

CLAUDIO MINCA - ANNALISA COLOMBINO

BREVE MANUALE
DI
GEOGRAFIA UMANA



CEDAM

CASA EDITRICE DOTT. ANTONIO MILANI
2012

INDICE

Indice delle Figure.....	pag. VII
INTRODUZIONE - <i>Mondi da vedere, modi di vedere</i>	1
Parte I: I concetti chiave del geografo	11
Introduzione	13
CAPITOLO 1 - <i>Luogo</i>	17
CAPITOLO 2 - <i>Paesaggio</i>	39
CAPITOLO 3 - <i>Città</i>	55
Parte II: Dire e fare geografia	79
Introduzione	81
CAPITOLO 4 - <i>Regione</i>	85
CAPITOLO 5 - <i>Stato e nazione</i>	101
CAPITOLO 6 - <i>Globo</i>	115
Parte III: I viaggi del geografo	133
Introduzione	135
CAPITOLO 7 - <i>Geografie del consumo</i>	139
CAPITOLO 8 - <i>Viaggio, turismo e geografia</i>	157
CAPITOLO 9 - <i>Heritage e geografie della memoria</i>	175
Parte IV: La pratica del geografo	193
Introduzione	195
CAPITOLO 10 - <i>Metodo e metodologia</i>	197

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

Copyright 2012 Wolters Kluwer Italia S.r.l.

ISBN 978-88-13-31551-1

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche), sono riservati per tutti i Paesi.

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5 della legge 22 aprile 1941, n. 633.

Le riproduzioni diverse da quelle sopra indicate (per uso non personale - cioè a titolo esemplificativo, commerciale, economico o professionale - e/o oltre il limite del 15%) potranno avvenire solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da AIDRO, Corso di Porta Romana, n. 108, 20122 Milano, e-mail segreteria@aidro.org e sito web www.aidro.org

L'elaborazione dei testi, anche se curata con scrupolosa attenzione, non può comportare specifiche responsabilità per eventuali involontari errori o inesattezze.

Stampato in Italia - Printed in Italy

Stampato da L.E.G.O. S.p.A., Lavis (TN)

Conclusioni - Geografia, oggi	pag. 227
Nota	» 231
Bibliografia	» 233

INDICE DELLE FIGURE

FIG. 1.1 - Union State, Washington DC	» 20
FIG. 1.2 - Spremuta d'arancia a Essaouira, Marocco	» 28
FIG. 1.3 - Mercatino nei pressi del Ponte di Rialto, Venezia	» 32
FIG. 2.1 - Vista dalla Sacra di San Michele, Piemonte	» 40
FIG. 2.2 - Vista su Parigi	» 45
FIG. 2.3 - Piazza Jamaa El Fna, Marrakech	» 52
FIG. 3.1 - Transamerica Building, San Francisco	» 67
FIG. 3.2 - Elfreth's Alley, Filadelfia	» 72
FIG. 3.3 - Quincy Market, Boston	» 73
FIG. 3.4 - Il waterfront di Baltimora	» 75
FIG. 5.1 - Il ponte Vittorio Emanuele I, Torino	» 107
FIG. 5.2 - Negozio di alimentari a Little Italy, New York ...	» 112
FIG. 6.1 - Piatto della cucina giapponese	» 117
FIG. 6.2 - McDonald's a Baltimora	» 125
FIG. 6.3 - McDonald's a Gueliz, Marrakech	» 125
FIG. 6.4 - Angolo di un mercato a Porta Palazzo, Torino	» 128
FIG. 7.1 - Confezione di cioccolato 'coloniale'	» 141
FIG. 7.2 - Mercato a Venezia	» 143
FIG. 7.3 - Venezia riprodotta a Las Vegas	» 146

