibidem*, p. 8). Tesi, fra l'altro, sostenuta anche da Michael Jacob il quale afferma che «il punto d'avvio di un definizione plausibile del paesaggio letterario deve essere sempre il testo, la realtà testuale» (Jacob M., 2005, p. 36). La specificità della letteratura dovrebbe essere quindi quella di lasciare che la struttura del testo rifletta il senso della spazialità più che rappresentarla. In sostanza si deve «richiamare la struttura d'orizzonte della scrittura, le cui caratteristiche per Collot consistono nella negazione della soggettività e nell'articolazione di uno sguardo e uno spazio interni alla parola» (Bagnoli V., 2003, p. 9). Queste considerazioni che si riallacciano a un discorso interno al dibattito della critica letteraria e dei suoi diversi

orientamenti, ci riportano però a un altro tema specifico della percezione spaziale nella letteratura che secondo alcuni autori ha il suo fondamento principale nella vista, che è poi quanto da un punto di vista antropologico spaziale si trova teorizzato anche nello *Spaces and Place* di Yi-Fu Tuan. Secondo quanto sostenuto nello *Sguardo escluso* da Giorgio Bertone la vista, che l'autore contrappone all'orecchio dell'antica letteratura orale, ha reso possibile il distanziamento e l'astrazione della scrittura dallo stesso soggetto e dal mondo esterno. Bertone, infatti, a proposito di quello che definisce il «triangolo aureo occhio-scritto-paesaggio», afferma che «L'idea di paesaggio in Occidente nasce e si mantiene legata all'esperienza culturale del vedere qualcosa non direttamente ma con le mediazioni di una cornice vera o finta» (Bertone G., 1999, p. 29), il che presuppone oltre all'atto di inquadrare anche una presa di distanza. Ma uno dei punti più interessanti del discorso di Bertone in relazione al paesaggio contemporaneo e alla visibilità è quello che associa all'essenza delle modificazioni spaziali della contemporaneità, dominate dalla velocità, uno spazio specifico, lo spazio del deserto, spazio del «paesaggio consumato». È il deserto che rappresenta appunto il luogo dove massime sono le possibilità di visibilità e quindi di velocità secondo l'autore, che così afferma «S'avvia il deserto a costituire l'ambiente più consono al mito più tipico: il mito della velocità, che è quello dello spazio divorato dal tempo» (*ibidem*, p. 65). Eugenio Turri invece si riferisce al deserto come allo spazio del silenzio abitato dai nomadi che devono trovare delle strategie per orientarsi al suo interno, creando punti di riferimento territoriali, dato che essi non posseggono un paesaggio costruito (Turri E., 204, p. 203).

Ma oltre al paesaggio dei contenuti narrativi e al paesaggio come spazio del testo ci sono altre modalità di rappresentazione paesaggistica

che spesso ricorrono nella letteratura. È, ad esempio il caso dello spazio virtuale, meta-geografico ricreato nel «non mondo» delle fiabe a cui si riferisce Paolo Betta. Questo spazio obbedisce a una logica di condensazione onirica che si esprime giustapponendo spazi apparentemente reali ma che contemporaneamente fanno riferimento a una immaginaria spazialità e temporalità che viene dai tempi del mito e che scardina i nessi strutturali dello spazio narrato. Per questa ragione come sottolinea Betta «[...] i paesaggi metageografici rappresentativi della fisionomia degli spazi virtuali, possono essere interpretati secondo modalità costitutive non rigide [...]» (Betta P., 1997, p. 95).

C'è, però un'altra rappresentazione paesaggistica che è una delle forme più tipiche del paesaggio post-moderno, ed è lo spazio del meta-romanzo, che tende spesso a diventare nello stesso tempo un'astrazione e una sintesi simbolica dello spazio del mondo contemporaneo. In tal senso può risultare emblematica la ricomposizione spaziale fatta da Thomas Pynchon né *L'incanto del Lotto 49*. La sua rappresentazione della cultura e del paesaggio americano, e della California in particolare, con la descrizione di quella città che lui chiama San Narciso, è perfettamente calata nelle ambiguità testuali in cui realtà e finzione si intrecciano sul tema fondamentale della comunicazione per lo più mancata o fraintesa e a quello connesso dell'entropia applicata all'informazione. In questo senso il paesaggio del suo testo diventa meta-paesaggio, «paesaggio narrato come paesaggio metageografico» (Betta P., Magnani M., 1996, p. 38) spazio dell'iperreale, che adombra futuri spazi cibernetici e che nello stesso tempo partecipa di una di quelle sorte di strutture spaziali e atemporalità che si ritrovano nella fiaba, che, dal punto di vista antropologico e formale è però agli antipodi del meta-romanzo post-moderno di Pynchon. Un'altra fra le più paradigmatiche

delle rappresentazioni paesaggistiche del postmoderno è quella del paesaggio urbano delle *Città invisibili* di Italo Calvino, il quale riproduce contemporaneamente spazi della realtà e astratti non spazi che in pratica simbolizzano tutte le città moderne del mondo.

Se dunque il modello della globalizzazione pone tanti interrogativi, la maniera in cui la letteratura possa continuare a rappresentarla o tramutarla in codice della sue strutture formali è ancora più imponderabile. Nel mondo della globalizzazione la diffusione del soggetto del paesaggio nella letteratura crescerà o diminuirà, sostituito dal meta-paesaggio, come in un certo senso è già avvenuto con il postmodernismo? Negli anni della compressione spazio temporale che sta scardinando tutti i concetti di confine, frontiera o “altrove” che hanno dato vita alla letteratura della frontiera americana, a quella del colonialismo o ancora a quella degli espatriati, mentre si afferma sempre più una letteratura inglese di autori di altre nazionalità, come sarà tradotta la rappresentazione del legame identitario con i luoghi? E ancora, la perdita dei luoghi, ora che le creazioni delle Utopie stanno lasciando il posto alle distopie, troveranno una nuova ragion d’essere, magari nelle eutopie di stampo ecologico?

III.4.2. Pittura

Oppure dato che c’è mondo di qua e mondo di là della finestra, forse l’io non è altro che la finestra attraverso la quale il mondo guarda il mondo (Italo Calvino, *Palomar*).

La tipologia di rappresentazione artistica che più è stata determinante nel dibattito sul paesaggio è quella della pittura, grazie alla fortuna di un suo genere specifico, la pittura di paesaggio, la cui nascita talvolta è stata

associata a quella del paesaggio inteso in senso moderno, e la cui influenza si è manifestata, in qualche maniera, anche nell'orientare la stessa percezione del paesaggio reale.

L'inizio della pittura di paesaggio si fa risalire alla pittura fiamminga della fine del XV secolo, anche se stabilire delle cronologie può presentare delle difficoltà. Infatti perché si parli di pittura di paesaggio devono ricorrere delle condizioni che lo differenzino da quelli che sono i dipinti del Quattrocento, dove già il paesaggio compare, anche se soltanto nella forma di piccoli ritagli di sfondo totalmente funzionali alle logiche estetiche, religiose o allegoriche dei dipinti in cui esso è inserito. Alain Roger, fra gli altri, si è proposto di individuare quali siano state le condizioni che abbiano favorito il passaggio dal paesaggio come sfondo poco rilevante al paesaggio come soggetto di un dipinto, e ne ha individuate due, ovvero la laicizzazione e l'unitarietà del soggetto. Laicizzazione in quanto il paesaggio comincia a essere inteso in maniera indipendente dalle tematiche religiose, e unitarietà perché esso tende ad acquistare una sua dignità rappresentativa come sfondo unitario e non più come dettaglio marginale nello spazio della tela (Roger A., 2009, p. 56). Inoltre è spesso sottolineato come uno degli elementi decisivi attraverso i quali il paesaggio ha acquistato dignità nella rappresentazione figurativa sia quello della finestra, come sostiene anche Giorgio Bertone che a tal proposito afferma che dopo l'iniziale apporto della finestra alla nascita del paesaggio, nella modernità «il quadro e la cornice sfumano o diventano finestrini di automobili, di treni e di funicolari. O scompaiono» (Bertone G., 1999, p. 33). Ma Roger, che in merito al paesaggio propone anche un'altra teoria, quella della doppia *artialisation* della natura, secondo la quale il paesaggio nella pittura viene percepito *in visu* ovvero mediato dalla percezione, sostiene anche

la tesi che più che ad essere la natura a influenzarci nel modo di percepire l'arte è l'arte stessa che nei secoli ha orientato il nostro modo di percepire la natura. In questa direzione va anche il pensiero di Augustin Berque, che considera il paesaggio una forma simbolica mediata dalla cultura e distingue fra società con paesaggio e società senza paesaggio. A tal fine, egli propone quattro criteri distintivi per stabilire l'appartenenza all'una o all'altra, e uno fra questi si riferisce proprio al fatto che perché una data società si possa definire paesaggista, essa debba potere annoverare delle rappresentazioni pittoriche del suo paesaggio (Berque A., 1995).

Comunque, in merito alla questione su quale sia stato il primo pittore di paesaggi, che alcuni riconoscono in Albrecht Altdorfer, con il suo *Paesaggio silvestre* (1505) (Vitta M., 2005, p. 158) e altri in Joachim Patinir – anche se come dice Roger esistono di quel periodo opere di Albrecht Dürer che hanno come soggetto unico il paesaggio – in generale però si può dire che «le grandi scuole paesaggistiche sono settentrionali: fiamminga nel Quattrocento, olandese nel Seicento, inglese nel Settecento e Ottocento, infine francese nell'Ottocento con la scuola di Barbizon, poi con gli impressionisti canto del cigno della pittura di paesaggio [...]» (Roger A., 2009, pp. 52-53). Anche se c'è da dire che per quanto riguarda le produzioni teoriche artistiche inerenti al paesaggio è stata l'Italia, con la scoperta della prospettiva lineare da parte di Filippo Brunelleschi e con la pubblicazione del trattato *Della Pittura* (1435-36) di Leon Battista Alberti, ad avere avviato il paesaggio come genere distinto (Cosgrove D., 1990, p. 40).

Naturalmente, oltre alle scuole fondamentali indicate da Roger, molti altri gruppi hanno avuto un'importanza determinante nella pittura di paesaggio, come per esempio, la scuola veneta di Giovanni Bellini, e la

grande pittura paesaggista americana dell'Ottocento della *Hudson School River*, che riproduceva l'esperienza della *wilderness* dei grandi spazi americani e che annoverava pittori come Albert Bierstadt, Thomas Cole, Frederic Church e Asher B. Durand.

Ma dopo la grande pittura di Cezanne, si può dire che nel Novecento la pittura di paesaggio come genere ha perso decisamente la sua importanza, tanto che uno dei tratti più salienti del modernismo e del post-modernismo in relazione al paesaggio, è divenuto proprio la sua frammentazione e scomposizione, fino quasi alla scomparsa, che però è stata parallela a una sua apparente oltre che controversa, trasmigrazione nel campo della fotografia e del cinema dove la sovrabbondanza di immagini probabilmente ha, per una certa fase, condotto a una sorta di saturazione tematica. Il paesaggio, in verità, si ritrova ancora nella pittura del Novecento solo che la sua presenza è ora più sporadica e saltuaria, legata a qualche autore, il che non modifica la questione di fondo che come dice Paolo D'Angelo risiede nel fatto che «è la nostra stessa possibilità di rappresentare la natura che è andata in crisi» (D'Angelo P., 2001, p. 173). Comunque, fra la prima e la seconda metà del Novecento il tema del paesaggio è presente, per fare un esempio, in due fra i più grandi artisti contemporanei, ovvero l'americano Edward Hopper (1882-1967) e il tedesco Gerhard Richter che possono rendere un'idea di come i temi della spazialità contemporanea siano stati riflessi nella pittura. Il realismo di Hopper, oltre che negli interni, si ripropone nella rappresentazione del paesaggio urbano americano e in special modo in quello di New York, di cui cerca di cogliere il senso di solitudine e freddezza, e in quello di spiagge e scogliere del New England. Richter invece, non solo propone uno stile fotografico ma in alcuni opere sovradipinge delle foto di paesaggi, talvolta alterandone i

tratti. Fra i suoi dipinti più noti ci sono: *Townscape* (1968), *Himalaya* (1969) *Seascape* (1969) e vari dipinti di edifici.

Paradossalmente, dunque, l'arte della pittura, così intimamente connessa al paesaggio alle origini, è stata proprio quella che ne ha testimoniato la crisi con la presenza/assenza del tema dalle sue rappresentazioni contemporanee, che diventa quasi una metafora di come la pittura percepisca il paesaggio del mondo globalizzato.

III.4.3. Fotografia

La nascita della fotografia, ad opera di Daguerre, che fu anche un paesaggista, sembra avere in qualche modo contribuito, prima ad orientare l'attenzione della pittura figurativa verso la sperimentazione tecnica, e in seguito ad accelerarne il declino. La macchina fotografica, infatti, trasmetteva l'idea di scientificità, sembrava promettere di eseguire una riproduzione fedele del reale, di riuscire a «Cancellare le prove dell'intervento umano nel registrare la natura» (Cosgrove D., 1990, p. 237).

Tuttavia se la riproduzione fotografica sembra rispecchiare la realtà perché a differenza della pittura «nelle foto c'è solo riduzione dell'oggetto, non trasformazione» (Turri E., 2004, p. 148), nondimeno nel momento in cui il paesaggio si è trasformato in un'immagine rimanda sempre a qualcosa di ormai passato. Dice Turri: «La fotografia è un'ombra, un'ombra silente, un'orma passata, un *semeion*, e non può suscitare le stesse sensazioni che si provano di fronte a un paesaggio reale; ne susciterà magari delle altre [...]» (*ibidem*, p. 145).

L'immagine fotografica, inoltre come afferma Roland Barthes, implica un insieme di segni autosufficienti, ovvero comprensibili a tutti. A differenza della pittura di paesaggio, però la “registrazione”

fotografica non comporta particolari abilità tecniche nell'esecuzione, anche se ciò non significa che essa non sia capace di manipolare la realtà e nascondere degli inganni.

Un tratto basilare in comune tra pittura, fotografia e cinema è comunque, quello dell'inquadratura, che nel caso della fotografia rimane il momento più importante. Attraverso l'inquadratura il fotografo seleziona una parte di paesaggio e tenta di restituire l'immagine e il senso del luogo. Nella contemporaneità però talvolta i fotografi cercano di rompere gli schemi linguistici propri della fotografia per ottenere una sorta di frattura simbolica dell'unità dell'immagine. Come afferma Turri: «[...] vi è la tendenza tra i fotografi di punta a rompere gli iconemi³, e attenersi allo spirito proprio della post-modernità, che ha rifiutato i modelli di rappresentazione ottocentesca del paesaggio con la sua centralità, il suo discorso dispiegato, semplice, elementare [...]» (*ibidem*, p. 157).

In ogni modo la rappresentazione del paesaggio attraverso la fotografia oggi è molto diffusa tanto da avere dato luogo a specifici e prestigiosi concorsi fotografici sul tema. Per quanto riguarda in special modo la fotografia naturalistico-ambientale, due importanti concorsi sono il *Veolia Environment Wildlife Photography of the Year*, che comprende diciotto categorie e che ha esposto le sue opere al Natural History Museum of London, e il concorso *Environmental Photographer of the Year*, diviso in sette categorie e promosso dall'organizzazione ambientale "Chartered Institution of Water and Environmental Management" con sede a Londra. Per quanto riguarda invece il paesaggio urbano tra i tanti fotografi importanti, molto interessanti le

³ Con iconema Turri in questo contesto intende «l'immagine elementare, il tassello di base della nostra visione di paesaggio» (Turri E., 2004, p. 155).

foto di Lee Freedlander, che riproduce paesaggi sociali americani fra cui una serie di foto, *America by car 1995-2009*, in cui il paesaggio è ripreso dal finestrino dell'auto, dunque, con l'adozione dell'antica tecnica pittorica della finestra trasferita ai mezzi di trasporto, che è una tecnica molto comune oggi per fotografare "paesaggi in movimento".

III.4.4. Cinema

Le differenze fondamentali tra fotografia e cinema risiedono nel fatto che quest'ultimo riesca a riprodurre il movimento e che sia attraversato da una dimensione temporale, che è poi il tempo della narrazione filmica, distinto dal tempo della realtà, così come avviene per la letteratura e il teatro.

Partendo dalle peculiarità del suo codice, in quanto arte che riesce a condensare le possibilità visive e quelle narrative, il cinema ha avuto la massima possibilità di indagare l'elemento spaziale e il paesaggio in particolare, in tutte le sue caratteristiche. È così che le immagini cinematografiche della natura, dei Western e dei road-movie americani si sono sostituite nell'immaginario collettivo a quelle reali. Oltre agli indiscutibili vantaggi, però, ciò rappresenta uno dei rischi che più spesso il cinema corre e che D'Angelo così riassume: «[...] anche in molto cinema d'autore continua a vigere un uso *emozionale* del paesaggio che certamente è funzionale alla forma filmica, ma che trasposto al modello reale non può costituire un modello valido di funzione, anzi perpetua l'equivoco del paesaggio come stato d'animo e della considerazione patetico-emozionalistica del paesaggio» (D'Angelo P., 2001, p. 174).

Fra la sterminata produzione cinematografica in cui il paesaggio riveste un ruolo importante, uno degli esempi più significativi del cinema d'autore è rappresentato dalle pellicole del regista Wim Wenders, che fa

del paesaggio il protagonista principale di molte sue opere, cercando di cogliere caratteristiche e senso dei luoghi che vadano al di là del descizionismo, riproducendo nessi culturali e identitari. Uno dei film che ha come tema il viaggio e che fa parte della «trilogia della strada» è *Alice in città* (1973), la cui storia si dipana da New York ad Amsterdam, fino alla Ruhr tedesca, che è il luogo di ambientazione principale del film, e che evidenzia nel rapporto tra immagini e realtà il senso di straniamento dalla realtà dei protagonisti. *Paris, Texas* invece, è ambientato negli Stati Uniti, nel paesaggio mitico dei western da dove ha inizio il viaggio che attraversando Los Angeles e Houston condurrà fino a Paris, Texas, dove il regista lascerà aperto il finale. Un altro spazio completamente diverso è quello della Tokio di *Tokio-ga* (1985), incentrato sulla figura del regista Yasujiro Ozu e dedicato ad alcuni aspetti turistici della città giapponese, che ad un certo punto è osservata dalla torre di Tokio. Anche nel *Cielo sopra Berlino*, in cui questa città è rappresentata sia come luogo geografico che come convergenza di divisioni e frantumazioni della modernità, c'è uno sguardo dall'alto sulla città, che intensifica il senso di isolamento dell'autore. In *Lisbon story* (1994), un road-movie brillante, la città di Lisbona è, invece, la protagonista assoluta della città. Quello che, comunque, si deduce dalla filmografia di Wenders è, la sua costante attenzione per gli spazi della città, per la sua architettura e per la rappresentazione delle sue conflittualità .

Se i paesaggi di Wenders sono soprattutto urbani, uno dei massimi protagonisti del grande cinema sulla natura è, per esempio, Akira Kurosawa. Fra i suoi film che più riescono a interpretare il senso dei grandi spazi vuoti c'è *Dersu Uzala, Il piccolo uomo della grande*

pianura (1975) girato nella taiga siberiana, le cui valenze espressive e ecologiche il regista riesce a fissare.

Un altro grande regista le cui opere, come dice Jacob, «sono le prime della storia del cinema a conferire sistematicamente al paesaggio il ruolo del protagonista» (Jacob M., 2009, p. 108) è Michelangelo Antonioni, che ci restituisce una visione travagliata dello spazio e dedica particolare attenzione, fra l'altro, ai siti urbani industriali, al paesaggio insulare mediterraneo e agli spazi vuoti. Tra i suoi film dove il paesaggio predomina ci sono *L'avventura* (1959), *Deserto Rosso* (1964), e *Blow-Up* (1966).

Il cinema, dunque, non ha mai smesso di interessarsi al paesaggio riuscendo ad ottenere ottimi risultati, ma nello stesso tempo ha anche fagocitato tutte le realtà paesaggistiche del globo e le trasformate nelle immagini alle quali sembra quasi che il mondo si debba adattare se vuole essere riconosciuto come reale.

III.4.5. Land Art

A differenza della letteratura, della pittura e della fotografia, che propongono delle rappresentazioni del paesaggio, la Land Art (o Earthworks), nata negli Stati Uniti degli anni Sessanta, si propone come arte nel paesaggio e come tale opera direttamente nella natura, fuori da studi prima e lontana dai musei dopo la realizzazione.

Una delle caratteristiche dei primi earthworks fu infatti, soprattutto la loro gigantesca dimensione. Il fatto che per realizzare queste opere si dovesse intervenire su grande scala nel territorio, costituì poi però una sorta di contraddizione fra l'intento di operare nella natura, trasformandola direttamente a soli fini espressivi, a differenza, quindi, dell'architettura, e il fatto che le realizzazioni di queste immense opere

esigessero l'intervento di intere squadre di lavoro per il movimento della terra, facendo sì che il contatto diretto tra artista e materiali naturali andasse perduto. Fra le opere più importanti e famose della Land Art, spesso realizzate in aree industriali o remote, e simili, talvolta, a sculture nella natura, ci sono innanzitutto le opere di Christo, che fu fra gli iniziatori di quest'arte; esse erano caratterizzate non solo dalla grande dimensione e dalla loro breve durata, ma anche dal fatto che l'artificializzazione del paesaggio voluta dall'artista creava un effetto di straniamento. Alcune delle opere più note di Christo, che utilizzò spesso la tecnica del *wrapping*, sono, per esempio le *Surrounded Islands*, 1980-83, Florida; il *Pont neuf* impacchettato, 1975; o la *Running Fence*, 1972-76, California. Tra gli altri Land artists più conosciuti ci sono Michael Heizer e il suo *Double Negative*, 1969, Nevada; Walter De Maria autrice dell'ormai iconografico *The Lightning Field*, 1971-77, New Mexico; Robert Smithson e la sua *Spiral Jetty* realizzata nel 1970 nel Grande Lago Salato dello Utah; il minimalista Robert Morris interessato ai Labirinti, alle forme seriali e anche agli Osservatori, fatti per interagire con i fenomeni celesti; e ancora Nancy Holt autrice dei *Sun Tunnels*, 1973-76, nello Utah.

Un'altra delle caratteristiche delle opere della Land Art, accennata a proposito di Christo, è la loro talvolta effimera durata, dovuta al fatto che gli artefatti così esposti nella natura sono soggetti a variazioni climatiche e ambientali che incidono pesantemente sulla loro durata, come per esempio è avvenuto con la *Spiral Jetty* di Smithson, che è stata leggermente sommersa dalle acque del lago. La *earthworks* è quindi sottoposta a una continua trasformazione che ne fa un'opera aperta.

Il fatto che, comunque, la Land Art invada la natura e la manipoli, è stato uno dei punti di contestazione da parte di un altro gruppo di artisti

che opera sul paesaggio, ovvero il gruppo della Art in Nature che realizza le proprie opere prevalentemente in Europa. Questi artisti non solo agiscono senza macchine ma solo con il corpo, apportando interventi lievi sul paesaggio, ai limiti dell'invisibilità e in alcuni casi assimilabili addirittura a delle *performances*, ma si servono anche di materiali del luogo presenti nel periodo della realizzazione. Fra gli artisti più famosi ci sono, per esempio, l'inglese Richard Long, Hamish Fulton e Andy Goldsmith.

Un altro paradosso della Land Art consiste nel fatto che queste opere, proprio per il fatto di essere precarie e di essere collocate in luoghi non facilmente accessibili sono visitate da pochi e necessitano, quindi, dell'arte della fotografia per essere conservate, trasformandosi così in immagini e subendo lo stesso degrado a cui è esposta la fotografia. Per questa ragione Paolo D'Angelo dopo essersi posto il problema della loro fruibilità afferma: «Un'arte che può concepirsi come esperienza, e non come immagine, può essere fruita esclusivamente come immagine, e non come esperienza» (D'Angelo P., 2001, p. 204). La Art in Nature, di cui la *Harvest Art* è una tipologia, comunque, nelle opere più recenti, per ovviare a questo problema ha cercato di concentrare i propri interventi all'interno di spazi più circoscritti e visitabili ricongiungendosi in un certo senso all'arte del giardino.

Quello che in ogni caso emerge dalla Land Art o Art in Nature è la somiglianza di quest'arte della post-modernità alle prime opere dell'umanità, quasi come se la Land Art con le sue costruzioni gigantesche volesse riproporre il senso cosmologico delle antiche costruzioni megalitiche.

CAPITOLO QUARTO

LA CITTÀ GLOBALE

IV.1. La città nella storia

Il paesaggio urbano e il paesaggio agrario sono stati nella storia i due poli incontestabili del paesaggio antropizzato. Essi hanno avuto finalità distinte ma interdipendenti che hanno, fin dalle origini, dato luogo alla contrapposizione fra città e campagna, che nel tempo ha visto gradualmente crescere la città fino alla dimensione urbana contemporanea. Le teorie sull'origine della città e soprattutto sulle tendenze dell'uomo all'urbanità, alla concentrazione – ove geograficamente possibile – nello spazio, possono risultare molto illuminanti oltre che in un prospettiva storica anche per comprendere il senso dell'attuale urbanizzazione totale o diffusa, nonché la direzione della futura crescita urbana del globo terrestre, della sostenibilità cioè di una urbanizzazione globale.

Partendo dal presupposto che «Per tutta la storia organizzata dell'umanità, se si voleva avere prosperità c'era bisogno di avere una città. Luoghi che attraggono nuova gente con nuove cose» (Soja E.W. 2007, p. 47), per rileggere le spinte e gli impulsi della storia della città è fondamentale il concetto che Edward W. Soja, con un termine derivato dal greco, chiama *sinechismo* (ing. *synekism*) e con il quale vuole intendere «le interdipendenze sia sociali che economiche, e le sinergie creative – ma anche occasionalmente distruttive – che derivano dai raggruppamenti intenzionali e dalla convivenza collettiva delle persone nello spazio, in un habitat domestico» (*ibidem*, p. 45).

Questo stimolo all'aggregazione urbana è quello che ha condotto al passaggio dalla Prima rivoluzione Urbana alla Terza rivoluzione urbana e da questa alla crisi della metropoli del mondo contemporaneo. In questo senso Soja propone una interpretazione della città in chiave geostorica, dando la preminenza all'elemento spaziale e soprattutto avanza la provocatoria proposta teorica, basata su precedenti studi archeologici di Jane Jacobs, di rovesciare la visione classica che vuole che la nascita dell'agricoltura abbia preceduto quella della città, e di considerare, invece, l'instaurarsi di un'economia urbana come punto d'avvio dello sviluppo rurale. Secondo la visione tradizionale, comunque, la civiltà procedette verso la Prima rivoluzione urbana a partire dai primi gruppi di cacciatori e raccoglitori, fino a che man mano andarono avvicinandosi all'agricoltura per poi creare i primi insediamenti stabili, verso il 10.000 a. C., nella zona dell'altipiano dell'Asia sud-occidentale e forse anche nella valle del Nilo durante il Neolitico o la Prima rivoluzione agricola. Ma fu soltanto con la Seconda rivoluzione urbana (l'unica riconosciuta dai testi di archeologia), iniziata nelle pianure del Tigri e dell'Eufrate a partire dal VI millennio a. C., che si affermò il precedente processo di proto-urbanizzazione e sorsero le prime vere città, in Mesopotamia e poi in Egitto e in Persia. La seconda rivoluzione si differenziò dalla prima innanzitutto per la dimensione degli agglomerati urbani che divennero delle città-stato, come con la *polis* greca, e poi anche perché quel periodo fu contrassegnato dall'invenzione della scrittura che segnò l'inizio di una nuova era. Soja sostiene anche che dal 10.000 a. C. vi furono sostanzialmente due forme di città tipiche, le agglomerazioni più dense e quelle più diffuse. Si è dovuti giungere all'Europa post-feudale e «alla sua rete integrata di metropoli coloniali e di città commerciali capitalistiche» (*ibidem*, p.113)

perché dopo secoli di consolidamento, si potesse parlare di metropoli e poi alla nascita della moderna città industriale per parlare di Terza rivoluzione urbana «che avrebbe definito il capitalismo industriale come una modalità di produzione sostanzialmente urbana» (*ibidem*, p.120). La periodizzazione della terza Rivoluzione urbana è così sintetizzata da Soja: «È all'interno dello scenario spaziale e temporale di questo "lungo" XIX secolo disteso dall'"Età della rivoluzione" [1776-1848], del "capitale" e dell'"impero" – come definito da Hobsbawm – fino alla Prima guerra mondiale, che possiamo inquadrare la storia della Terza rivoluzione urbana» (*ibidem*, p.119), coincidente con l'affermazione del capitalismo industriale e con la fase storica della seconda rivoluzione industriale. Dopo l'urbanizzazione generalizzata conseguente all'ultima rivoluzione urbana un altro punto fondamentale di svolta può essere ravvisato nella crisi delle metropoli degli anni Sessanta causata dalla generale crisi della modernità, da una nuova ricomposizione geostorica e dalle crisi economiche. Questa fase che coincide, soprattutto in Italia, con una crisi conseguente a un approccio funzionale poco rispettoso del luogo, è quella che conduce all'ultimo stadio della spazialità urbana, ovvero quello della postmetropoli, che per certi versi secondo Soja, potrebbe in futuro risolversi in una Quarta rivoluzione urbana. Le caratteristiche di questa postmetropoli sono numerose ma esse hanno, comunque, in comune la tendenza a inglobare sempre più spazio al loro interno e a sradicarsi dal territorio. Come dice Soja: «la città contemporanea sembra sempre più sradicata dalla sua specificità spaziale, dalla città come punto di riferimento di memoria e identità collettive» (Soja E.W, 2007, p. 174).

IV.2. Paesaggio urbano e architettura

Era una città di mattoni rossi, o meglio, che rossi sarebbero stati se fumo e ceneri l'avessero consentito. Stando, così, le cose però era una città di un colore innaturale, rosso e nero come la faccia dipinta di un selvaggio. Era una città di macchinari e di alte ciminiere, dalle quali continuavano ad uscire enormi serpenti di fumo avvolti in spire che mai si districavano. Un nero canale l'attraversava, e un fiume che scorreva rossastro di nauseabonde tinture; poi enormi agglomerati di edifici bucati da innumerevoli finestre, scossi tutto il giorno da tremiti per i pistoni della macchina a vapore che lavoravano monotonamente all'interno, in su e in giù, come il capo di un elefante vittima di una malinconica follia. (Charles Dickens, *Tempi difficili*).

San Narciso si trovava a sud, non lontano da L.A. Come molti altri posti della California dotati di un nome, più che una città chiaramente identificabile era un agglomerato di concetti – padiglioni censimento, distretti cedole obbligazioni speciali straordinarie, centri commerciali, tutti attraversati da una rete di strade di accesso all'arteria principale (Thomas Pynchon, *L'incanto del lotto 49*).

Nell'età contemporanea la dimensione urbana è venuta a coincidere con lo spazio che più incarna la specificità degli accadimenti e dei fattori caratterizzanti della globalizzazione. Sull'importanza del binomio che associa la città ai tratti fondamentali della post-modernità nell'ambito del paesaggio urbano, lo studioso Maurizio Vitta si è così espresso:

Nel XX secolo il paesaggio si è costituito come immagine tecnologica e urbana. È stata la forma della città a imporsi sul territorio. [...] La storia del paesaggio ha trovato il suo

compimento nello *skyline* urbano, dove si è realizzato ciò che Roebling aveva intuito nelle strutture del ponte di Brooklyn a New York: l'artefatto architettonico si è imposto come *landmark* di una seconda natura dominata dalla tecnologia (Vitta M., 2005, p. 279).

Se il paesaggio urbano ha un ruolo predominante nella contemporaneità, l'architettura ha, invece, sempre rivestito un ruolo privilegiato nella formazione della città, che rappresenta il frutto di una sintesi pianificatrice e il luogo dell'addensarsi del più alto numero possibile di funzioni possibile in uno spazio limitato. Il rapporto tra paesaggio urbano e architettura, comunque, si è andato modificando nel tempo parallelamente alle trasformazioni sociali, politiche ed economiche che hanno fatto sì che i valori simbolici e rappresentativi attribuiti ad una tipologia di edifici o spazi "costruiti" venissero spostati ad un'altra.

Nella fase della globalizzazione, dunque, come del resto in tutti gli altri periodi storici, l'evoluzione architettonica è strettamente interdependente dal significato e dalle peculiarità assunti dalla città, considerata nelle sue modificazioni, nelle diverse spinte e vari processi adottati dalle sue comunità.

Nell'ottica dell'ontologia della città ciò che, infatti, emerge dalle considerazioni di molti studiosi, tra cui Michel Serres e Gilles Deleuze, è che la città può essere definita soprattutto attraverso i vari processi che la attraversano. In base a questa visione Amin Ash e Nigel Thrift affermano che «la città è composta da entità/associazioni/unioni reali e potenziali oltre le quali è impossibile trovare qualcosa di "più realistico"» (Amin A, Thrift N., 2005, p. 50). L'insieme di queste caratteristiche forma delle «concrecenze» - elementi che insieme producono più di quanto non facciano da separati – che rappresentano

una delle peculiarità fondamentali dell'essenza di una città in contrapposizione ad altre forme di spazi. Il fatto che il locale e il globale si manifestino nella città come «prossimità» (*ibidem*, p. 62) ha poi grande influenza sul significato delle comunità urbane, che tuttavia, nell'età della globalizzazione sono fortemente determinate dalla velocità dei flussi, siano essi relativi al trasporto, al movimento, alle migrazioni o alle grandi organizzazioni economiche. Nel delineare quelle che sono le nuove tipologie di comunità urbane Amin e Thrift affermano che i tentativi più interessanti di questi nuovi «modi di appartenenza» si sono verificati nell'architettura e nella *performance art* poiché grazie ad esse lo spazio è stato considerato come «vivente» piuttosto che «vissuto» (*ibidem*, p. 76) producendo un inconscio dello spaziale (*ibidem*, p. 77). L'architettura (insieme alla *performance art*) infatti, ha il pregio di essere dinamica, di considerare gli spazi e i tempi in maniera fluida, di tenere conto dell'importanza dell'«appropriazione tattile», e di tentare di «ridefinire l'appartenenza desiderata» (*ibidem*, p. 78) in base ai nuovi apporti della tecnologia. In sostanza gli autori si riferiscono alla capacità dell'architettura di ampliare le possibilità e le modalità di abitare lo spazio; per dirla con le parole di Amin e Thrift: «Si tratta di una sorta di ottimismo riguardo alle potenzialità dello spazio» (*ibidem*, p. 78).

E le potenzialità dello spazio si sono già sviluppate in alcune nuove modalità di occuparlo. La città globale è, infatti, connotata dallo sprawl, da nuove infrastrutture per il trasporto, da un numero sempre crescente di luoghi per il tempo libero e la cultura, oltreché da nuovi edifici abitativi che hanno totalmente rivoluzionato gli abituali schemi abitativi poiché hanno introdotto nella quotidianità «la parcellizzazione dei ruoli sociali e l'hanno tradotta in spazi, percorsi, orientamenti» (Vitta M., 2005, p. 280). In tal senso la fluidità dei processi e la polivalenza

spaziale della globalizzazione hanno determinato ciò che Vitta esprime in questi termini: «Il concetto di abitare si è esteso dalla casa al luogo di lavoro, fino a interessare l'intera città. La nozione di funzione si è tradotta in nuovi modelli formali» (*ibidem*, p. 280) che hanno determinato una rimozione delle barriere tra interno ed esterno e una «continuità del paesaggio urbano» all'interno di forme di spazio che nel passato avevano, invece, una loro specifica funzionalità (*ibidem*, p. 280). È in tale contesto che, come dice Leonardo Benevolo, si delinea la necessità da parte dell'architettura contemporanea di «difendere la realtà, custodire le distinzioni fra il paesaggio reale in cui si svolge la vita quotidiana e il paesaggio virtuale delle apparenze» (Benevolo L., 2008, p. VI) costruito dai media.

Se questo tratto dell'architettura contemporanea riesce bene a evidenziare in che modo la fluidità dei processi si traduca nella formazione dei paesaggi urbani, nello stesso tempo però porta a una rivalutazione di quello che deve essere il ruolo dell'architettura nel ridisegnare gli spazi della globalità. Si pone allora il problema della durevolezza nel tempo, requisito fondamentale della buona architettura (Benevolo L., 2008, p. 463) che in altri termini è lo stesso problema sollevato da Augé quando afferma: «L'architettura contemporanea non mira all'eternità ma al presente: un presente, tuttavia, insuperabile. Essa non anela all'eternità di un sogno di pietra, ma un presente “sostituibile all'infinito”. [...] La città presente è così l'eterno presente» (Augé M., 2004, p. 92).

La necessità di un'architettura sostenibile è quanto scaturisce da un'altra questione, quella del rapporto dell'architettura con l'ambiente. Ma a proposito dell'architettura Vitta sottolinea che «La sua aspirazione di base è stata fin dall'inizio quella dell'integrazione dell'artefatto

architettonico nella natura; ma il risultato ottenuto [...] è stato finora quello dell'integrazione della natura nell'architettura» (Vitta M., 2005, p. 310). La deturpazione di tratti del paesaggio italiano, avvenuta nella seconda metà del Novecento, e fortemente lamentata, fra gli altri, da Rosario Assunto, fornisce un chiaro esempio di dove possa condurre un architettura che invece di tenere in debito conto le finalità estetiche ed ecologiche agisca secondo logiche politiche ed economiche. È il fatto che l'architettura sia divenuta un «sottoprodotto del comparto immobiliare» (Benevolo L., 2006, p. 221) e che si sia verificata ciò che Leonardo Benevolo definisce «l'eclissi della progettazione territoriale» (*ibidem*, p. 222) a decretare una decadenza del paesaggio italiano contemporaneo.