CAPITOLO 2

PAESAGGIO

Il paesaggio è un palinsesto di significati, ha scritto il geografo Eugenio Turri (2001) qualche anno fa. Il paesaggio, nella sua materialità e nelle sue caratteristiche estetiche, riflette infatti il sedimentarsi nel tempo del lungo e complesso lavoro umano sul territorio. Il paesaggio è perciò la fonte, ma anche il prodotto, dell'identità di un luogo, di una città, di una regione. Nelle sue forme, nelle geometrie inconsapevoli che la cultura di una comunità produce nello spazio, nella traccia dei progetti che lo trasformano incessantemente, il paesaggio è una fondamentale misura delle qualità di una terra. Ma quello del paesaggio, ricorda giustamente Franco Farinelli (1994), è forse l'unico termine che indica al contempo un oggetto e la sua rappresentazione, cioè sia le forme concrete del territorio, sia un modo specifico di guardare e di apprezzare quelle stesse forme nel loro insieme e nel loro divenire. Per capire e apprezzare il paesaggio bisogna saperlo guardare. È il nostro occhio, allenato da secoli di cultura moderna, che riconosce in quelle forme un senso dell'ordine da cui trapela una tradizione dell'abitare dagli esiti coerenti e apprezzati da molti. Il tessuto dei campi, la composizione dell'insediamento, gli ingegnosi compromessi con la morfologia del territorio, ma anche le rotture di continuità prodotte da una strada, dalle antenne satellitari, sono tutti segni che parlano della complessa gestione del rapporto tra le esigenze funzionali della tarda modernità e un repertorio di saperi territoriali da cui non si può prescindere se non a prezzo altissimo. Lo studio del paesaggio ha una lunga tradizione nella geografia umana. Si tratta di un concetto che negli ultimi trent'anni è stato ripensato profondamente dando vita ad una vivace e interessante letteratura. In questo Capitolo mostreremo perciò come i geografi abbiano definito il paesaggio sia come "modo di vedere"



(*way of seeing*, Cosgrove 1984), sia come "testo" (Duncan and Duncan 1988; Duncan 1990), sia come il prodotto di una serie di pratiche (Cresswell 2003) – un approccio quest'ultimo che, come vedremo, è fortemente orientato a compensare l'enfasi forse esagerata assegnata alla vista dagli altri due, precedenti, filoni di ricerca.



FIG. 2.1 - 'Vista' sul tessuto insediativo nell'intorno di Avigliana in direzione di Torino, dalla Sacra di San Michele (altitudine 960 metri sul livello del mare), simbolo monumentale della Regione Piemonte. Foto di Annalisa Colom-bino.

Il paesaggio come 'modo di vedere'

Denis Cosgrove è forse il geografo più noto al mondo per il suo lavoro sul paesaggio. Il testo canonico usato da molti studenti e ricercatori negli ultimi decenni è infatti il suo *Social Formation and Symbolic Landscape*, scritto nel 1984 e tradotto in italiano come *Realtà sociali e paesaggio simbolico* (1990). Per Cosgrove, il paesaggio è un modo di rappresentare lo spazio e il territorio che nasce nell'Italia Rinascimentale, dove questo concetto viene elaborato e teorizzato per la prima volta per poi

diffondersi in tutto il resto d'Europa. Egli infatti definisce il paesaggio come "un modo di vedere" – un modo in cui alcuni europei hanno rappresentato a se stessi e agli altri il mondo attorno a loro e le loro relazioni con esso" (Cosgrove 1990: 23). Alcune pagine dopo, il geografo inglese sostiene che il paesaggio in origine è una

rappresentazione artistica e letteraria del mondo visibile, lo scenario (alla lettera quel che è visto) che è osservato da uno spettatore. Ciò implicava una sensibilità particolare, un modo di sperimentare ed esprimere sentimenti nei riguardi del mondo esterno, naturale ed artificiale, un'articolazione del rapporto umano con esso. Tale sensibilità era strettamente connessa con una crescente dipendenza dalla facoltà del vedere come un mezzo attraverso il quale la verità doveva essere ottenuta: 'vedere è credere'. (Cosgrove 1990: 29)

Per Cosgrove il paesaggio è perciò un concetto che ruota attorno alla vista e alla visione. Il geografo britannico colloca l'analisi di questo 'modo di vedere' in un più ampio contesto sociale e storico. Egli associa infatti l'origine di questa idea allo sviluppo del capitalismo moderno, e dimostra come il paesaggio, assieme alla cartografia, sia stato uno degli strumenti fondamentali che hanno consentito alla classi agiate europee di produrre una teoria spaziale che legittimasse la proprietà terriera e celasse con categorie estetiche i rapporti di dominio associati ad essa. Cosgrove ha mostrato come la pittura paesaggistica adottò la tecnica della prospettiva, iniziata da Filippo Brunelleschi e teorizzata da Leon Battista Alberti (si vedano anche Bonazzi 2002; Farinelli 1994 e 2003), e come gli artisti rinascimentali la considerassero

il mezzo per la rappresentazione realistica del mondo. La prospettiva non era considerata semplicemente una tecnica, uno strumento visivo, ma come una verità in sé, la scoperta di una proprietà oggettiva dello spazio piuttosto che esclusivamente della visione. Essa regolava lo spazio dei [...] quadri e del tea-

¹ *Ways of seeing* è un'espressione coniata dal critico dell'arte John Berger nel 1969 per mettere in luce come le modalità con cui le persone vedono non sono innate, ma acquisite nel tempo. L'atto del vedere è mediato da tutta una serie di pratiche e convenzioni culturali e sociali; pertanto le persone 'vedono' in modo diverso secondo la cultura e l'ambiente sociale in cui crescono (Berger 1969).

tro, rappresentando come realtà quel che è osservato dall'occhio dello spettatore, concepito come il centro statico del mondo visivo [...]. L'occhio era considerato come il punto di convergenza di un numero infinito di raggi che lo legavano al mondo esterno. La realtà era congelata in un momento determinato, rimossa dal flusso del tempo e del mutamento e veniva resa come qualità caratteristica dell'osservatore. (Cosgrove 1990: 40)

La prospettiva era un modo di vedere alla base di una nuova forma di 'realismo', una vera e propria ideologia fondata sull'idea che dipingere il paesaggio in modo corretto - cioè usando la tecnica della prospettiva lineare appunto - non rispecchiasse semplicemente un modo di vedere il mondo, bensì il modo *giusto* e *vero* di vederlo. La prospettiva perciò ha strutturato la composizione dello spazio in modo che la scena ritratta convergesse la visione verso un ipotetico osservatore esterno alla scena stessa. Essa conferiva in un certo senso a questo osservatore, una figura dominante ma non visibile, la padronanza assoluta sullo spazio rappresentato (Cosgrove 1985: 48). In uno spazio raffigurato secondo le regole della prospettiva

quella del paesaggio realista è una visione composta ad arte per essere un'immagine statica, costruita per essere appropriata, in senso quasi letterale, dallo spettatore che è *padrone* della vista di cui gode, considerato il fatto che tutto ciò che compone il quadro è orientato solo verso l'osservatore stesso. Spettatore ed artista sono coloro che controllano il paesaggio.

Cosgrove sottolinea inoltre che il paesaggio è un modo di vedere propriamente borghese. Non solo la prospettiva lineare si sviluppò inizialmente nelle aree urbane (come mezzo per rappresentare gli spazi della città) ma fu soprattutto un prodotto del mecenatismo della classe mercantile europea (e in particolare italiana). Il paesaggio divenne un mezzo per 'normalizzare' e celebrare esteticamente il controllo sullo spazio e sulla proprietà delle élite urbane, ed anche un mezzo per rappresentare il loro status e la loro ricchezza. Le ville di campagna, usate come rifugio dal trambusto cittadino, con i loro giardini curati e recintati per 'domare' la natura, divennero presto elementi immancabili della tradizione paesaggistica. Alle élites urbane che si rilassavano nelle loro ville di campagna "la pittura del paesaggio

offriva [...] l'immagine di un mondo controllato, e ben ordinato, produttivo e sereno, dove gli affari importanti venivano lasciati da parte" (Cosgrove 1984: 24).

Una componente chiave della rappresentazione del paesaggio era infatti la cancellazione della scena del duro lavoro che stava alla base della produzione del paesaggio stesso. Come sottolinea Nash (1999) - nella sua analisi del ruolo dello stile pittorresco nella tradizione paesaggistica inglese nel forgiare l'idea di paesaggio come 'modo corretto di vedere il mondo' - i contadini erano ritratti come parte integrante del paesaggio, esattamente come lo erano gli alberi e i campi coltivati, e rappresentati come individui dedicati con passione al lavoro nei campi, e mai come manodopera sfruttata e potenzialmente in grado di resistere ad un ordine sociale ingiusto e opprimente (si veda anche Cosgrove 1990: 42). In effetti, ricorda Rose,

[il] paesaggio era rappresentato come uno spazio in cui la vita sociale era armoniosa e senza conflitti. Venivano mostrate gerarchie sociali, ma si sottintendeva che [il signore di campagna] e il contadino conoscevano ciascuno il proprio posto al mondo e ne erano soddisfatti. (Rose 2001a: 87)

Le rappresentazioni del paesaggio, insiste Cosgrove, da un lato legittimavano lo status e il diritto dei proprietari a possedere la terra, dall'altro naturalizzavano l'ordine sociale emergente oscurando il lavoro dei contadini che stava alla base dell'esistenza stessa di quello stesso paesaggio.