Lo stesso Benevolo, che né *L'architettura nel nuovo millennio* afferma che le esperienze più riuscite dell'architettura contemporanea sono quelle che preservano, oltre alla lunga durata di cui si è detto, anche il senso di appartenenza ai luoghi (*ibidem*, p. 17), rivaluta la necessità di una «ricerca dell'innovazione adattata ai luoghi» (*ibidem*, p. VIII). D'altronde è stato proprio il fatto che l'architettura abbia assunto una dimensione internazionale ad avere contribuito allo sviluppo di una maggiore omologazione delle tecniche di costruzione e contemporaneamente all'emergenza dell'imprescindibilità del rispetto per il contesto storico e geografico. È, dunque, a una nuova architettura che ristabilisca un rapporto diretto e concreto con l'ambiente a cui si riferisce Benevolo quando afferma: «il nuovo punto di partenza [della cultura architettonica] non deve essere un ennesimo consuntivo delle esperienze passate, ma un giudizio obiettivo sul loro risultato complessivo: il paesaggio concreto, risultante da tutti gli interventi avvenuti, le proposte innovative di ogni genere e le resistenze

contrapposte» (*ibidem*, p. 5). L'architettura contemporanea, quindi, basilare nel ridisegnare il nuovo paesaggio urbano, che andrà a costituire un altro strato del paesaggio del futuro, deve raccogliere molte sfide e tentare di coniugare esteticità, innovazione, ecologia e rispetto per il *genius loci*.

IV.3. Spazio, luogo e Genius loci

Potrei dirti di quanti gradini sono le vie fatte a scale, di che sesto gli archi dei porticati, di quali lamine di zinco sono ricoperti i tetti; ma so già che sarebbe come non dirti nulla. Non di questo è fatta la città, ma di relazioni tra le misure del suo spazio e gli avvenimenti del suo passato [...] (Italo Calvino, *Le città invisibili*).

Tra le tante prospettive di analisi che un organismo come la città rende possibili, una di esse pone la complicata questione della contrapposizione tra spazio e luogo così come si manifesta nel fenomeno dell'abitare che ha con l'architettura la più intima delle connessioni. Questa ha tra le sue ambizioni quella di prendere spunto dalla visualizzazione del *genius loci*, in modo da potere dare vita ad un paesaggio in cui l'uomo si possa riconoscere.

Due opere classiche e di grande influenza sulle teorie successive forniscono un'analisi dettagliata delle implicazioni che due termini come spazio e luogo possono avere nella relazione dell'uomo con l'ambiente che lo circonda e sono *Space and Place* di Yi-Fu Tuan, che analizza il tema da un punto di vista antropologico e geografico-percettivo e il *Genius Loci* di Christian Norberg-Schulz, che cerca di interpretarli attraverso una visione fenomenologica dell'architettura.

Tuan che ritiene il concetto di *spazio* più astratto di quello di *luogo*, nel differenziarli afferma che: «Place is security, space is freedom: we are attached to the one and long for the other. There is no place like home»⁴ (Tuan Yi-Fu, 1977, p. 3). Un'altra caratteristica del *luogo* è quindi la sicurezza e la stabilità mentre altri attributi dello *spazio* sono quelli di essere aperto e di poter essere percepito come una minaccia. Da ciò ne deriva anche una contrapposizione fra la staticità dell'uno e la dinamicità dell'altro: «[...] if we think of space as that which allows movement, then place is pause; each pause in movement makes it possible for location to be transformed into place»⁵ (*ibidem*, p. 6). Tuan, che analizza questi concetti attraverso la prospettiva dell'esperienza, nel ritenere che l'organizzazione dello *spazio* sia strutturata attraverso la vista (gli altri sensi servono solo ad arricchire lo spazio visivo) e che, mentre il *luogo* può essere considerato un tipo di oggetto, lo *spazio* è definito dall'insieme di *luogo* più altri oggetti che gli conferiscono un carattere geometrico, non si discosta molto da Norberg-Schulz quando afferma che con *luogo* intende: «un insieme, fatto di cose concrete con la loro sostanza materiale, forma, testura e colore» (Norberg-Schulz C., 1998, p.7). Tuan che distingue anche tra un'"abilità" spaziale, indispensabile per la sopravvivenza degli esseri viventi – misurabile soprattutto da ciò che il nostro corpo riesce a realizzare in termini di destrezza e mobilità – e una "conoscenza" spaziale, necessaria, invece, per creare immagini simboliche, sostiene poi che l'istinto architettonico a costruire è presente in tutti gli animali, mentre è solo l'uomo ad averne

⁴ «Il luogo è sicurezza, lo spazio è libertà: siamo affezionati all'uno e desideriamo molto l'altro. Non c'è nessun luogo come la casa».

⁵ «[...] se pensiamo allo spazio come a ciò che permette il movimento, allora il luogo è pausa; ogni interruzione del movimento rende possibile il fatto che una posizione sia trasformata in luogo».

la consapevolezza (Tuan Yi-Fu, 1977, p. 102). Il senso della consapevolezza architettonica è così espressa da Tuan:

Human beings not only discern geometric patterns in nature and create abstract spaces in the mind, they also try to embody their feelings, images and thoughts in tangible material. The result is sculptural and architectural space, and on a large scale the planned city. Progress here is, from inchoate feelings for space and fleeting discernments of it in nature to their public and material reification (Tuan Yi-Fu, 1977, p. 17).⁶

Il tempo, inoltre, per Tuan può intrattenere diversi tipi di rapporto con il *luogo*, il quale è considerato, per esempio, come una pausa nel flusso del tempo o anche come monumento ai tempi passati (*ibidem*, p. 179). Nell'ambito di queste ultime definizioni del rapporto fra spazio e tempo prende corpo l'interrogazione che Tuan si pone a proposito del futuro del senso del luogo, visto che nella modernità le proporzioni fra flussi e pause sono completamente modificate.

Per quanto riguarda Norberg-Schulz invece, egli analizza il rapporto dell'uomo con l'ambiente attraverso la mediazione dei fenomeni architettonici, che indaga per comprendere il senso dell'abitare.

Secondo lo studioso il *luogo*, che tuttavia come fenomeno totale non può essere identificato con nessuno dei suoi singoli tratti, ha la sua essenza nel *carattere* (o "atmosfera"), con il quale si indica la «costituzione materiale formale del luogo» (Norberg-Schulz C., 1998, p. 15). Il modo in cui poi l'uomo traduce in luoghi artificiali il suo rapporto con la natura può essere espresso da tre modalità principali: la

⁶ «Gli esseri umani non solo percepiscono modelli spaziali nella natura e ricreano spazi astratti nella mente, ma cercano anche di dare corpo ai loro sentimenti, immagini, e pensieri nella materia tangibile. Il risultato è uno spazio scultoreo e architettonico, e su larga scala la città pianificata. Il progresso procede, qui, da incipienti sentimenti per lo spazio e fugaci discernimenti di esso nella natura, alla loro pubblica e materiale reificazione.

visualizzazione, attraverso cui egli traduce nelle costruzioni quanto ha visto, la simbolizzazione delle proprie percezioni della natura, e il bisogno di *radunare* quanto acquisito per costruirsi il proprio microcosmo; come dice Norberg-Schulz: «Il visualizzare, il complementare, il simbolizzare e il radunare sono infatti processi generali di insediamento, e l'abitare dipende, nel senso esistenziale della parola, da queste funzioni» (*ibidem*, p. 17).

In merito allo spazio, Norberg-Schulz afferma invece che esso varia a seconda dell'*estensione* e della *chiusura*; in tal senso confronta gli insediamenti, che sono chiusi, e il paesaggio, contraddistinto da una estensione variabile ma continua, per rilevare come il loro binomio corrisponda alla relazione figura-sfondo (*ibidem*, p. 12). Del rapporto di scala intrattenuto dal paesaggio e dalla città Norberg-Schulz dice infatti: «Le parti dell'ambiente costruite dall'uomo, sono prima di tutto degli "insediamenti" su scale diverse, dalle case e villaggi e città, ed in secondo luogo dei "sentieri", che congiungono questi insediamenti, e in più vari elementi che trasformano la natura in un "paesaggio culturale"» (*ibidem*, p. 10).

Norberg-Schulz sottolinea poi come il *genius loci* sia indipendente dalle modificazioni che i luoghi subiscono e che deve essere preservato nonostante le trasformazioni: «proteggere e conservare il *genius loci* significa infatti concretizzarne l'essenza in contesti storici sempre nuovi» (*ibidem*, p. 18); ciò al fine di evitare la frammentarietà a cui si sta riducendo oggi il rapporto dell'uomo con l'ambiente. In tal senso, perché l'uomo possa sentirsi a proprio agio e possa sviluppare un senso di appartenenza con il mondo costruito, è necessario che siano soddisfatte due funzioni: quella dell'*orientamento*, nel senso che l'uomo deve poter trovare dei punti di riferimento di base come "nodi", "percorsi" e

“distretti”, e quella dell’ *identificazione*, che presume una certa conoscenza spaziale del luogo, pena l’alienazione; infatti «l’identità dell’uomo presuppone l’identità del luogo» (*ibidem*, p. 22). È per questa ragione che Norberg-Schulz ritiene che per conoscere bene un paesaggio sia importante conoscere tutti i fenomeni che lo riguardano, senza tralasciare l’importante funzione della mitologia poiché: «Il paesaggio della vita non è puro fluire di fenomeni, la sua struttura incarna dei significati. Strutture e significati che a suo tempo originarono quella mitologia (cosmogonia e cosmologie) che hanno costituito le basi dell’abitare» (*ibidem*, p. 23). Egli sostiene che la modernità ha causato la perdita dell’immagine dell’ordine cosmico, che è stato totalmente sostituito da concrete realizzazioni spaziali ispirate da necessità economiche, politiche e sociali (*ibidem*, p. 173); queste hanno decretato anche la perdita del luogo, che richiama la contrapposizione fra luogo e nonluogo di Marc Augè. Questa perdita di luoghi è avvenuta per Norberg-Schulz nella seconda metà del XX secolo, ed è stata connotata da precisi cambiamenti delle relazioni spaziali, quali, ad esempio, il fatto che i nuovi insediamenti sembrano privi di chiusura e densità, con la conseguente scomparsa del rapporto figura-sfondo, e l’interruzione della continuità paesaggistica (*ibidem*, p. 189). Da ciò il sintetico giudizio di Norberg-Schulz: «Il carattere predominante dell’ambiente moderno è monotono» (*ibidem*, p. 190).

In sintesi, partendo da una differenziazione di significato fra spazio e luogo, che evidenzia il senso della concretezza, della chiusura, della concentrazione e dell’appartenenza del luogo rispetto alla maggiore indeterminatezza e dinamicità dello spazio, si giunge alla riconsiderazione del *genius loci* come elemento che, presente nella natura, deve essere conservato anche nella città e nel paesaggio per

difendere il significato dell'abitare dell'uomo, nel senso più ampio del termine.

IV.4. Teorie della città globale: ripensare la dimensione urbana

Il mondo è ricoperto da un'unica Trude che non comincia e non finisce, cambia solo il nome dell'aeroporto (Italo Calvino, *Le città invisibili*).

Le città sono sempre state il luogo di intersezione e concentrazione di differenti processi ma durante l'età della globalizzazione questi hanno cominciato ad assumere una dimensione che travalica i confini storici per adottare una scala globale. Avviene, dunque, che «le città si configurino come momento scalare o territoriale in una dinamica transurbana» (Sassen S., 2008, p. 99) ovvero si configurano come dei sistemi capaci di «articolare un gran numero di processi transconfinari e di ricostituirli come condizione parzialmente urbana» (*ibidem*, p. 99).

La questione della dimensione scalare chiama in causa la contrapposizione esistente fra il fatto che la città sia contemporaneamente uno spazio del globale, ma situato nel locale: da ciò deriva infatti, una perdita dell'influenza del potere della dimensione politica di scala nazionale, che facilita le forme politiche a livello transnazionale. È il processo di «denazionalizzazione dello spazio urbano» (Sassen S., 2008, p. 127) che sta trasformando lo spazio urbano in spazio di frontiera.

Collegato a quanto detto è un'altro tema, quello dei confini della città, che se in un certo senso sono sempre stati indefiniti «dato che gran parte della finalità della città è diffondere tracce» (Amin A, Thrift N., 2005, p. 121), nella contemporaneità assumono delle valenze del tutto

nuove in quanto si assiste alla formazione di una «Nuova geografia dei centri e dei margini» (Sassen S., 2008, p. 115-116) che all'interno di una stessa città contribuisce al consolidamento di vecchie e nuove disuguaglianze. In questo senso le dinamiche della globalizzazione che hanno profondamente modificato gran parte delle città internazionali hanno avuto delle influenze anche sulle città europee, tradizionalmente caratterizzate da specifiche matrici e da una peculiare valenza strutturale attribuita al centro. Fino all'inizio del XX secolo, infatti, le città europee erano caratterizzate da una tipica morfologia, consistente in una struttura compatta costruita attorno ad un nucleo centrale, in contrasto con la struttura americana a griglia. C'è da dire però che le influenze sulle città europee, dovute soprattutto alle nuove articolazioni dei mezzi di trasporto e alla tecnologia non hanno sostanzialmente alterato la struttura di fondo tipica delle "vecchie" città europee, che nella storicità avevano un altro dei loro punti di forza (Vicari Haddock S., 2004, p. 24).

Questi profondi cambiamenti occorsi ai fenomeni spaziali dell'età della globalizzazione impongono un ripensamento non solo della forma fisica e della morfologia sociale della città, ormai divenuta un'entità in rapida evoluzione e dai confini sempre più sfumati, ma anche degli schemi mentali e delle immagini attraverso i quali essa è rappresentata.

Per comprendere la proteiforme essenza della città Amin Ash e Nigel Thrift, attraverso la disamina dei campi in cui sono avvenuti i cambiamenti delle pratiche urbane più ricorrenti, che spaziano dalle attività economiche e culturali, alle abitudini di tutti i giorni o all'esercizio del potere, sostengono in primo luogo che la città contemporanea sia caratterizzata da una struttura in cui è fondamentale il ruolo della distanza e della *prossimità*, e in secondo luogo il fatto che la città rappresenti una entità composta da una variegata gamma di

elementi definiti «altri», nel senso di non umani o «postumani, quali ad esempio le tecnologie, i software e le immagini. La città può essere dunque pensata come «una serie di sistemi o reti in continua evoluzione, assemblaggi meccanici che mescolano categorie come la biologia, la tecnica, il sociale, l'economia e così via, con i confini del significato e delle pratiche in continuo mutamento» (Amin A, Thrift N., 2005, p. 117). È il concetto, teorizzato da Deleuze e Guattari, di città come macchina, nel senso che la tecnica non è considerata separata dalla sfera sociale e da quella naturale ma integrata nei fatti della vita (*ibidem*, p.117). I nuovi usi della tecnologia hanno apportato delle modifiche anche alle temporalizzazioni e spazializzazioni della vita urbana quotidiana (*ibidem*, p. 148) che per Amin e Thrift sono sintetizzabili in tre figure: la *transitività* come apertura spaziale e temporale della città; la presenza di numerosi *ritmi* o “multitemporalità” e la considerazione dell’*impronta*, che nella città include le impronte del passato, in una sorta di archeologia urbana.

In campo culturale la città assume un ruolo determinante poiché il primato delle risorse culturali è indispensabile nel sostenere i «lavoratori e imprenditori della conoscenza» (*ibidem*, p. 90) che nella città beneficiano dei vantaggi della *prossimità*; la prossimità locale, infatti, costituisce «una fonte vitale della competitività basata sull’innovazione» (*ibidem*, p. 94). Per dirla con le parole di Saskia Sassen l’importanza della città come conoscenza è determinata dal fatto che essa rappresenti un «sito di produzione per le principali industrie dell’informazione del nostro tempo» (Sassen S., 2008, p. 107).

Dal punto di vista economico la rivoluzione del ruolo della città è stata determinata da ciò che Sassen ha definito una «nuova geografia della centralità» (*ibidem*, p. 96), che vede le città collegate ormai su scala

globale secondo una logica economica che privilegia i grandi centri finanziari a discapito, per esempio, delle città già grandi centri manifatturieri. Fra queste nuove geografie della centralità, secondo Sassen, la più influente è quella che collega i più importanti centri finanziari e d'affari a livello globale, vale a dire New York, Londra, Tokio, Parigi, Francoforte, Zurigo e via dicendo (*ibidem*, p. 110). Questa stessa tesi è sostenuta anche da Amin e Thrift che, a proposito della teoria che dal punto di vista economico contrappone la città intesa come *spazio limitato* a quella che lo considera uno *spazio diffuso* (Amin A, Thrift N., 2005, p. 79), sostengono che la città non va considerata come una unità economica fornita di confini ma «come assemblaggio di relazioni economiche, a maggiore o minore distanza, che avranno intensità differenti in localizzazioni differenti» (*ibidem*, p. 82). Nella fattispecie Amin e Thrift individuano dei luoghi in rete dell'urbano, che occupano cioè degli spazi reali in cui istituzioni mutevoli e flussi operano in sinergia anche se a distanza l'uno dall'altro, vale a dire gli spazi delle corporazioni internazionali, quelli di alcune tipologie di industrie creative e lo spazio elettronico (*ibidem*, p. 98). Inoltre, la grande concentrazione funzionale della città, insieme al valore della sua esteticità e a quello della velocità, accrescendone le attrattive, ne fanno anche il luogo di consumo per eccellenza, «un'ecologia di circostanze» (*ibidem*, p. 113) e di potenzialità capaci di innescare un consumo circolare.

Le città oltre ad essere dei centri di potere economico sono anche dei centri di potere politico che può manifestarsi in varie forme e direzioni. Amin e Thrift analizzano le tipologie di potere concettualizzate dall'idea di diagramma di Michel Foucault «inteso come un impulso senza obiettivi» (*ibidem*, p. 152), fondamentale per affermare varie forme di

governamentalità. Gli impulsi urbani presi in considerazione dagli autori sono quello della burocrazia, della seduzione, della sensualità e dell'immaginazione, ai quali però contemporaneamente possono essere opposti degli spazi di fuga dai progetti del potere. Questi spazi possono essere fondamentalmente di tre tipi. Nel primo tipo «Le città possono fornire spazi reali dove i meccanismi di simili regimi non possono arrivare» (*ibidem*, p. 167), nel secondo caso una possibilità di fuga si può trovare evitando gli spazi più controllati dal governo, ovvero quelli sorvegliabili attraverso registri sensoriali, come la vista, da questi privilegiati, e in terzo luogo tramite l'esercizio della fantasia (*ibidem*, pp. 167-173). Tuttavia anche gli spazi di fuga nascondono delle insidie che ne possono ribaltare l'utilità in quanto possono venire «cooptati dai nuovi sviluppi operativi» (*ibidem*, p. 173).

Il paesaggio urbano della globalizzazione mostra così di essere sottoposto a un coacervo tale di direzioni, impulsi, processi, logiche di potere e spinte culturali centripete e centrifughe, da rendere il tentativo di coglierne l'essenza sempre più difficile. La complessità delle nuove relazioni spaziali urbane può così essere sintetizzata con le parole di Sassen:

Lo spazio costituito dal reticolo di dimensione mondiale della città globale, uno spazio con nuove potenzialità economiche e politiche, è forse uno degli spazi più strategici per la formazione di nuovi tipi di politica, identità e comunità, comprese quelle transnazionali. Questo spazio è sia imperniato sul luogo, in quanto inserito in siti particolari e strategici, sia trans territoriale, perché connette siti che, pur non essendo geograficamente vicini, sono intensamente connessi tra loro (Sassen S., 2008, p. 126).