Il paesaggio come testo

Il fatto che i paesaggi, sia quelli pittorici sia quelli 'reali' in cui viviamo, siano il prodotto del lavoro e della creatività di attori appartenenti a specifiche classi sociali sembra suggerire che essi abbiano degli 'autori' veri e propri. In questo senso, un'altra importante metafora utilizzata dai geografi per studiare il paesaggio è quella di "testo". I paesaggi, secondo questo approccio, possono essere interpretati come se fossero dei sistemi di segni scritti e letti da diversi attori sociali. Questo concetto è di solito associato al lavoro di James Duncan che, con il suo noto *The City as Text* (1990), ha mostrato come il paesaggio possa essere assimilato ad un testo e studiato secondo le leggi della linguistica (si veda anche Duncan e Duncan 1988). L'approccio

testuale, che ha influenzato il lavoro di molti geografi anglosassoni nel corso degli anni Ottanta e Novanta (si vedano le analisi raccolte in *Writing Worlds* curato da Trevor Barnes e James Duncan, 1992, e in *Place, Culture, Representation*, curato sempre da James Duncan con David Ley, 1993), ha messo in luce come ci siano degli 'autori' che producono i paesaggi e che danno loro una serie di significati specifici, e dei 'lettori' che interpretano i significati e i messaggi incorporati proprio nei segni che compongono i paesaggi stessi. Una lettura del paesaggio secondo questa prospettiva ci può svelare importanti informazioni sui valori, le credenze, le pratiche e le ideologie dei gruppi sociali che hanno contribuito a crearli. I geografi che hanno proposto questo approccio si sono ispirati alla semiotica, vale a dire a un campo del sapere che si occupa proprio di interpretare segni e simboli presenti in diversi tipi di prodotti culturali, siano questi testi letterari e documenti veri e propri, opere d'arte, film, o immagini di vario tipo come fotografie e poster pubblicitari, ma anche monumenti, edifici, piazze, ecc. (per una serie di brevi ma incisive analisi semiotiche di prodotti culturali si veda *Miti d'Oggi* di Roland Barthes, 1975). Pertanto i geografi che studiano il paesaggio attraverso la metafora del testo pongono la loro attenzione sul 'linguaggio' in cui lo stesso è 'scritto', un linguaggio che è fatto di segni, simboli e strumenti retorici; segni e simboli che si vedono materializzati nei vari edifici, monumenti, spazi pubblici, nell'architettura e nella struttura di una città, per esempio. Il paesaggio, secondo questo approccio, 'parla', comunica una serie di narrative su chi lo ha costruito e chi lo abita, sulla cultura, identità, valori, sogni, storia, politica, religione che lo hanno 'prodotto' nel suo attuale aspetto (si veda l'esempio di Brasilia, proposto da Knox e Marston [2001], che sarà discusso tra alcune pagine).

Centrale alla nozione di testo, e quindi importante per l'analisi del paesaggio, è l'idea di "interstestualità", un concetto che implica che "il contesto di ogni altro testo sia dato da altri testi" (Duncan 1990: 4). Questi "altri testi" includono libri, documenti legali e ufficiali, opere letterarie, ecc., ma anche "altri prodotti culturali come dipinti, mappe e paesaggi, ma anche istituzioni sociali, politiche ed economiche" (Barnes e Duncan 1992: 5; si vedano anche Daniels e Cosgrove 1988; Minca 2001). Nello studiare un paesaggio adottando l'approccio 'reale' il geografo non si basa, quindi, solo sulla superficie visibile del paesaggio stesso, ma analizza tutta una serie di altri te-

= Area
+ geografia

sti pertinenti all'oggetto di proprio interesse, che in qualche modo hanno contribuito, e contribuiscono, a produrre il paesaggio in esame. Tali 'testi' potranno pertanto includere fotografie, documenti di pianificazione, leggi, ma anche eventi, interviste, opere letterarie e/o storiche, articoli di giornale e così via (si vedano al proposito i saggi in Duncan e Ley 1993).



FIG. 2.2 - 'Vista' su Parigi e sulla Torre Eiffel, il monumento simbolo della Francia. Foto di Annalisa Colombino.