Tutti i mutamenti in atto nelle città globali mostrano, comunque, che esse rappresentano il luogo dove più i processi della globalizzazione si

attuano, e di conseguenza pongono in primo piano la questione di un ripensamento del paesaggio urbano che sta per assumere forme sempre più complesse e invadenti in direzione della “postmetropolis”.

IV.5. Dopo la metropoli

[...] si conferma l'ipotesi che ogni uomo porta nella mente una città fatta soltanto di differenze, una città senza figure e senza forma, e le città particolari la riempiono (Italo Calvino, *Le città invisibili*)

Negli ultimi decenni del XX secolo, nel riconsiderare la specificità spaziale del paesaggio urbano si è riservato un posto privilegiato a fattori quali quelli umani e sociali. Lo spazio urbano oltre a essere contemporaneamente sia un “ambiente costruito”, in cui è stato centrale il ruolo dell'architettura, sia un luogo – e come tale caratterizzato da tutta una serie di elementi rilevabili praticamente e riferibili a fattori economici, storici, sociali, organizzativi e demografici –, è anche e soprattutto un “processo”, composto da qualità dinamiche che comportano «una *contestualizzazione* e una *spazializzazione* della vita sociale» (Soja E.W., 2007, p. 40).

Recentemente nell'analizzare i cambiamenti dello spazio urbano, inteso sia dal punto di vista della forma che del “processo”, si è venuta a delineare una contrapposizione tra due scuole di pensiero, una che considera lo spazio urbano soprattutto dal punto di vista storico, privilegiando, quindi, l'elemento temporale, e l'altra, che è poi quella relativa alla tesi proposta da Edward W. Soja, che vuole che nello spazio urbano sia favorito proprio il fattore *spazio* in senso geostorico, in quanto produttore di una sua specificità organizzativa, la quale è di per

sé generatrice di un nuovo senso che è più della singola somma di tutti gli elementi urbani che vi operano in sinergia.

Edward W. Soja propone poi di esaminare lo spazio urbano così inteso, ovvero somma di forma e processo, in tre modi diversi, vale a dire o pensandolo come *primo spazio*, cioè come “pratica spaziale”, materiale, che determina il genere di vita, o come *secondo spazio*, cioè spazio concettualizzato, ovvero campo mentale di immagini e simboli, o come un *terzo spazio (Thirdspace)*, il quale a differenza degli altri due che corrispondono ai modi tradizionali in cui finora è stato considerato lo spazio urbano, fa riferimento a un nuovo modo di intendere lo spazio; esso include sia il *primo* che il *secondo* spazio, e la sua essenza può essere sintetizzata dal suo essere considerato come uno *spazio vissuto*, «come un luogo di esperienza e azione sia individuale che collettiva strutturato simultaneamente come reale e virtuale» (*ibidem*, p.44). Così come Yi-Fu Tuan, inoltre, parla dell’istinto architettonico dell’uomo, Soja sottolinea invece quello verso l’aggregazione urbana (o urbanità) che definisce con il termine *sinechismo*. Il *sinechismo* non è solo di tipo endogeno alla città ma implica anche una rete regionale di insediamenti ad essa esterna, che struttura lo spazio gerarchicamente. Esso agisce in almeno tre direzioni: dal centro verso l’hinterland più vicino per creare un «effetto intra-urbano», da ciascun centro verso altri di uguale dimensione, generando una «connessione inter-urbana», e tra una sede e l’altra di varie dimensioni, con «effetto gerarchico» (*ibidem*, p. 50). L’agglomerazione, comunque, riflette anche due tipi di forze opposte, che sono quella centripeta di aggregazione e centralizzazione, e quella centrifuga di decentramento, che agiscono in maniera diversa secondo il contesto storico e geografico.

Fra gli studi delle nuove modalità in cui lo spazio urbano si è venuto configurando in seguito alla globalizzazione c'è, per esempio, quello di Saskia Sassen, che nell'analizzare i nuovi sistemi urbani globali emergenti da un punto di vista economico, suddivide le città in due sistemi principali: le città primaziali e le città equilibrate. Le città primaziali (corrispondenti a quelle dei paesi latino-americani, dei paesi in via di sviluppo, ma anche di città come Londra e Tokio) sono delle «concentrazioni disordinate di popolazione e di attività economiche fondamentali in una città, solitamente la capitale nazionale» (Sassen S., 1997, p. 43); a volte anche le megacittà sono primazie, anche se ciò non è determinato solo da una questione di dimensione ma anche dai rapporti con un sistema urbano nazionale. Le città equilibrate (soprattutto quelle dell'Europa occidentale) invece mostrano un rapporto equilibrato nelle dimensioni e quindi anche nei vari rapporti economici, di potere o gerarchici che ne conseguono.

Nelle disanima delle varie fasi storiche della città fatta, invece, da Soja, l'autore dopo la metropoli pone la *postmetropolis* – con un termine che si richiama sia al concetto di postmodernità, che a quelli di postkeinesimo e postfordismo – che secondo lui è quella che potrebbe condurci a una Quarta Rivoluzione Urbana e che è caratterizzata da una serie di fattori specifici. Prima di tutto la postmetropoli sembra sempre più allontanarsi dall'essere un riferimento di memoria e d'identità collettiva, poi va in direzione della città diffusa e tende ad attrarre “l'altrove” nella sua zona simbolica; inoltre la sua affermazione coincide con uno «sradicamento territoriale dello spazio urbano» (Soja E.W., 2007, p. 175) e con il fenomeno della psicastenia, con il quale si intende il «disturbo della relazione fra se stessi e l'ambiente circostante» (*ibidem*, p. 175). Ma due delle caratteristiche più importanti della

postmetropoli sono quelle della de-territorializzazione e ri-territorializzazione dello spazio urbano, che esprimono le dinamiche conseguenti al crescente aumento della smisurata periferia e alla perdita funzionale del centro o “senso di centralità” (*ibidem*, p. 176).

La transizione metropolitana verso la postmetropoli, poi può essere vista come «implosione ed esplosione simultanea nella *misura* delle città» (*ibidem*, p. 177), intendendo con essi il fatto che tutto il mondo stia diventando urbanizzato e che nello stesso tempo ogni centro urbano contenga al suo centro il mondo intero. Inoltre il concetto di postmetropoli viene attraversato da una ridefinizione dei limiti tra locale e globale che Soja così descrive: «La postmetropoli può essere rappresentata come il prodotto di intensificati processi di globalizzazione attraverso i quali il globale diventa localizzato e allo stesso tempo il locale diviene globalizzato» (*ibidem*, p. 177).

Fra le teorie dei nuovi sistemi spaziali urbani Soja individua e compara sei modi diversi di intendere la postmetropoli. Al primo posto inserisce le teorie che analizzano la metropoli dal punto di vista industriale, che studiano cioè la riorganizzazione della produzione industriale e dei suoi effetti sul territorio; a questo tipo di postmetropoli Soja attribuisce la denominazione di “metropoli industriale postfordista”. Il secondo discorso sulla postmetropoli è sintetizzato dal termine *Cosmopoli* o città-regione globalizzata, «città mondiale in un sistema mondiale» (*ibidem*, p. 211), i cui limiti oltrepassano quelli della megalopoli o megacittà per sottolineare un nuovo sistema di riorganizzazione delle regioni metropolitane a livello globale; essa a sua volta può essere intesa in quattro modi diversi: come città mondiale, come città globale, come città informazionale e come cosmopoli, ovvero «città regione globalizzata e culturalmente eterogenea» (*ibidem*, p. 266).

Nell'ambito delle questioni riguardanti il concetto di città-regione emergono, tra gli altri, quello del processo di deindustrializzazione che ha connotato molti di questi spazi e quello opposto ma tuttavia presente della reindustrializzazione, tipico dei NIC (Nuovi Paesi Industriali). Il terzo discorso sulla postmetropoli è imperniato sull'*Exopoli*, cioè la metropoli post-suburbana o megacittà, per porre l'accento sui fenomeni geografici dell'urbanizzazione che ha una forza esogena, quella attraverso cui la città viene « rovesciata nell'urbanizzazione dei sobborghi e nella crescita della periferia» (*ibidem*, p. 290); l'*Exopoli* a sua volta può essere differenziata in Megacittà, con riferimento alla sua dimensione ma anche alla sua struttura discontinua e policentrica, in *Outer City*, in relazione all'urbanizzazione della periferia, e alla *Edge City*, che prende in considerazione i centri commerciali e l'urbanizzazione intorno agli uffici che costituiscono una sorta di frontiera; infine Soja inserisce nel gruppo anche la *City Lite*, città leggera, nel senso che viene facilmente consumata e che ha nostalgia della precedente città storica. Il quarto modo di indagare la postmetropoli è quello definito della "città frattale". Con essa ci si focalizza su una riorganizzazione del mosaico sociale, che ha acquistato ancora maggiore fluidità e una nuova complessa morfologia secondo modalità sintetizzate dal concetto di *metropolarità* e chiarite dalla sociologia dell'urbanesimo. Il quinto gruppo di teorie, che fa riferimento a un'esperienza tipicamente statunitense e che trova quindi un'applicazione più ridotta è quello della postmetropoli come arcipelago di città fortificate. L'ultimo modo di intendere la postmetropoli è quello che Soja sintetizza con il termine di *Simcittà* (*Simcity*), città iperreale. Con esso l'autore si riferisce alla riorganizzazione dell'immaginario urbano che parte dai concetti di "iperspazio" urbano e che include mondo artificiale e virtuale, reti

elettroniche e cibercittà; insomma il «mondo del ciber spazio come «mondo dell'iperrealtà prodotto elettronicamente» (*ibidem*, p. 326). È la città della cibernetica, del mondo prodotto in maniera tecnologica, dell'iperrealtà come sostituto del mondo naturale. In questo ciber spazio si può collocare anche il concetto della città-macchina così come è stato rimodellato da Chistine M. Boyer che lo ha trasformato nella cibercittà.

Emergono sempre, comunque, nel dibattito sulla *postmetropolarità*, la contrapposizione fra omologazione ed eterogenizzazione culturale, che riguarda tanto la formazione di un immaginario internazionale, quanto fattori relativi all'immigrazione transnazionale e ai media, e la contrapposizione fra luoghi e flussi che nel panorama del paesaggio globale si stanno ormai sostituendo ai primi.

CAPITOLO QUINTO

PAESAGGI GLOBALI O POSTPAESAGGI

V.1. Nonluoghi ed eterotopie

Così come per Marc Augè «il non luogo è il contrario dell'utopia» (Augè M., 2005, p. 101), per Michel Foucault un'eterotopia è una sorta di antiutopia. Ma sia il nonluogo che l'eterotopia sono anche accomunati dalla transitorietà, ovvero dal fatto di essere luoghi che fungono da collegamento per altri luoghi, con i quali, secondo Augè, sono in contraddizione. Così mentre Augè a proposito dei nonluoghi afferma che «noi possiamo opporre la realtà del transito a quella della residenza e della dimora» (*ibidem*, p. 98), per Foucault, invece, le eterotopie «sono i luoghi dell'attraverso, spazi di crisi e di condensazione di esperienze» (Foucault M., 2005, p.7).

Ma nonostante questi due modi di intendere lo spazio collettivo specifico della contemporaneità abbiano dei punti in comune, tuttavia essi coprono degli spazi funzionalmente diversi e non sovrapponibili. Sono infatti nonluoghi le infrastrutture per il trasporto veloce, i mezzi di trasporto, i grandi spazi commerciali, le strutture per il tempo libero e le grandi catene alberghiere, mentre le eterotopie, invece, sono costituite da carceri, case di riposo, cliniche psichiatriche, cimiteri ma anche teatri, giardini e battelli.

Al concetto di non luogo Augè giunge partendo dalle contraddizioni insite nella possibilità di applicare la visione antropologica, come indagine sull'alterità, al mondo contemporaneo. Egli poi nell'indicare i tratti di questa contemporaneità pone le premesse per un'antropologia del mondo post-moderno, individuandone nel concetto di surmodernità

le caratteristiche essenziali, le cui modalità sono tutte legate all'eccesso. In merito poi al fatto che il rapporto con il luogo costituisca uno dei punti di indagine fondamentale dell'etnologia e dell'antropologia Augè afferma che: «[...] all'interno di uno stesso gruppo sociale, l'organizzazione dello spazio e la costituzione dei luoghi rappresentano una delle poste in gioco e una delle modalità delle pratiche collettive e individuali» (Augè M., 2005, p. 50). Augè sviluppa quindi la sua teoria partendo dalla fondamentale definizione del luogo antropologico che è *identitario*, in quanto relativo all'identità determinata dal luogo di nascita, *relazionale* perché in uno stesso luogo si configurano un insieme di relazioni reciproche e identità, e *storico* per il fatto che «coloro che vi vivono possono riconoscerne dei riferimenti che non devono essere oggetto di conoscenza» (*ibidem*, p. 53). Il luogo antropologico ha poi la caratteristica di essere geometrico e di concretizzarsi nelle forme elementari degli itinerari, dei crocevia e dei centri (*ibidem*, p. 55). Posto che «la possibilità del non luogo non è mai assente da qualsiasi luogo» (*ibidem*, p. 97) Augè dal concetto di luogo arriva, per opposizione, alla definizione del non luogo che dunque è non-identitario, non-relazionale e non-storico. Ciò che sostiene Augè è che «la surmodernità è produttrice di non luoghi antropologici e che, [...] questi, repertoriati, classificati e promossi "luoghi della memoria", vi occupano un posto circoscritto e specifico» (*ibidem*, p. 73). L'utente dei non luoghi, inoltre, accede ad essi solo attraverso un contratto in cui deve essere fornita la prova della sua identità. Nello stesso tempo il non luogo indica anche «due realtà complementari ma distinte: quegli spazi costituiti in rapporto a certi fini (trasporto, transito, commercio, tempo libero) e il rapporto che gli individui intrattengono con questi spazi» (*ibidem*, p. 87).

Le eterotopie di Foucault, il quale peraltro si è dimostrato critico nei confronti della modernità e del pensiero strutturalista, sono, invece, degli spazi connessi ad altri spazi, ma nello stesso tempo da questi separati, poiché al loro interno le funzioni specifiche che rappresentano, sono quelle di neutralizzare, invertire o sospendere, come nel caso dello specchio che pur essendo un luogo reale, nello stesso tempo riflette un contenuto che come pura immagine è posto in un luogo irreali. Il significato delle eterotopie è, comunque, meglio chiarito dalle parole di Foucault:

«Ci sono anche, e ciò probabilmente in ogni cultura come in ogni civiltà, dei luoghi reali, dei luoghi effettivi, dei luoghi che appaiono delineati nell'istituzione stessa della società, e che costituiscono una sorta di contro-luoghi, specie di utopie effettivamente realizzate nelle quali i luoghi reali, tutti gli altri luoghi reali che si trovano all'interno della cultura vengono al contempo rappresentati, contestati e sovvertiti; una sorta di luoghi che si trovano al di fuori di ogni luogo, per quanto possano essere effettivamente localizzabili» (Foucault M., 2005, p. 14).

Secondo il filosofo le eterotopie possono essere articolate secondo sei principi. Il primo sottolinea il fatto che l'esistenza delle eterotopie è una costante universale, appartenente a tutte le società, il secondo fa riferimento alle variazioni che le eterotopie subiscono in base al periodo storico o al luogo geografico. Il terzo principio dice che «l'eterotopia ha il potere di giustapporre, in un unico luogo reale, diversi spazi, diversi luoghi che sono tra loro incompatibili» (Foucault M., 2005, p. 16). Il quarto principio mette in relazione il concetto di eterotopia con quello di eterocromia, in cui invece della sospensione temporale avviene una sorta di celebrazione dell'effimero in spazi temporanei, come per le fiere o i villaggi turistici. Il quinto principio mostra che ogni eterotopia è fondata

su un sistema di apertura e di chiusura che ha la doppia funzione di isolarla ma anche di connetterla agli altri spazi. Il sesto principio ribadisce la specificità funzionale delle eterotopie, ovvero quella di fungere da correlazione con uno spazio esterno. Le eterotopie sono dunque dei luoghi secondari perfettamente organizzati e inclusi in altri, e sono anche dei luoghi opachi trascurati dal potere che preferisce escluderli dalla sua rappresentazione, perché non funzionali alla costruzione simbolica dell'immagine da esso auspicata.

Le differenze esistenti tra queste tipologie di spazi organizzati della post-modernità comportano, però, una loro diversa diffusione e un loro differente rilievo sul territorio della globalità, poiché mentre i non luoghi sono spazi di facile e sempre volontaria accessibilità, che creano una sorta di rete della comunicazione globale, irrinunciabile per il cittadino globale, le eterotopie somigliano più ad isole poste all'interno di altri luoghi, rappresentano soprattutto degli spazi "altri", talvolta utilizzati, come nel caso dei teatri, per includere, ma il più delle volte per escludere. In entrambi questi luoghi sembra quasi, però, che il tempo venga lasciato fuori da quella che è una sorta di "iperrealtà" costruita volutamente in maniera schematica e ripetitiva, così come il paesaggio che essa determina sembra attraversare un percorso involutivo che da luogo identitario lo trasformi in meno connotato spazio, le cui strutture fisiche si omologano a un numero sempre minore di parametri estetici.

Tuttavia l'importanza sempre crescente che il dibattito e la progettazione architettonica contemporanea riversano nelle teorie relative all'impatto ecologico, estetico, e culturale delle grandi infrastrutture dei trasporti, degli aeroporti in particolare, e degli edifici per il tempo libero e la cultura, rivela probabilmente un inversione di

tendenza che tende a trasferire significato e senso identitario al nonluogo e agli spazi “altri”.

V.2. Paesaggi del turismo e del tempo libero: verso il *Surpaesaggio*

L'altrove è uno specchio in negativo. Il viaggiatore riconosce il poco che è suo, scoprendo il molto che non ha avuto e non avrà (Italo Calvino, *Le città invisibili*).

Il passaggio dal turismo di elite al turismo di massa nella prima metà del Novecento, e poi dal turismo internazionale al turismo intercontinentale ha lasciato il posto dopo gli anni Settanta, a quelle forme di turismo che anticipano quella che sarà l'era del “post-turismo”, parallela allo sviluppo della società post-moderna. Ma il concetto stesso di turismo di massa così come si è venuto a sviluppare nella modernità è entrato in contraddizione con l'idea del viaggio, segnando una cesura anche temporale fra due modi simbolici diversi di esplorare lo spazio, come rimarca la nota frase di Paul Bowles in *Il tè nel deserto*: «Non si considerava un turista, bensì un viaggiatore. È in parte la differenza sta nel tempo, spiegava. Laddove in capo a qualche settimana o mese il turista si affretta a far ritorno a casa, il viaggiatore, che dal canto suo non appartiene a un luogo né all'altro, si sposta più lentamente, per periodi di anni, da un punto all'altro della terra» (Bowles P., 1989, pp. 12-13). Sul significato delle profonde differenze tra turismo globale e viaggio, e soprattutto sull'inadeguatezza del turismo come strumento di conoscenza così scrive Eric J. Leed:

L'era del turismo globale sembra precludere quella forma di immortalità e quelle fonti di significato che sono state trovate nel viaggio sin dai tempi di Gilgamesh, da generazioni e

generazioni che hanno creduto di sfuggire alla morte attraversando lo spazio e hanno preservato il ricordo della loro impresa edificando, scrivendo e raccontando (Leed E.J, 1992, p. 348).

Il turismo globale dunque annulla le possibilità di fuga dal mondo della civiltà e di conseguenza anche quelle di superare quei limiti che facevano di un viaggio un'esperienza eroica (*ibidem*, p. 349). Se, infatti, fino al periodo della modernità dominava ancora l'ideale del viaggio come scoperta, sia nel senso di conquista, come nel caso del tentativo da parte dell'Occidente di colonizzare il mondo, sia in quello di scoperta di sé (Augé, 2004, p. 60), in seguito sono intervenuti dei fattori che hanno scalzato completamente il valore simbolico del viaggio a favore del turismo, più consono alla moderna società dei consumi, visto che «il turista consuma la propria vita, il viaggiatore la scrive» (Augé M., 2004, p. 63).

Nell'epoca, infatti, in cui predomina la comunicazione contraddistinta dall'istantaneità che presuppone, secondo Augé, un individualismo molto marcato, che quasi si contrappone al forte bisogno di entrare in contatto con l'altro al fine di costruire il proprio sé – caratteristico del viaggiatore –, si può dire che «la pratica attuale del turismo ha più a che fare con la comunicazione che con il viaggio» (*ibidem*, p. 63) nel senso che essa mira più alla comunicazione di soggetti, dall'identità già costruita, che non ricercano, cioè, nell'Altro un'occasione profonda di cambiamento. Ancora una volta è Bowles a enucleare la differenza fra i due concetti: «[...] Un'altra importante differenza tra turista e viaggiatore è che il primo accetta la propria forma di civiltà senza discutere; non così il viaggiatore che la paragona con le

altre, e respinge quegli elemento che non trova di suo gusto» (Bowles P., 1989, p. 13).

Il viaggio, inoltre, presuppone una liberazione dalle associazioni costrittive relative ai luoghi e all'identità e comporta una sorta di perdita o purificazione necessaria al raggiungimento di un'unione con l'oggettività dei posti, di cui parla Leed quando afferma: «In Occidente quest'idea dell'unione tra soggetto e oggetto, raggiunta "lasciandosi alle spalle" un'identità piena di attributi e viaggiando per il mondo, diventa un metodo e una disciplina consapevole [...]» (Leed E.J, 1992, p. 325).

Il viaggio come esperienza conoscitiva è considerato da Augè invece come "racconto" e viene da lui dunque analizzato attraverso tre forme di "oblio" che accomunano sia lo spostamento nello spazio che la struttura narrativa, e cioè l'oblio del *ritorno*, nel senso dell'impossibilità di ritornare al punto di partenza, l'oblio della *sospensione*, ovvero dell'impossibilità di arrestare il tempo, e quello dell'*inizio*, come segno di ogni rituale di inizio. Il turismo però sottoposto alla concentrazione spazio-temporale del presente ha perso la capacità fondamentale dei viaggi di porsi come «zone di resistenza all'evidenza» (Augè M., 2004, p. 69) per cedere alla banalità dell'immediatezza.

Nel turismo della nostra epoca, quella della surmodernità, inoltre, è possibile rinvenire delle grandi ambivalenze assenti nel passato. Queste consistono, prima di tutto nel fatto che oggi il turismo si affianca ai grandi movimenti migratori, in cui gli spostamenti sono dovuti a ben altre motivazioni e hanno altre finalità; secondariamente un'altra ambivalenza scaturisce dalle inevitabili conseguenze derivate dal fatto che il turismo di per sé tenta di coniugare nello stesso tempo il locale al globale; la terza ambivalenza è, invece, quella «dell'andata e del ritorno, del passato e del futuro [...] ma che in sostanza è temporale» (Augè M.,

2004, p. 53), in quanto il viaggio ha una durata limitata e calcolata, che comporta uno sguardo retrospettivo sul passato. Come dice Augè «La produzione dei ricordi rimane una parte importante, spesso prevalente, dell'attività turistica» (*ibidem*, p. 54). Avviene, infatti, spesso che per non deludere le aspettative si tenta di modificare la realtà a somiglianza dell'immagine preconcepita di un luogo, per cui la produzione di ricordi acquista un significato preponderante. La quarta ambivalenza è quella che più di tutte conduce dal paesaggio al surpaesaggio; essa è quella della riproduzione del reale nel mondo "allestito" per il turismo, che viene a delinearsi come ciò che Jean Baudrillard definisce il *simulacro*, nel senso di simulacro del tempo e della storia che ha il fine di "spettacularizzare" il mondo. Il simulacro che poi Dean Mac Cannell sintetizza come «Staged authenticity», ovvero la mistificazione dell'autentico (Ingersoll R, 2004, p. 42). È così che ci si viene a trovare in un paesaggio artificiale, dall'identità altrettanto artificialmente ricostruita ad uso del turista, degli outsiders, e lontano invece dalle particolarità del luogo condivise in passato dagli insiders; è il paesaggio surreale fondato su un omologazione concettuale del "luogo turistico", non più luogo reale dunque. Ed è anche lo stesso paesaggio a cui, in ambito urbano, faceva riferimento Richard Ingersoll quando parlava di città-cartolina. Secondo Ingersoll il turismo che stravolge l'identità urbana ha soprattutto due tipi di conseguenze, la città-cartolina e il cittadino-turista. La città-cartolina corrisponde alla città illusoria, ingannevole e virtuale, nel senso di simulacro, così modificata dal turismo che ha provocato quello che Ingersoll ha definito l'«inquinamento antropologico che incide sull'ambiente mediante icone stereotipate» (*ibidem*, p.40). Il cittadino-turista si riferisce, invece, alla tendenza in atto nella città globale di trattare il cittadino come turista

cosicché egli manifesti la sua appartenenza ad un luogo essenzialmente con il consumo, appunto come il turista. Vi sono di conseguenza tre tipologie di luoghi dove la trasformazione del cittadino in turista ha pieno compimento e sono i centri commerciali, il museo e le «città senza gente», come ad esempio Milano 2.

Questi scenari trasformati dal turismo, il cui punto estremo è costituito dai parchi tematici come Disneyland, sono già luoghi dell'iperreale, che hanno cancellato la realtà a favore di un fruizione dell'illusorio. Il problema è che il mondo globalizzato del post-turismo tende troppo spesso a mercificarsi come prodotto turistico e quindi a distruggere le peculiarità vere del luogo, lasciando in piedi una patinata ricostruzione che fa assomigliare il luogo più ad un parco per il tempo libero che a se stesso.

V.3. *Spaesaggio*

C'erano sempre stati quei panorami di case novecento in rovina, coi fianchi tenuti su a malapena da travi di legno, con le finestre turate da carta incatramata e con i tetti di ferro ondulato, e quelle staccionate intorno ai giardini che pendevano sghembe da tutte le parti? E i luoghi bombardati dove la polvere di calcestruzzo mulinava nell'aria, e le erbacce crescevano sparse sui muchi di sassi? E quegli altri luoghi in cui le bombe avevano aperto dei buchi più larghi e dov'erano germogliate miserabili colonie di capanne di legno simili a pollai? (George Orwell, 1984).

Gli *spaesaggi* sono dei paesaggi che per varie ragioni hanno perso la loro capacità di essere percepiti positivamente, dove per positivo si include naturalmente anche il tratto "spaventevole" del sublime, per

rappresentare invece dei luoghi che sono la negazione stessa del paesaggio in tutti i suoi vasti significati di tipo soggettivo e oggettivo, e che conseguentemente producono nell'osservatore spaesamento.

Lo spaesamento a cui ci si riferisce è quello che si prova di fronte a un ordine spaziale mutato, irriconoscibile perché privo di punti di orientamento, deturpato, minaccioso, virtuale. È quello a cui si riferisce Tiziana Villani, quando afferma: «[...] lo spaesamento in primo luogo deve essere riconosciuto in quanto elemento di rottura dei limiti e dei tracciati che delimitano e circoscrivono la sfera del quotidiano sia per quanto concerne l'ambito individuale che quello collettivo. Dallo spaesamento non ci si può emancipare con un movimento di fuga» (Villari T., 1996, p. 24). Gli *spaesaggi* sono dunque tali oggettivamente, in quanto negazione di valori, e soggettivamente perché alterano quella che dovrebbe essere la normale sequenza fenomenologica percettiva del paesaggio da parte di un soggetto, che invece di fronte a quei luoghi provoca il tipo di spaesamento che ha «a che vedere con il collasso del sentire e con l'inverarsi di risposte automatiche e primordiali che sono l'unico sensore capace di attivarsi in questo territorio mutante che attraversiamo e che siamo» (*ibidem*, p. 112).

Gli *spaesaggi* inoltre, si distinguono dai nonluoghi in quanto, non solo non conservano l'impianto ordinato e la spinta all'omologazione di questi ultimi, ma anche perché non sono luoghi di transito, come avviene per nonluoghi e in maniera diversa per le eterotopie, ma sono invece luoghi che manifestano la loro condizione di negatività sia quando coincidono con una natura depredata – che però potrebbe anche rientrare nel *Terzo Paesaggio* di Gilles Clément – sia soggettivamente per la loro fortissima carica estraniante che produce il disorientamento e lo spaesamento tipici di alcuni luoghi dell'età contemporanea, che

oppongono alla statura dell'orrore suscitato dal sublime e alla sorpresa del pittoresco la vertigine del semplicemente brutto, se mai, e sembra proprio di sì, una categoria del brutto sia nel campo dell'estetica che in quella dell'ecologia possa trovare un referente comune.

Si identifica, quindi lo *spaesaggio*, con il degradato e il brutto che non solo hanno perso il loro riferimento identitario e la loro funzionalità primaria, a differenza dei nonluoghi, ma che procurano alla vista di chi li percepisce un senso di spaesamento e alienazione, causato dalla scomparsa di qualsiasi senso di ordine spaziale, vicinanza o memoria. Sono dunque *spaesaggi* le discariche, le bidonvilles, gli ecomostri, talune periferie, i luoghi decontestualizzati simili a delle *enclave*, ma anche i luoghi dei terremoti, della guerra e del dopoguerra. Gli *spaesaggi* o sono abbandonati o più frequentemente ospitano quelle che Bauman chiama «vite di scarto».

Gli *spaesaggi* però si trovano in una condizione transitoria e possono aspirare a diventare Terzo Paesaggio, luoghi della diversità.

V.4. Sprawl

Sono ore che avanzi e non ti è chiaro se sei già in mezzo alla città o ancora fuori [...]. Se nascosta in qualche secca o ruga di questo slabbrato circondario esiste una Pentesilea riconoscibile e ricordabile da chi c'è stato, oppure Pentesilea è solo periferia di se stessa e ha il suo centro in ogni luogo, hai rinunciato a capirlo (Italo Calvino, *Le città invisibili*).

Il termine *sprawl*, che è stato introdotto negli USA negli anni Sessanta, indica lo sviluppo urbano informe e in tutte le direzioni, identificabile anche con la cosiddetta città diffusa; esso si diffuse per

primo negli Stati Uniti grazie al fatto che l'assenza di città storiche non creò resistenza alla modernizzazione incalzante che sostituiva le dimensioni pedonali delle strade con quelle automobilistiche. Lo sprawl è tipico della nuova spazialità urbana che tende sempre più a spostarsi nella periferia e nelle aree peri-urbane, e che ha cancellato il centro come elemento fondante della sua realtà, contrapponendosi in questo al modello che dalla *polis* in poi aveva la piazza come punto ineludibile della sua configurazione morfologica e simbolica, almeno fino al modello del modernismo, in cui la città è pensata soprattutto per dare spazio alla circolazione delle automobili e alle infrastrutture.

Le conseguenze dello sprawl sono state analizzate, fra gli altri, da Richard Ingersoll, che sottolinea come un tempo «la sintassi delle varie città si assomigliava ma nessuna città era uguale all'altra» (Ingersoll R., 2004, p. 11) mentre oggi «la stessa cosa si ripete tante volte ma senza che vi sia una sintassi» (*ibidem*, p. 11). Il passaggio da una tipologia a un'altra della città può essere compreso attraverso la metafora dell'albero di Christopher Alexander, che assimila la città diffusa ad un albero gerarchico e genealogico in cui tutti gli elementi sono ricondotti al tronco, e attraverso quella posteriore di Deleuze, che oppone al modello dell'albero quello del rizoma, antigerarchico e senza storia – il quale rappresenta la classica scacchiera della città premoderna – nel quale ogni punto può collegarsi a qualsiasi altro (*ibidem*, p. 15). Alla crescente omologazione della città diffusa, comunque, si è reagito con diverse teorie dell'urbano, fra cui due relative a tipologie di città fondamentalmente opposte, il modello della «piccola città» o *Krierstadt* di Leon Krier, in cui si teorizza un ritorno ad una piccola dimensione urbana, e quello della «Generic city» di Rem Koolhaas, che constata

l'impossibilità della società globale di ristabilire le coordinate di spazio e tempo.

Per quanto riguarda il fenomeno dello sprawl, Ingersoll individua nel turismo, nei centri commerciali, nelle tangenziali, negli svincoli e nei parcheggi, nonché nelle villette, nei mezzi telematici e negli spazi vuoti i fattori costitutivi della sprawltown (*ibidem*, p. 18); questi se finora hanno incarnato un modello estetico negativo, essendo un tratto caratterizzante possono essere ripensati come fonte di un nuovo modo di ristabilire le relazioni tra i membri della comunità, per sfruttare l'idea che «Bisogna pensare alle infrastrutture come pretesti per arte» (*ibidem*, p. 19), pensarli cioè come una sorta di «cattedrale della mobilità», intesa quest'ultima come uno dei punti nodali della modernità.

In questo senso, le infrastrutture nel Novecento riuscivano a trasformarsi in arte grazie alle "decorazioni", mentre è solo in seguito che si è affermata l'idea che l'arte risieda nella struttura stessa, rivoluzionando così il modello estetico preesistente. Posto che l'arte diventi fine a sé stessa, anche nella negazione di ciò che è bello ci può essere bellezza, la quale nel XX secolo viene trovata nella «capacità negativa di decontestualizzare» (*ibidem*, p. 141) gli elementi infrastrutturali, che vengono considerati alla maniera di Duchamp, come dei *ready-mades*. Questi tuttavia per assumere un significato estetico e civico hanno bisogno dell'intermediazione dell'artista, mentre ancora la maggior parte delle infrastrutture è progettata senza arte. Tuttavia, recentemente, come si deduce né *L'architettura del nuovo millennio* di Leonardo Benevolo, in cui vengono analizzate criticamente le maggiori creazioni architettoniche mondiali, l'autore mette in luce che fra gli esempi più riusciti di realizzazioni architettoniche contemporanee che siano state inserite all'interno di programmi di sviluppo del tessuto

urbano che dessero importanza alla protezione ambientale sono presenti molti esempi di architettura pubblica, infrastrutture viarie e per il tempo libero. A tal fine egli propone numerosissimi esempi, uno su tutti quello del Canada che ha visto una grande fioritura architettonica, fra cui quella di Vancouver in particolare, dove le grandi opere interessano proprio strutture pubbliche come il metrò, il centro civico o il Museo del Vetro a Tacoma, o ancora il quartiere internazionale di Montreal; stesso discorso vale per gli impianti sportivi di Sidney, oppure per gli interventi per modificare lo sprawl previsti per la città di Chicago dal piano “Chicago Metropolis 2020” (Benevolo L., 2008, p. 338), in cui si propongono degli schemi concettuali per dei villaggi intermodali collocati attorno agli hubs dei trasporti su cui convergono le “greenways”, oppure l’area ricreativa chiamata “mare nascosto” nel porto di Onahama (2001) in Giappone, attualmente pubblica passeggiata. È in questo ambito che Benevolo inserisce i «Complementi del paesaggio» (*ibidem* , p. 476), che per la maggior parte sono rappresentati da infrastrutture viarie come il *Millennium Bridge* a Gateshead (2002), disegnato da Wilkinson Eyre, il ponte di Rijeka in Croazia (2002) per la capacità di inserirsi nella comunicazione urbana, il riuscito tentativo di rendere pregevole un parcheggio automobilistico effettuato da Ingehoven Overdieck & Partners e Martin Reuter a Offenburg (2002), o il nuovo aeroporto di Dalaman in Turchia, disegnato da Emre Arolat e Gonca Girakoglu (2006); o ancora la stazione ferroviaria a St. Anton am Arlberg in Austria, progettata dai Manz-Ritsch-Sandner Architects (2001), realizzato in occasione dei campionati del mondo invernali, o la stazione centrale di Arnheim; e ancora il ponte Erasmus a Rotterdam realizzato nell’ambito di un progetto di ristrutturazione di Rotterdam Zuid (il cui piano generale di ristrutturazione è dovuto al gruppo OMA di Rem

Koolhaas) in cui le vecchie banchine portuali vengono riadattate per usi urbani, progettato da Ben Van Berkel (1996) (*ibidem*, p. 215).

La diffusione dello sprawl, che ha un forte impatto ambientale, è strettamente connessa alla questione ecologica. I tentativi di trovare delle soluzioni che forniscano riparo ai danni della crescente urbanizzazione vanno dalla Deep Ecology al Protocollo di Kioto, dalle campagne di riciclaggio alla “Archology”, dall’utilizzo delle energie rinnovabili fino al bioregionalismo che si propone di rivedere il sistema urbano, ridistribuendo la popolazione secondo le risorse e gli ecosistemi di appartenenza (Ingersoll R., 2004, p. 194). Ingersoll poi per migliorare il sistema urbano contemporaneo propone un modello di “agro-civismo” che prevede la rivalutazione del terreno agricolo attorno alle città in modo da rendere coltivabile una parte delle aree urbane riqualificate, restituendo un nuovo senso al connubio fra ambito rurale e urbano.

Probabilmente se i principali tratti della globalizzazione, quali la maggiore velocità dei cambiamenti e la predominanza delle infrastrutture dei trasporti, piuttosto che diventare i soggetti avversi a una qualificazione estetica ed ecologica ne diventassero i protagonisti, rivoluzionando i paradigmi costruttivi urbanistici esistenti con criteri congrui alla rivoluzione culturale, sociale ed economica già avviata dalla globalizzazione, si riuscirebbero ad ottenere delle città dotate di una totalmente nuova capacità di creare valori estetici e comunitari.

V.5. Landscape Urbanism

Poiché la nuova tendenza dello sviluppo urbano dello sprawl si realizza attraverso un’espansione in senso orizzontale e verso l’esterno piuttosto che concentrando la sua fitta densità in altezza, come avveniva nelle città tradizionali, il paesaggio è diventato uno strumento

fondamentale della nuova riorganizzazione urbana, passando ad includere non più solo l'elemento di natura nella città, ma soprattutto le infrastrutture, i siti deindustrializzati, i sistemi ambientali complessi e le esigenze di una parte della popolazione che tende a spostarsi verso l'immediato spazio esterno alla città. Il Landscape Urbanism si colloca, quindi, come una pratica capace di far fronte alle mutate esigenze della nuova città post-fordista, caratterizzata dalla produzione e dal capitale globale, nonché dalla decentralizzazione.

L'emergente teoria dello Landscape Urbanism, la cui espressione è stata coniata da Charles Waldheim durante il convegno sul tema del 1997, da lui organizzato, tende a fondere i due termini in una sintesi pratica unitaria e creativa che si vuole proporre come nuova alternativa alla passata scissione fra pratiche architettoniche e urbanistiche e architettura del paesaggio, che tendevano, la prima a reprimere il fattore paesaggio e la seconda ad escludere le forme spaziali da un'architettura del paesaggio con finalità ecologico-sostenibili. Sintesi che tuttavia non comporta la completa fusione dei due termini, che continuano a conservare le loro differenze, ma che tiene conto delle possibilità insite in un sistema relazionale che operi su vasti spazi e che nello stesso tempo non sminuisca la validità della materia (Waldheim C., 2005, p. 33).

Waldheim sposta un certo tipo di approccio tipico dell'ecologia del paesaggio alla città poiché considera il Landscape Urbanism come un ramo dell'ecologia del paesaggio. Egli sottolinea il fatto che gli spazi rimasti vuoti possono essere trasformati in spazi comuni, utilizzati come "progetto interstiziale" fra edifici, sistemi infrastrutturali ed ecologia naturale, per coltivare in questi spazi residuali una nuova forma urbana.

James Corner, un altro dei maggiori teorici del Landscape Urbanism, muovendo dall'attuale sempre maggiore capacità urbanizzante della città, nel suo saggio *Terra Fluxus*, sostiene la necessità di smettere di opporre categorie come natura/cultura, paesaggio/città, poiché la rigidità di queste definizioni non può più essere utile a contribuire alla future formazioni urbane, e suggerisce il modo in cui il Landscape Urbanism possa contribuire a una nuova forma di creazione spaziale svincolata dalle rigide divisioni professionali che, in passato, hanno messo in opposizione architettura, architettura del paesaggio, urbanizzazione e pianificazione. Corner propone quattro tematiche fondamentali che possono costituire il corpo fondante delle nuove teorie. Il primo di essi è quello dei «processes over time», ovvero la focalizzazione dell'attenzione sulla fluidità dei processi piuttosto che sulla loro stabilità, e sulla dinamicità dei processi urbani, che sposta l'attenzione dalle oggettive qualità dello spazio ai sistemi che condizionano la distribuzione e la densità della forma urbana. Nel fare ciò è importante tenere conto, secondo Corner, dell'ecologia e dei suoi modelli sistemici di relazioni; per lui infatti «The promise of landscape urbanism is the development of a space-time ecology that treats all forces and agents working in the urban field and considers them as continuous networks of inter-relationships»⁷ (*ibidem* p. 30).

Il secondo tema è quello delle superfici orizzontali, che suggerisce l'importanza della continuità spaziale e aiuta a fondere la separazione tra paesaggio e edificio (*ibidem* p. 30). L'orizzontalità è, infatti, la nuova realtà, ed ha una nuova caratteristica fondamentale riguardante la sua superficie, vale a dire le infrastrutture che costituiscono il terreno più

⁷ «La promessa del landscape urbanism è lo sviluppo di un'ecologia spazio-temporale che tratti e consideri tutte le forze e gli agenti operanti nel campo urbano come una rete continua di interdipendenze».

fertile per la sperimentazione futura che contempra la capacità di conservare la propria identità e autonomia pur nelle continue modificazioni di superficie.

Un terzo tema riguarda il “metodo di lavoro” che dovrebbe permettere la possibilità di vasti spostamenti di scala lungo gli assi spazio-tempo includendo la conservazione della cultura locale.

Il quarto tema concerne l’immaginazione, fondamentale per ogni aspirazione a una creativa formazione spaziale che consideri lo spazio non solo come contenitore di memoria e immagini, ma anche come luogo concreto delle relazioni sociali quotidiane.

Il landscape urbanism si propone, dunque, come un’alternativa sostenibile allo sprawl e alla pianificazione urbanistica; tuttavia nonostante la sempre maggiore diffusione di queste idee, i progetti che ad essa si ispirano sono ancora, per la maggior parte, allo stato teorico.

V.6. Paesaggi ai margini: Terzo Paesaggio

Se si smette di guardare il paesaggio come l’oggetto di un’attività umana subito si scopre [...] una quantità di spazi indecisi, privi di funzione sui quali è difficile posare un nome. Quest’insieme non appartiene né al territorio dell’ombra né a quello della luce. Si situa ai margini (Clément Gilles, *Manifesto del Terzo paesaggio*).

È ripartendo dai paesaggi ai margini, ovvero dai frammenti di paesaggio ai limiti tra un paesaggio e l’altro, tutti diversi nella forma ma accomunati dall’assenza di attività umane economicamente produttive, che il paesaggista Gilles Clément nel suo *Manifesto del Terzo paesaggio* (2005), operando una sorta di rovesciamento di priorità delle tipologie

paesaggistiche più diffuse, elabora un manifesto che si propone come rivoluzionaria terza via (in riferimento alla contrapposizione fra potere e non-potere del dibattito sul Terzo Stato) alla rigida conformazione uniformante che il paesaggio globale è venuto ad assumere nella contemporaneità. Con la pratica del Terzo paesaggio, alla quale si dovrebbe riservare una parte non precisamente quantificabile dello spazio, si intendono, dunque, infrangere le rigide regole di organizzazione territoriale che sopprimono le possibilità imprevedibili di evoluzione delle specie e del paesaggio, al fine di preservarne la diversità, partendo dal presupposto che «In quanto riserva di tutte le configurazioni genetiche planetarie il Terzo paesaggio rappresenta il futuro biologico» (Clément G., 2005, p.28).

Le tipologie di spazi che secondo Clément rientrano nel Terzo paesaggio sono suddivise in *insiemi primari*, *residui* e *riserve* in base al fatto che siano stati più o meno soggetti alle attività umane. Gli *insiemi primari*, infatti, sono dei luoghi che evolvono lentamente perché non sono mai stati sfruttati, come ad esempio le foreste primarie, i *residui* sono invece costituiti da tutti i luoghi sfruttati e poi abbandonati dall'uomo, che hanno una forte dinamicità evolutiva, come i siti industriali dismessi, e, infine, le *riserve*, che sono luoghi deliberatamente preservati dall'uomo. Nell'ambito di queste categorie un ruolo particolarmente importante è rivestito dai residui poiché essi aumentano con l'aumentare dell'antropizzazione e favoriscono al loro interno l'ingresso di specie esogene dai cicli brevi che li rendono dei sistema fondamentalmente aperti e instabili; e dunque «La somma dei residui rappresenta il territorio per eccellenza della *mescolanza planetaria*» (*ibidem*, p. 21). Questa mescolanza, tuttavia, è concomitante con una diminuzione di specie stabili che può spingersi fino alla sparizione degli

ambienti primari e all'assimilazione dell'intero pianeta a uno smisurato residuo (*ibidem*, p. 23).

Il Terzo paesaggio si distingue poi dagli altri per il suo statuto: esso è totalmente sganciato da questioni amministrative perché è anzi uno spazio che si tenta di sopprimere, che si pone al di fuori delle problematiche relative al territorio in quanto la sua essenza è di ordine generale e globale. A tal proposito Clément afferma: «La realtà del Terzo paesaggio è di ordine mentale. [...] Lo statuto (non scritto ma accertato) del Terzo paesaggio è di ordine planetario» (*ibidem*, pp. 25-26). Perché un Terzo paesaggio sussista è necessario, dunque, preservarne la sua esclusione dalla pianificazione sociale ed economica tipica degli altri paesaggi, pena la sua stessa scomparsa: infatti, «La fissazione di un modello eretto a patrimonio condanna il Terzo paesaggio alla sparizione» (*ibidem*, pp. 54).

Per il Terzo paesaggio che, però, nonostante la sua indipendenza amministrativa, subisce indirettamente le pressioni del territorio, le cui trasformazioni modificano anche la sua forma e le sue proporzioni, sono fondamentali, i concetti di limiti o margini più che quelli della centralità. I limiti cambiano di significato a seconda della tipologia dei territori che separano; questi ne determinano la visibilità e la maggiore o minore intensità degli scambi di natura biologica. «I limiti – interfacce, canopee, limitari, margini, bordure – costituiscono, in sé, spessori biologici. La loro ricchezza è spesso superiore a quella degli ambienti che separano» (*ibidem*, p. 46). Il paesaggio ai margini si pone, dunque, come il maggiore depositario di risorse biologiche tanto che «[...] il Terzo paesaggio appare come il territorio dell'invenzione biologica» (*ibidem*, p. 51). E poiché il destino del Terzo paesaggio è in stretta correlazione proprio con la sua evoluzione biologica è importante sottolineare che,

secondo Clément, esso, in parallelo con i mutamenti ambientali, segue un'«evoluzione globalmente incostante» (*ibidem*, p. 49), caratterizzata da mutamenti lenti e modulati che ne garantiscono la conservazione e gli conferiscono un ruolo privilegiato nell'ambito dei paesaggi globali del futuro.

Clément analizza poi il rapporto del Terzo paesaggio con la società e la cultura. Per la prima esso può presentarsi sotto le molteplici forme di spazio naturale, spazio improduttivo, spazio per il tempo libero e spazio sacro. Il disinteresse delle istituzioni di cui si è detto, necessario alla sua sopravvivenza, è causato da una serie di fattori che connotano questo tipo di spazio e che vanno dalla sua poca redditività, alle difficoltà di accesso, come a quelle di esser uno spazio di insicurezza. Dal punto di vista culturale il Terzo paesaggio si definisce come prodotto di una coscienza collettiva in rapporto a una specifica cultura. «Il terzo paesaggio può essere visto come la parte del nostro spazio di vita affidato all'inconscio. Profondità dove gli eventi si accumulano e si manifestano in modo, all'apparenza, indeciso» (*ibidem*, p. 57).

Si delinea così, più che un nuovo tipo di paesaggio soprattutto un nuovo modo di guardare ai paesaggi nel loro insieme e alle loro ragioni d'essere nel mondo della globalità. Ciò che in passato a causa della sua marginalità e indecisione funzionale veniva trascurato, rappresenta oggi una sorta di corridoio di diversità che può essere di fondamentale ausilio nel duplice scopo di combattere l'omologazione tipica dei nonluoghi e nello stesso tempo ritagliare all'interno del mondo antropizzato degli spazi "naturali" che in quanto sottratti alla razionalizzazione imperante del territorio possano seguire un loro percorso biologico individuale. È l'obiettivo che si pone Clément quando nel suo *manifesto* sostiene la

necessità di «Conferire al Terzo paesaggio il ruolo di matrice di un paesaggio globale in divenire» (*ibidem*, p. 63).

V.7. Paesaggi della Post-globalizzazione: *Cosmopaesaggi*

La cosmologia moderna ha riscoperto l'antica alleanza tra uomo e Cosmo. L'uomo è figlio delle stelle, fratello delle bestie feroci, cugino dei fiori e dei campi (Thuan Trinh Xuan, *Il caos e l'armonia*).

Un giorno, forse, un segno verrà da un altro pianeta. E, per effetto di una solidarietà di cui l'etnologo ha studiato i meccanismi su scala ridotta, l'insieme dello spazio terrestre diventerà un luogo (Marc Augé, *Nonluoghi*).

Se i nonluoghi e le eterotopie, il surpaesaggio e lo spaesaggio rappresentano una nuova forma di spazio che nega le caratteristiche identitarie del paesaggio, e lo sprawl, l'Urbanism landscape e il Terzo paesaggio sintetizzano, invece, delle possibili soluzioni alla mancanza di significato del paesaggio degradato dell'attualità, è pur vero che entrambi questi gruppi di paesaggi globali vengono analizzati, criticati e riprogettati sempre seguendo le logiche del globo terrestre; con cosmopaesaggio, invece, si vuole indicare il paesaggio che si relaziona non più solo in base a dinamiche interne alla Terra ma interplanetarie o interspaziali. Il cosmopaesaggio si colloca, infatti, oltre lo spazio del paesaggio e oltre il tempo della globalizzazione.

D'altronde, se con il passaggio dalla modernità alla post-modernità numerose discipline, fra cui la geografia, si sono aperte sempre più ad un approccio multidisciplinare inaccettabile in passato, non è irrealistico pensare che nel futuro della post-globalizzazione gli ambiti di ricerca con i quali si dovranno fare i conti nell'analisi del paesaggio, potrebbero

riguardare anche, per fare un esempio relativo al mondo scientifico, saperi come l'astronomia, l'astrofisica o la meccanica quantistica; cosa che per un certo verso accade già nel campo dell'indagine geografica che utilizza le nuove tecnologie dei sistemi di telerilevamento satellitari per cartografare il territorio. E, inoltre, se l'inizio della globalizzazione in senso ampio ha coinciso con la scoperta della prospettiva lineare, l'inizio della post-globalizzazione potrebbe avere come uno dei suoi tratti principali lo spostamento di questa stessa prospettiva dal nostro ad un altro pianeta o, comunque, allo spazio, con il conseguente allargamento epistemologico che il pensiero post-globale subirebbe, in una maniera paragonabile a quello che si ha passando da una teoria dell'universo a una del multiverso.

Intanto, tranne che per scoperte ancora in divenire, oggi dei vari pianeti o dei diversi sistemi solari è possibile paragonare soltanto l'aspetto generale, mentre solo recentemente si incominciano ad avere i mezzi per scendere più nei dettagli e osservare lo stato del "territorio" di altri pianeti, come per esempio è avvenuto con Marte, del quale attraverso le immagini realizzate per la NASA dalla telecamera *Hirise* si è potuto esaminare un suolo in alcuni punti simile al territorio vulcanico e desertico di Islanda e Sahara. L'interesse, però, per i paesaggi cosmici, interrelato alla diffusione di immagini di comete, o di nebulose come Clessidra a 8000 anni luce dalla Terra, di pianeti del nostro sistema solare ripresi, per esempio, dal *Voyager I* o dal telescopio spaziale *Hubble*, delle foto del Sole visto da vicino fotografato dall'astrofilo americano Alan Friedman (20 ottobre 2010) o ancora di immagini della nostra stessa Terra vista dallo spazio, può essere facilmente desunto dal moltiplicarsi di esperienze artistiche o turistiche strettamente collegate al cosmo. È il caso del concorso fotografico "Astronomy Photographer of

the Year” organizzato dal Royal Observatory di Greenwich, che ha come scopo quello di premiare le più belle foto realizzate dall’interno del nostro sistema solare e che per il 2010 ha visto come vincitore l’americano Tom Lowe con la fotografia *Blazing Bristlecome*, e del lento ma progressivo sviluppo del turismo spaziale, i cui giri interstellari sono stati progettati già a partire dal 2001, mentre al 24 ottobre 2010 risale l’inaugurazione nel New Mexico del primo aeroporto interspaziale del mondo. Quello del paesaggio visto dall’alto in condizione di estraneità è lo stesso tema di cui parla Eugenio Turri quando nel paragrafo *Lo sguardo dell’aquila e l’occhio del satellite* del suo *Il paesaggio e il silenzio*, a proposito delle problematiche antropiche che oggi conducono sempre più verso l’atopia, afferma che «In realtà lo si direbbe solo un problema di scala, di dimensioni spaziali: ossia l’adesione ai dettati della geografia fisica continua a sussistere, ma su una diversa, più ampia dimensione, quale può emergere non più da una carta topografica, ma piuttosto da immagini spaziali» (Turri E., 2004, p. 135) spostando così già il fuoco fuori dalla Terra.

Questo spostamento di interesse non solo nel riprodurre il nostro pianeta dal di fuori ma anche a riprodurre il fuori con cui compararlo, potrebbe andare, dunque, di pari passo con lo spostamento del punto di vista dell’*outsider* e con una riformulazione epocale di quello che è il senso dell’*Altro* e dell’*Altrove*. Come dice Turri: «Lo spazio terrestre è ormai diventato troppo stretto e risaputo per l’uomo, c’è un’usura nella nostra stessa immaginazione, una noia del ripetuto e al tempo stesso un fastidio di fronte ad un agire umano sempre più previsto in uno scenario terrestre che non riesce più ad emozionarci» (Turri E., 2004, p. 238). Dunque, esauriti gli spazi terrestri, tutti esplorati e conquistati da tempo, ormai che la ”Frontiera” è solo quella interspaziale, anche le differenze

paesaggistiche dovranno cambiare di scala e il globo diverrà sempre più globalizzato in quanto l'Altrove ormai sarà esterno ad esso.

A questo punto le discipline geografiche potrebbero incontrarsi anche con la teoria del caos, la quale suggerisce che piccole variazioni delle condizioni iniziali producano differenze non prevedibili a lungo termine, e con la teoria dei frattali, le cui strutture la natura spesso predilige, e insieme contribuire alla creazione di nuove “metafore della terra”. In un secolo che era già stato rivoluzionato dalla teoria della relatività e dalla meccanica quantistica, che prevede l'esistenza di una realtà multipla, la fine del Novecento ha registrato anche il crollo di un'altra certezza, quella della visione newtoniana di un universo frammentato e di «un determinismo assoluto della Natura» (Trinh Thuan X., 2000, p. 85) che ha lasciato il posto all'indeterminazione del caos. D'altronde se il paesaggio ha sempre avuto un posto privilegiato nell'incontro degli assi spazio-tempo, l'allargamento di queste due dimensioni previsto dalla meccanica quantistica, che teorizza la possibile cancellazione del passato, e il fatto che secondo la teoria del caos lo spazio astratto possa acquistare tre coordinate di velocità oltre alle tre di posizione (*ibidem*, p.103) implicherebbe anche un cambiamento della visione del paesaggio, senza per questo entrare nel mondo della fantascienza. A proposito, infatti, di un nuovo ordine spazio temporale, che annulla quello dello spazio e del tempo assoluti l'astronomo Thuan Trinh Xuan afferma che: «Il mondo quantistico sembra dunque possedere una sorta di globalità (si dice spesso “olismo”) che trascende la dimensione temporale. Sembra anche trascendere lo spazio [...]» (*ibidem*, p. 289). In un mondo in cui il disordine, inteso come aumento dell'entropia, avrà la meglio sull'ordine: «Il caos libera dunque la materia dalla sua inerzia, e permette alla Natura di abbandonarsi a un gioco creativo, di produrre nuove strutture non

contenute implicitamente negli stati precedenti. Il suo destino è "aperto", il suo futuro non è più determinato dal presente né dal passato» (*ibidem*, p. 431).

Dunque, è necessario trovare un nuovo modo di costruire paesaggi e di vedere paesaggi per far fronte a quella perdita di elementi identitari che ci procura una sorta di straniamento e ci fa ritrovare in posti dove «The past is a Foreign Country» (Lowenthal D., 1985) tanto da aver fatto parlare di morte del paesaggio. I cosmopaesaggi, d'altronde, non sono solo dei paesaggi dello spazio, ma soprattutto dei paesaggi terrestri visti dall'uomo che ha già attraversato la fase storica della globalizzazione. Ma se l'elemento storico, interpretato nel senso della durata è stato uno dei tratti fondamentali con i quali si è costruita l'identità paesaggistica della modernità e in un certo senso anche della contemporaneità, ora che siamo nella società del postpaesaggio, del cyberspazio, del cambiamento rapidissimo in cui tutto si consuma e si sostituisce e gli stessi parametri non possono più continuare ad essere validi, come si dovrà articolare il tempo nello spazio? Probabilmente saranno necessari una nuova esteticità e universalità (nel senso che il cosmo ritroverà l'antico posto riservatogli dagli antichi?), capaci di dare un senso nuovo al paesaggio o al postpaesaggio. In questo senso può darsi che all'interno della dualità cambiamento e permanenza in cui si dibattono le visioni sul paesaggio l'intervento del caso lascerà uno spazio maggiore alla variabile indipendente del caos.

CONCLUSIONE

Il paesaggio con le sue strutture visibili e invisibili abbraccia tutto l'ambito del globo terrestre, è il progetto del mondo umano che continua ad evolversi, ma nello stesso tempo esso rappresenta anche ciò che di esso l'uomo, attraverso i suoi filtri culturali e sociali, percepisce per poi rappresentarlo e trasformarlo ancora, istituendo un circolo infinito di scambio tra l'uomo e la natura, di cui esso è la sintesi. Il paesaggio difatti, può essere inteso come concrezione di elementi e sinergie che formano un'unità che ha nella totalità la sua essenza, ragione per cui esso necessita di interpretazioni che ne evidenzino la pluridiscorsività. In questo senso, il paesaggio, che spesso è considerato o come un palinsesto o come un testo da interpretare, potrebbe definirsi sia come un testo aperto che come un intertesto, nel senso che esso ha un significato plurale che non fa riferimento a un solo soggetto o "autore", è frutto di una polifonia creatrice e contemporaneamente rappresenta un sistema che si relaziona con altri contesti, come un mosaico di compresenze dove vengono condensate le "citazioni" di altri paesaggi.

Il paesaggio e l'uomo, dunque, in quanto poli fondamentali dell'abitare sulla terra necessitano di essere pensati in una maniera interdipendente, in una relazione reciproca soggetto-oggetto da cui dipende l'aspetto del mondo reale, che nella contemporaneità va incontro ai profondi cambiamenti dovuti alla globalizzazione e alle sue conseguenze. La globalizzazione, infatti, si è tradotta in una rivoluzione epistemologica anche nel modo dell'uomo di porsi in rapporto al paesaggio in quanto prodotto dell'interazione spazio-tempo. Il paesaggio globale è allora il paesaggio che si trova in una fase storica in cui sono state le stesse dimensioni spazio-temporali a venire completamente

alterate, trasformando così fattori come i flussi, i processi e le relazioni virtuali in soggetti determinanti per la nuova riorganizzazione spaziale, non più funzioni accessorie per comprenderne i nessi. Ciò su cui però ha maggiormente influito la mutazione spazio temporale è il rapporto fra cambiamento e stabilità del paesaggio, il quale da sempre è stato sottoposto a queste due spinte contrastanti, con la differenza però che in passato esse erano in equilibrio, mentre oggi propendono decisamente per un cambiamento globale che è ancora da compiersi. Inoltre il paesaggio sotto la spinta della globalizzazione deve fare i conti con un mutato concetto dell' "Altrove" e dell' "altro" che hanno trasformato i parametri stessi del concetto di luogo e le modalità in cui l'uomo si rapportava con esso e vi si identificava. I luoghi dunque assumono nuove forme e valenze e con essi il paesaggio. E se ciò avviene in tutte le tipologie di paesaggi tanto più si verifica in quello urbano che rappresenta il paesaggio in cui più la globalizzazione ha espresso le sue peculiarità; così oggi la città globale inizia a modificare la sua struttura morfologica e a inglobare in maniera costante lo spazio esterno ad essa, fino a ridisegnare una nuova forma di spazialità urbana diffusa.

Le trasformazioni del paesaggio ad opera della globalizzazione sono poi state tradotte dalle rappresentazioni artistiche attraverso nuovi canoni di esteticità che fanno seguito al post-modernismo e che riflettono la creazione di nuovi segni e simboli che si sono concretizzati non solo in un nuovo immaginario spaziale, ma anche in uno stravolgimento dello stesso processo di formazione dell'immagine collettiva e del ruolo ad essa assegnatogli nella società globale.

Più che mai però, pur nel rispetto del locale, l'uomo necessita di guardare al mondo globale nella sua complessità per attuare un processo di riequilibrio ambientale, sociale, culturale ed economico. Egli infatti,

che non può permettersi di soggiacere alle conseguenze negative della globalizzazione, deve valorizzarne gli effetti positivi, cercando di attribuire valore e significato a quelle strutture e a quei modelli spaziali specifici della contemporaneità che possano dare vita a dei paesaggi globali capaci di costituirsi come nuova dimora dell'uomo.

BIBLIOGRAFIA

- Abbot J., *Inside Cars*, Princeton University Press, Princeton 2001
- Abrams R.E., *Landscape and ideology in American Renaissance Literature. Topographies of scepticism*, Cambridge 2004
- Albrow M., *The Global Age. State and Society beyond Modernity*, Polity Press, Cambridge 1996
- Ambrosini M., *Un'altra globalizzazione*, il Mulino, Bologna 2008
- Amin A., Thrift N., *Città. Ripensare la dimensione urbana*, Il Mulino, Bologna 2005
- Andreotti G., *Alle origini del paesaggio culturale. Aspetti di filosofia e genealogia del paesaggio*, Unicopli, Milano, 1998
- Appadurai A., *Modernità in polvere: dimensioni culturali della globalizzazione*, Meltemi, Roma 2004
- Appleton, J., *The Experience of Landscape*, Wiley, London 1975
- Aprile M.C., *Le politiche ambientali*, Carocci, Roma 2008
- Assunto R., *Il paesaggio e l'estetica*, 2vv., Giannini, Napoli 1973
- Assunto R., *Il parterre e i ghiacciai*, Novecento, Palermo, 1984
- Assunto R., *Ontologia e teleologia del giardino*, Guerini e Associati, Milano 1994
- Augé M., *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004

- Augé M., *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Eleuthera, Milano 2005
- Bachelard G., *La poetica dello spazio*, Edizioni Dedalo, Bari 2006
- Bachtin M., *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 2001
- Bagnoli L., *Manuale di geografia del turismo*, Utet, Torino 2006
- Bagnoli V., *Lo spazio del testo. Paesaggio e conoscenza nella modernità letteraria*, Pendragon, Bologna 2003
- Balmori D., *Tra fiume e città. Paesaggi, progetti e principi*, Bollati Boringhieri, Torino 2009
- Baraldi M., *L'ultima terra: la cultura australiana contemporanea*, Carocci, Roma 2002
- Baricco A., *Next*, Feltrinelli, Milano 2002
- Baroni M.R., *Psicologia ambientale*, Il Mulino, Bologna 1998
- Barthes R., *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 1974
- Barthes R., *L'impero di sensi*, Einaudi, Torino 1984
- Bateson G., *Mente e Natura. Un'unità necessaria*, Adelphi, Milano 1984
- Bateson G., *Per un'ecologia della mente*, Adelphi, Milano 2000
- Bauman Z., *Dentro la globalizzazione. Le conseguenze sulle persone*, Laterza, Roma-Bari 2008
- Bauman Z., *Vite di scarto*, Laterza, Roma-Bari 2005

- Bauman Z., *Modernità liquida*, Laterza, Roma-Bari 2007
- Bailey R.G., *Ecoregions. The ecosystem geography of the Ocean and Continents*, New York 1998
- Baudrillard J., *Nation and Narration*, Routledge, New York-London 1990
- Béguin F., *Le paysag: un expose pour comprendre, un essai pour reflechir*, Flammarion, Paris 1995
- Bell S., *Landscape. Pattern, Perceptions and Process*, E & FN Spon, London 1999
- Bellezza G., *Geografia e beni culturali*, Franco Angeli, Milano 2005
- Bender B., *Landscape: Politics and Perspectives*, ed. B. Bender, Oxford 1992
- Benevolo L., *La città nella storia d'Europa*, Laterza, Roma 2002
- Benevolo L., *Le origini dell'architettura*, Laterza, Roma 2002
- Benevolo L., *L'architettura nell'Italia contemporanea, ovvero il tramonto del paesaggio*, Laterza, Roma 2006
- Benevolo L., *L'architettura nel nuovo millennio*, Laterza, Roma 2008
- Benjamin W., *I "passaggi" di Parigi*, Einaudi, Torino 2000
- Bergson H., *Durata e simultaneità*, Cortina Raffaello, Milano 2004
- Berleant A., *Living in the Landscape: New Essays in Environmental Aesthetics*, University Press of Kansas, Lawrence 1997

- Bernardi S., *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2002
- Berque A., *Cinq propositions pour une teorie du paysage*, Seyssel, Champ Vallon 1994
- Berque A., *Le raisons du paysage. De la Chine antique aux environnements de synthèse*, Hazan, Parigi 1995
- Berry W., *La Resurrezione della rosa. Agricoltura, luoghi, comunità, Slow Food*, Bra 2006
- Bertinetti P., *Storia della letteratura inglese. Dal Romanticismo all'età contemporanea. Le letterature in inglese, Vol. II*, Einaudi, Torino 2000
- Berto G., *Freud, Heidegger. Lo spaesamento*, Bompiani, Milano 2002
- Bertone G., *Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Interlinea, Novara 1999
- Besse J.-M., *Vedere la Terra. Sei saggi sul paesaggio e la geografia*, Mondadori, Milano 2008
- Betta P., Magnani M., *Paesaggio e letteratura*, Maccari, Parma 1996
- Betta P., *Il paesaggio fra reale e immaginario*, Maccari, Parma 1997
- Biasutti R., *Il paesaggio terrestre*, UTET, Torino 1947
- Bonadei R., *Paesaggio con figure. Intorno all'Inghilterra di Charles Dickens*, Jaca Book, Milano 1996
- Bonesio L., *Geofilosofia del paesaggio*, Mimesis, Milano 1997

- Bonesio L., Schmidt M., (a cura di), *L'anima del paesaggio tra estetica e geografia*, Mimesis, Milano 1999
- Bonesio L., *Oltre il paesaggio: i luoghi tra estetica e geofilosofia*, Arianna Editrice, Casalecchio 2002
- Bonesio L., *Paesaggio, identità e comunità tra locale e globale*, Diabasis, Reggio Emilia 2007
- Bonesio L., Micotti L. (a cura di), *Paesaggi: l'anima dei luoghi*, Diabasis, Reggio Emilia 2008
- Boschi G., *Oltre la Globalizzazione. Liberismo o Solidarismo nel futuro dell'Europa?*, Atheneum, Firenze, 2008
- Bourassa S.C., *The Aesthetics of Landscape*, Belhaven Press, London-New York 1991
- Bowles P., *Il té nel deserto*, Garzanti, Milano 1989
- Boyer M.C., *Cibercities: Visual Perception in the Age of Electronic Communication*, Princeton University Press, New York 1996
- Brady E., *The Aesthetics of Natural Environment*, The University of Alabama Press, Tuscaloosa 2003
- Brilli A., *Quando viaggiare era un'arte: Il Romanzo del Grand Tour*, Il Mulino, Bologna 1996
- Burden R. and S. Kohl (edited by), *Landscape and Englishness*, Editions Redo, B. V. Amsterdam- New York, NY 2006

- Butlin, R. A., *Historical Geography: Through the Gates of Space and Time*, London, 1993
- Calabi D., *Storia dell'urbanistica europea*, Mondadori, Milano 2004
- Calvino I., *Le città invisibili*, Mondadori, Milano 1992
- Cambi F., Terrenato, N., *Introduzione all'archeologia dei paesaggi*, NIS, Roma 1994
- Camporesi Piero, *Le belle contrade. Nascita del paesaggio italiano*, Garzanti, Milano 1992
- Canevari A.- Palazzo D., *Paesaggi e territori*, Franco Angeli, Milano 2009
- Canigiani F., *Ambiente e paesaggio*, NICOMP, Firenze 2007
- Capra F., Steidl-Rast D., *L'universo come dimora. Conversazione tra scienza e spiritualità*, Feltrinelli, Milano 1993
- Caravaggi L. *Paesaggi di paesaggi*, Meltemi, Roma 2002
- Carlson A., *Aesthetics and the Environment. The Appreciation of Nature, Art and Architecture*, Routledge, London-New York 2002
- Cartei G.F. (a cura di), *Convenzione europea del paesaggio e governo del territorio*, Il Mulino, Bologna, 2007
- Carus C.G., *Lettere sulla pittura di paesaggio*, Studio Tesi, Pordenone 1991
- Casey E.S., *Representing Place. Landscape, Painting and Maps*, Minneapolis-London 2002

- Castells M., *L'età dell'informazione: economia, società, cultura*, 3 vol.,
Università Bocconi Editore, Milano 2002
- Castiglioni B., *Percorsi nel paesaggio*, Giappichelli, Torino 2002
- Castoridias C., *La montée de l'insignifiance*, Seuil, Paris 1996
- Cauquelin A., *L'invention du paysage*, Plon, Paris 1989
- Ceri P., *Movimenti globali. La protesta nel XXI secolo*, Laterza, Roma-
Bari 2002
- Chambers I., *Sulla soglia del mondo. L'altrove dell'Occidente*, Meltemi,
Roma 2003
- Chateaubriand F.-R. de, *Memorie d'oltretomba*, Einaudi Torino 1995
- Chouquer G., *L'étude des paysages. Essais sur leurs formes et leur
histoire*, Errance, Paris 2000
- Ciarlone S., *L'economia della Cina*, Carrocci, Roma 2007
- Cicerchia A., *Il bellissimo vecchio. Argomenti per una geografia del
patrimonio culturale*, Franco Angeli, Milano 2002
- Clark I., *Globalizzazione e frammentazione. Le relazioni internazionali
nel XX secolo*, Il Mulino, Bologna 2001
- Clark K., *Il paesaggio nell'arte*, Garzanti, Milano 1985
- Claval P., *La geografia culturale*, De Agostini, Novara 2002
- Clément G., *Manifesto del terzo paesaggio*, Quodlibet, Macerata 2005
- Clementi A., *Interpretazioni di paesaggio*, Meltemi, Roma 2002

- Coates, P., *Nature: Western Attitudes since Ancient Times*, Polity Press, Cambridge 1998
- Collot M. (a cura di), *Les enjeux du paysage*, Ousua, Bruxelles 1997
- Conan M., *Mort du paysage?*, Seyssel, Champ Vallon 1982
- Conzen, M.P., *The Making of the American Landscape*, edited by Michael P. Conzen, New York-London 1990
- Copeta C., *Dal paesaggio al piano paesistico*, Adriatica editrice, Bari 1992
- Corbin A., *L'invenzione del mare*, Marsilio, Venezia 1990
- Corbin A., *L'homme dans le paysage*, Textuel, Paris 2001
- Corna Pellegrini G., *Pianeta blu. Paesaggi e atmosfere nel mondo*, Unicopli, Milano, 1996
- Corna Pellegrini G., *Geografia dei valori culturali*, Carocci, Roma 2004
- Cosgrove D., Daniels S., *The Iconography of Landscape*, eds Cosgrove D. and Daniels S., Cambridge 1988
- Cosgrove D. (a cura di Clara Copeta), *Realtà sociali e paesaggio simbolico*, Unicopli, Milano 1990
- Cosgrove D., *Geography and visions*, L. B. Tauris & C. Ltd, London 2008
- Cox Kevin R. (a cura di), *Spaces of globalization: reasserting the power of the local*, Guilford Press, New York-London 1997

- Daclon C.M., *Geopolitica dell'ambiente. Sostenibilità, conflitti e cambiamenti globali*, Franco Angeli, Milano 2008
- D'Angelo P., *Estetica della natura: bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Laterza, Roma 2001
- D'Angelo P., *Estetica e paesaggio*, Il Mulino, Bologna 2009
- Dagradi P., Cencini C., *Compendio di geografia umana*, Pàtron Editore, Bologna 2003
- Daniels, S., *Fields of Vision: Landscape and Identity in Europe and the United States*, Princeton University Press, Princeton, 1993
- Debord G., *La società dello spettacolo*, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2008
- Deleuze G., Guattari F., *Mille plateaux: capitalismo et schizophrénie*, Les Editions de Minuit, Paris 1980
- DeLue Rachel Ziady, *Landscape theory*, edited by James Elkins and Rachael Ziady DeLue, Routledge, New York 2008
- Dematteis G., *Le metafore della terra*, Feltrinelli, Milano 1990
- De Seta C., *L'Italia nel Grand Tour. Da Montagne a Goethe*, Electa, Napoli, 1993
- Desportes M., *Paysages en mouvement. Transports et perception de l'espace XVIIIe-XXe siècle*, Gallimard, Paris 2005
- Dickens C., *Tempi difficili*, Newton & Compton Editori, Roma 2004
- Dubbini R., *Geografie dello sguardo*, Einaudi, Torino 1994

- Durbiano G., Robiglio M., *Paesaggio e architettura nell'Italia contemporanea*, Donzelli, Roma 2003
- Eco U., *Dalla periferia all'impero*, Bompiani, Milano 1976
- Eco U., *Segno*, Mondadori, Milano 1980
- Elin N. (a cura di), *Architecture of fear*, Princeton Architectural Press, New York 1977
- Fabbri P., *Paesaggio e reti. Ecologia della funzione e della percezione*, Franco Angeli, Milano 2010
- Famoso N. (a cura di), *Il paesaggio siciliano nella rappresentazione dei viaggiatori stranieri*, CUECM, Catania 1999
- Famoso N., *Un atlante del paesaggio italiano* in «Ricerca & futuro», CNR, Roma, 2002
- Famoso N. (a cura di), *Mosaico Sicilia*, CUECM, Catania, 2005
- Farina A., *Ecologia del paesaggio. Principi, metodi e applicazioni*, UTET, Torino 2001
- Farina A., *Il paesaggio cognitivo*, Franco Angeli, Milano 2006
- Farinelli F. (a cura di), *Quadri della natura*, La Nuova Italia, Firenze 1998
- Farinelli F., *Un'introduzione ai modelli del mondo*, Einaudi, Torino 2003
- Favretto A., *Nuovi strumenti per l'analisi geografica. I G.I.S.*, Patron, Bologna 2005

- Featherstone M., Lash S. e Robertson R. (a cura di) *Global Modernities*, SAGE, London 1995
- Finke L., *Introduzione all'ecologia del paesaggio*, Franco Angeli, Milano 1993
- Ford B. (edited by), *The new Pelican Guide to English Literature, Vol 8: The present*, Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex, England 1983
- Foucault M., *Le parole e le cose*, BUR Rizzoli, Milano 1998
- Foucault M., *Spazi altri: i luoghi delle eterotopie*, Mimesis, Milano 2002
- Foucault M., *Eterotopie, Luoghi e non luoghi metropolitani*, Mimesis, Milano 2005
- Foucault M., *Utopie ed eterotopie*, Cronopio, Napoli 2006
- Frazer J.G., *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, Boringhieri, Torino 1973
- Gaddoni S. (a cura di), *Il sistema delle città europee*, Pàtron, Bologna 1997
- Galimberti U., *Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica*, Feltrinelli, Milano 1999
- Gallino L., *Globalizzazione e disuguaglianze*, Laterza, Roma 2001
- Gambino R., *Conservare, innovare. Paesaggio, ambiente, territorio*, UTET Librerie, 1997
- Garcia Lorca F., *Impressioni e paesaggi*, Passigli, Firenze 1993

- Giddens A., *Le conseguenze della modernità*, Il Mulino, Bologna 1990
- Giddens A., *L'Europa nell'età globale*, Laterza, Roma 2007
- Goethe J.W., *Viaggio in Italia: 1786-1788*, Rizzoli, Milano 1991
- Gombrich E., *Norma e Forma*, Einaudi, Torino 1973
- Gore A., *La terra in bilico*, Bompiani, Milano 2008
- Gregotti V., *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano 1993
- Grimal P., *L'arte dei giardini: una breve storia*, Donzelli, Roma 2000
- Groth P., Bessi T.W. (Eds.), *Understanding Ordinary Landscapes*, Yale University Press, New Haven CT 1997
- Guattari F., *Caosmosi*, Costa & Nolan, Milano 2007
- Habermas J., *Il discorso filosofico della modernità. Dodici lezioni*, Laterza, Roma-Bari 1991
- Hadot P., *Il velo di Iside. Storia dell'idea di Natura*, Einaudi, Torino 2006
- Halbwachs M., *Le mémoire collective*, Presses universitaires de France, Paris 1968
- Harveys S.- Fieldhouse K., *The cultured landscape designing the environment in the 21st century*, Routledge, New York 2005
- Hegel G.W.F., *Lezioni d'estetica*, Laterza, Bari 2000
- Heidegger M., *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 2005

- Heelas P., Lash S. e Morris P. (a cura di), *Detraditionalization*, Blackwell, Oxford 1996
- Held D., McGrew A., *Globalismo e antiglobalismo*, Il Mulino, Bologna 2000
- Hirsch E.- O'Hanlon M. (a cura di), *The anthropology of Landscape. Perspectives on Place and Space*, Edited by Eric Hirsch and Michael O'Hanlon, Oxford 1995
- Hoskins, W.G., *The Making of the English Landscape*, Penguin, Harmondsworth 1985
- Ingegnoli V., Pignatti S., *L'ecologia del paesaggio in Italia*, Città Studi, Milano 1996
- Ingegnoli V., Giglio E., *Ecologia del paesaggio. Manuale per conservare, gestire e pianificare*, Sistemi Editoriali, Napoli 2005
- Ingersoll R., *Sprawltown. Cercando la periferia*, Meltemi, Roma 2004
- Jacob M., *Paesaggio e letteratura*, Olschki, Firenze 2005
- Jacob M., *Paysage et temps*, Infolio, Gollion 2007
- Jacob M., *Il paesaggio*, Il Mulino, Bologna 2009
- Jellicoe G. e S., *The Landscape of Man*, Thames & Hudson, London 1998
- Joutard P., *L'invenzione del Monte Bianco*, Einaudi, Torino 1993

- Jung C.G., *La simbolica dello spirito: Studi sulla fenomenologia psichica*, Einaudi, Torino 1975
- Kant I., *Critica del giudizio*, Bompiani, Milano 2004
- Kemal S., Gaskell I. (a cura di), *Landscape, Natural Beauty, and the Arts*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 1993
- Kerry E., *Piccole lezioni sul clima*, Il Mulino, Bologna 2008
- Klein N., *Shock economy. L'ascesa del capitalismo dei disastri*, Rizzoli, Milano 2008
- Lai F., *Antropologia del paesaggio*, Carocci, Roma 2000
- Lando F., (a cura di), *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*, Etaslibri, Milano 1993
- Langé S., *CHORA. Il paesaggio riconosciuto*, Franco Angeli, Milano 2008
- Lanternari V., *Ecoantropologia. Dall'ingerenza ecologica alla svolta etico-culturale*, Edizioni Dedalo, Bari 2003
- Lanza A., *Lo sviluppo sostenibile*, Il Mulino, Bologna 2006
- Lanza C., Nano F., *Globalizzazione e territorio*, Bompiani, Milano 2001
- Lanzani A., *I paesaggi italiani*, Meltemi, Roma 2003
- Lassus B., *The Landscape Approach*, Penn University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1998

- Latouche S., *Come sopravvivere allo sviluppo*, Bollate Boringhieri, Torino 2005
- Latouche S., *La scommessa della decrescita*, Feltrinelli, Milano 2008
- Ligabò G., *L'ambiente e le energie da fonti rinnovabili*, Diabasis, Reggio Emilia 2008
- Le Clézio J.-M.G., *Il continente invisibile*, Instar Libri, Torino 2008
- Leed E.J., *La mente del viaggiatore: dall'Odissea al turismo globale*, Il Mulino, Bologna, 1992
- Lèvi-Strauss C., *Antropologia strutturale*, Il Saggiatore, Milano 1966
- Lodovisi A., Torresani S., *Storia della cartografia*, Patron, Bologna 1996
- Lowenthal D., *The past is a Foreign Country*, Cambridge University Press, Cambridge 1985
- Lupia Calmieri E., Parlotto M., *Il globo terrestre e la sua evoluzione*, Zanichelli, Bologna 2008
- Lukacs G., *Estetica*, Einaudi, Torino 1970
- Lynch K., *L'immagine della città*, Marsilio, Venezia 2006
- Maczak A., *Viaggi e viaggiatori nell'Europa moderna*, Laterza, Bari, 1994
- Maniglio Calcagno A., *Architettura del paesaggio: evoluzione storica*, Franco Angeli, Milano 2006

- Marcel O.(a cura di), *Composer le paysage*, Champ Vallon, Seyssel
1989
- Marchigiani E., *Paesaggi urbani e post-urbani*, Meltemi, Roma 2005
- Matless D., *Landscape and Englishness*, Reaktion Books, London 1998
- Massey D., *Space, Place and Gender*, Polity Press, Cambridge UK 1994
- Mazzino F., Ghersi A., *Per un atlante dei paesaggi italiani*, Alinea,
Firenze 2004
- Meinig, D. W., *The Interpretation of Ordinary Landscapes.
Geographical Essays*, Oxford New Press, New York 1979
- Mencacci L., *L'eclissi dell'utopia urbana*, Città Nuova, Roma 2009
- Meneghetti L., *Architettura e paesaggi. Memorie e pensieri*, Skira
Editore, Milano 2003
- Merleau-Ponty M., *Fenomenologia della percezione*, il Saggiatore,
Milano 1967
- Milani R., *L'arte del paesaggio*, Il Mulino, Bologna 2001
- Milani R., *Il paesaggio è un'avventura*, Feltrinelli, Milano 2005
- Minca C. (a cura di), *Introduzione alla geografia postmoderna*,
CEDAM, Padova 2001
- Mitchell, W. J. T., *Landscape and Power*, The University of Chicago
Press, Chicago 2002

- Montaigne M. de, *Viaggio in Italia di Michel de Montaigne*, Rizzoli, Milano 2003
- Muir, R., *Approaches to Landscape*, MacMillan, London 1999
- Mumford L., *La città nella storia*, Bompiani, Milano 2002
- Muscarà C. (a cura di) *Piani, parchi, paesaggi*, Laterza, Bari, 1995
- Nash G. (ed.) *Semiotics of Landscape: Archaeology of Mind*, Oxford: BAR, Archaeopress, 1997
- Nash R., *Wilderness and the American Mind*, Yale University Press, New Haven-Londra 1973
- Norberg-Schulz C., *Genius loci: paesaggio, ambiente, architettura*, Electa, Milano 1998
- Nye D., (a cura), *Technologies of Landscape: From Reaping to Recycling*, University of Massachusetts Press, Amherst, 2000
- Ongaro S., *Le donne e la globalizzazione*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2001
- Osterhammel J., Petersson Neils P., *Storia della globalizzazione*, Il Mulino, Bologna 2005
- Ozamu D., *Cent vues du mont Fuji*, Piquier, Paris 1993
- Palang H. – Fry G., *Landscapes interfaces. Cultural Heritage in Changing Landscapes*, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht 2003
- Panizza M., Piacente S., *Geomorfologia culturale*, Pitagora, Bologna 2003

- Paulet J.P., *Geographie urbaine*, Armand Colin, Paris 2005
- Penning-Roswell, E. and Lowenthal, D., *Landscape Meaning and Values*, Allen & Unwin, London 1986
- Petrillo A., *Villaggi, città, megalopoli*, Carocci, Roma 2006
- Piccardi S., *Fondamenti di geografia culturale*, Pàtron, Bologna 1994
- Piermattei S., *Antropologia ambientale e paesaggio agrario*, Morlacchi, Perugia 2007
- Pynchon T., *L'incanto del lotto 49*, Bompiani, Milano 1968
- Pinter H., *Landscape and silence*, Methuen, London 1970
- Pitte J.-R., *Histoire du paysage français de la préhistoire à nos jours*, Tallandier editions, Paris 2003
- Platone, *Dialoghi*, Einaudi, Torino 1970
- Pugh S., *Reading landscape: country, city, capital*, Manchester University Press, Manchester- New York 1990
- Quaini M., *L'ombra del paesaggio. Orizzonti di un' utopia colloquiale*, Diabasis, Reggio Emilia 2006
- Raffestin C., *Dalla nostalgia del territorio al desiderio di paesaggio. Elementi per una teoria del paesaggio*, Alinea, Firenze 2005
- Raffestin C., *Per una geografia del potere*, Unicopli, Milano 2008
- Renault-Miskovsky J., *L'ambiente nella preistoria*, Jaca Book, Milano 1987

- Ricci M. (a cura di), *Paesaggio. Teoria, storia, tutela*, Pàtron, Bologna 2004
- Ricoeur P., *La memoria, la storia, l'oblio*, Cortina, Milano 2003
- Ridley Brian K., *Gli oggetti del mondo fisico. Entità reali e ideali nello spazio-tempo*, Edizioni Dedalo, Bari 1996
- Rifkin J., *L'era dell'accesso. La rivoluzione della new economy*, Mondadori, Milano 2000
- Rifkin J., *Economia all'idrogeno*, Mondadori, Milano 2003
- Ritter J., *Paesaggio. Uomo e natura nell'età moderna*, Guerini e Associati, Milano 2001
- Robertson I. & Richards P. eds, *Study in Cultural Landscapes*, Arnold, London 2003
- Robertson R., *Globalization: social theory and global culture*, Sage Publications, London 1992
- Robiglio M., *Paesaggio e architettura nell'Italia contemporanea*, Donzelli, Roma 2003
- Roger A., *Nus et Paysages. Essai sur la fonction de l'art*, Aubier, Parigi 1978
- Roger A., *La Théorie du paysage en France. 1974-1994*, Seyssel, Champ Vallon 1995
- Roger A., *Breve trattato sul paesaggio*, Sellerio, Palermo 2009
- Romano Giovanni, *Studi sul paesaggio*, Einaudi Torino 1991

- Romani V., *Il paesaggio. Teoria e pianificazione*, Franco Angeli, Milano 1994
- Romani V., *Il paesaggio: percorsi di studio*, Franco Angeli, Milano 2008
- Rombai L., *Geografia storica dell'Italia. Ambienti territori, paesaggi*, Le Monnier, Firenze, 2002
- Rondinone A., *India. Una geografia politica*, Carocci, Roma 2008
- Rose, G., *Feminism and Geography, the limits of geographical knowledge*, Polity press, Cambridge 1993
- Rundel P.W. – Montenegro G.- Jaksic F.M.(Eds), *Landscape disturbance and biodiversity in Mediterrean-type ecosystems*, Springer 1998
- Russell E.W.B. *People and the Land Through Time. Linking Ecology and History*, Yale University Press, London 1997
- Said, E., *Orientalism*, Routledge & Kegan Paul, London 1978
- Salone C., *Politiche territoriali*, Utet, Torino 2005
- Sandercock L., *Verso Cosmopolis: città multiculturali e pianificazione urbana*, Dedalo. Bari 2004
- Saramago J., *Viaggio in Portogallo*, Einaudi, Torino 1999
- Sassen S., *Globalizzati e scontenti*, Il Saggiatore, Milano 2002
- Sassen S., *Le città nell'economia globale*, Il Mulino, Bologna 2003

- Sassen S., *Una sociologia della globalizzazione*, Einaudi, Torino 2008
- Scaramellini G., *La geografia dei viaggiatori: raffigurazioni individuali e immagini collettive nei resoconti di viaggio*, Unicopli, Milano, 1993
- Schama S., *Landscape and memory*, Alfred A. Knopf, New York 1995
- Schinkel K.F. (a cura di M. Pogacnik), *Architettura e paesaggio*, Motta, Milano 1992
- Schwarzer M., *Zoomscape. Architecture in Motion and Media*, Princeton Architectural Press, New York 2004
- Seddon G., *Landprints. Reflections on Place and Landscape*, CUP, Cambridge, 1997
- Seel M., *Eine Aesthetik der Natur*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1991
- Segre A., Dansero E., *Politiche per l'ambiente. Dalla natura al territorio*, Utet, Torino 1996
- Sereni E., *Storia del paesaggio agrario italiano*, Laterza, Bari 2007
- Sestini A., *Il paesaggio*, Touring Club Italiano, Milano 1963
- Shepard P., Foreman D., *Man in the Landscape: A Historic view of the Esthetics of Nature*, Athens, Ga., University of Georgia Press, 2002
- Shiva V., *Terra madre. Sopravvivere allo sviluppo*, UTET, Torino 2002
- Shiva V., *L'India spezzata*, Il Saggiatore, Milano 2008

- Short, J. R., *Imagined Country: Environment, Culture and Society*,
Routledge, London 1991
- Simmel G., *Il volto e il ritratto*, Il Mulino, Bologna 1985
- Simmons, I. G., *An Environmental History of Great Britain: from
10.000 years ago to the present*, Edinburgh University,
Edinburgh 2001
- Sloterdijk P., *L'ultima sfera. Breve storia filosofica della globalizzazione*,
Carocci, Roma 2002
- Socco C., *Il paesaggio imperfetto*, Tirrenia Stampatori, Torino 1998
- Soja E.W., *Dopo la metropoli. Per una critica della geografia urbana*,
Patron, Bologna 2007
- Spengler O., *Tramonto dell'Occidente*, Longanesi, Milano 2008
- Spens M., *Modern Landscape*, Phaidon, London 2003
- Stiglitz J.E., *La globalizzazione e i suoi oppositori*, Einaudi, Torino 2002
- Stiglitz J.E., *La globalizzazione che funziona*, Einaudi, Torino 2007
- Thomas K., *L'uomo e la natura. Dallo sfruttamento all'estetica
dell'ambiente*, Einaudi, Torino 1994
- Thompson J. B., *Mezzi di comunicazione e modernità*, Il Mulino,
Bologna 1998
- Tilley C., *A Phenomenology of Landscape. Places, Paths and
Monuments*, Berg, Oxford 1994

- Tooby J. (a cura di), *The Adapted Mind: Evolutionary Psychology and the Generation of Culture*, Oxford University Press, Oxford-New York 1992
- Tosco C., *Il paesaggio come storia*, Il Mulino, Bologna 2007
- Touraine A., *La globalizzazione e la fine del sociale. Per comprendere il mondo contemporaneo*, Il Saggiatore, Milano 2008
- Trinh Thuan X., *Il caos e l'armonia. Bellezza e asimmetrie del mondo fisico*, Edizioni Dedalo, Bari 2000
- Troncon R. (a cura di), *La Natura tra Oriente e Occidente*, Luni, Milano 1996
- Tuan Yi-Fu, *Topophilia, a study of environmental perception, attitudes, and values* Columbia University press, New York 1990
- Tuan Yi-Fu, *Space and place: the prospective of experience*, University of Minnesota, Minneapolis 1977
- Tuan Yi-Fu, *Landscape of fear*, Pantheon, New York, 1979
- Turri E., *Antropologia del paesaggio*, Edizioni di Comunità, Milano 1974
- Turri E., *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Marsilio, Venezia 1998
- Turri E., *Il paesaggio degli uomini. La natura, la cultura, la storia*, Zanichelli ed., Bologna 2003
- Turri E., *Il paesaggio e il silenzio*, Marsilio Venezia 2004

- Ucko, P., and Layton, R., eds, *The Archaeology of Landscape and Anthropology of Landscape: Shaping your Landscape*, Routledge, London 1999
- Vallega A., *Geografia culturale, Luoghi, spazi, simboli*, Utet, Torino 2003
- Vallega A., *Gli indicatori per il paesaggio*, Franco Angeli, Milano 2008
- Venturi Ferriolo M., *Giardino e filosofia*, Guerini e Associati, Milano 1992
- Venturi Ferriolo M., *Etiche del paesaggio. Il progetto del mondo umano*, Editori Riuniti, Roma 2003
- Venturi Ferriolo M., *Percepire paesaggi*, Bollati Boringhieri, Torino 2009
- Vicari Haddock S., *Le città contemporanee*, Il Mulino, Bologna 2004
- Villani T., *Athena cyborg. Per una geografia dell'espressione: corpo, territorio, metropoli*, Mimesis, Milano 1996
- Virno P., *Il ricordo del presente*, Bollati Boringhieri, Torino 1999
- Vitta M., *Il paesaggio. Una storia fra natura e architettura*, Einaudi, Torino 2005
- Waldheim C., *The Landscape Urbanism Reader*, Princeton Architectural Press, New York 2005
- Walter F., *Les figures paysagères de la Nation: territoire et paysage en Europe (16e-20e siècles)*, EHESS, Paris 2004

- Warnke M., *Paesaggio politico: per una storia delle trasformazioni sociali della natura*, Vita e pensiero, Milano 1996
- Weber M., *La Cina alla conquista del mondo*, Newton & Compton, Roma 2006
- Westphal B., *Geocritica. Reale finzione spazio*, Armando Editore, Roma 2009
- Williams, R., *The Country and the City*, Chatto & Windus, London, 1973
- Wilson R. e Dissanayake W., *Global/Local: Culture Production and the Transnational Imaginary*, Duke University Press, Durham-London 1996
- Wylie J. W., *Landscape*, Routledge, New York 2007
- Zagari F., *Questo è paesaggio. 48 definizioni*, Mancosu, Roma 2006
- Zecchi S., *Estetica 1995*, Il Mulino, Bologna 1995
- Zerbi M.C., *Paesaggi della geografia*, Giappichelli, Torino 1993
- Zerbi M.C. (a cura di), *Il paesaggio tra ricerca e progetto*, Giappichelli, Torino 1994
- Zerbi M.C., *Ecosistemi, paesaggi e territori: le prospettive della geografia*, Ed. SGI, Roma 2007
- Zerbi M.C. (a cura di), *Il paesaggio rurale: un approccio patrimoniale*, Giappichelli, Torino 2007

Zerbi M. e Scazzosi L., *Paesaggi straordinari e paesaggi ordinari. Approcci della geografia e dell'architettura*, Guerini e Associati, Milano 2005

Zimmerman C., *L'era delle metropoli. Urbanizzazione e sviluppo della grande città*, Il Mulino, Bologna 2004

Zolo D., *Globalizzazione. Una mappa dei problemi*, Laterza, Roma-Bari 2004

Zoppi M., *Storia del giardino europeo*, Laterza, Roma-Bari 1995

Zorzi R., *Il paesaggio. Dalla percezione alla descrizione*, Marsilio, Venezia 1999