Per dimostrare come il paesaggio possa essere interpretato attraverso la metafora del testo, Paul Knox e Sally Marston (2001) portano l'esempio di Brasilia, la cui fondazione voluta dal Governo Brasiliano nel 1960 fu un tentativo di dare vita ad una nuova era nella storia del Paese, simbolicamente e concretamente: la nuova capitale, interamente pianificata, materializzava infatti nel cuore del paesaggio nazionale sia la fine del colonialismo sia la transizione ad una società democratica. La bozza del progetto di Brasilia, firmata da Lucio Costa, raffigura tre 'croci', l'una più elaborata dell'altra.² Il simbolo della croce

² La bozza del progetto si può osservare sui seguenti siti web: <http://beat.barnard.columbia.edu/urbs3525/2007/brasilija/Pilotplan/compsketch.htm> http://www.infobrasilia.com.br/pilot_plan.htm

può essere visto anzi tutto come il segno della cristianità e, pertanto, secondo Knox e Marston, si spiega con il fatto che Brasilia doveva essere costruita su un sito 'sacralizzato'. In secondo luogo, la croce evoca una doppia associazione con la fondazione delle città nell'antichità: da un lato, essa ricorda il geroglifico egiziano composto di una croce inscritta in un cerchio, il geroglifico cioè che sta per 'città'; dall'altro lato, essa richiama alla mente anche la forma della pianta del tempio degli auguri dell'antica Roma, la forma cioè di un cerchio diviso da una croce a due assi in quattro quadranti. Questo è un diagramma che rappresenta uno spazio nel cielo o sulla terra, uno spazio delimitato che ha lo scopo di 'prendere gli auspici', un rito cioè fatto dagli auguri che consisteva nell'osservazione del volo e del canto degli uccelli per interpretare la volontà degli dèi, cerimonia che avveniva, appunto, prima della fondazione di una città o di una guerra (Holston 1989 cit. in Knox e Marston 2001). Pertanto, anche in questo senso, secondo Knox e Marston (2001: 252), Lucio Costa ha usato il simbolo della croce sia per designare la localizzazione e l'orientamento di Brasilia, sia per suggerire una sorta di origine 'sacra' per la nuova capitale. Altri commentatori, esaminando il master plan della neo-capitale brasiliana, hanno osservato che la città assomiglia ad un aeroplano³: il progetto colloca i quartieri residenziali sulle ali di un ipotetico aeroplano, mentre la disposizione degli uffici governativi ne ricorda la fusoliera. La forma dell'aereo ha delle evidenti associazioni simboliche: politici e pianificatori dell'epoca vedevano infatti Brasilia come il motore e il simbolo della rapida modernizzazione del Paese (Knox e Marston 2001).

Anche lo stile architettonico modernista di Brasilia, affermano sempre Knox e Marston (2001), voleva comunicare la forza del progresso tecnologico e l'importanza di creare una società democratica ed egualitaria (si veda la sezione sulla città moderna nel Capitolo 3). Gli edifici progettati dall'architetto Oscar Niemeyer, come quello del Congresso Nazionale, la cattedrale, i ministeri e le numerose residenze, rappresentavano attraverso le loro forme audaci l'importanza dell'innovazione e dell'avvento della modernità per la nuova società che doveva sorgere in Brasile. Il nome del Palazzo Presidenziale, il 'Palaz-

³ Si vedano i siti:

http://wps.prenhall.com/wps/media/objects/3049/3122929/ThinkingSpatiallyImages/06_14.jpg
<http://designkultur.files.wordpress.com/2010/04/brasilian-plan-in-colour.jpg>

zo dell'Alba' (Palacio de Alvorada), suggerisce, secondo i due geografi americani, l'ottimismo dei Brasiliani di quegli anni e può essere infatti interpretato come il simbolo di una nuova era per la storia del Paese: la democrazia stava sorgendo, proprio come l'alba di un nuovo giorno, anche sul Brasile⁴.

È importante ricordare che non sono solo gli esperti, come gli studiosi di semiotica o i geografi, a interpretare i paesaggi. Leggere il paesaggio è un'azione che tutti noi facciamo quotidianamente (Duncan 1990). In effetti, ci ricorda Tim Cresswell nel suo articolo *Landscape and the obliteration of practice* (2003), che riprenderemo più volte nel corso di questo Capitolo, nell'analisi di Duncan il paesaggio non emerge come l'oggetto dello sguardo di un osservatore privilegiato simile allo spettatore distaccato descritto da Cosgrove, di cui abbiamo parlato poco sopra. Il paesaggio qui è piuttosto un sistema simbolico-materiale in cui vivono persone (Duncan 1990). Gli autori del paesaggio, esattamente come gli autori di ogni testo, scrivono significati e messaggi specifici nei segni che usano per comporre il paesaggio stesso; tuttavia, essi non sono in grado di controllare come questi segni saranno interpretati da chi il paesaggio lo abita e utilizza. La semiotica insegna, infatti, che non tutti leggiamo e comprendiamo un segno esattamente allo stesso modo, proprio come la stessa frase di un libro può dar vita a interpretazioni diverse secondo chi la legge. La metafora del testo è allora importante perché suggerisce che i significati e i messaggi inscritti in prodotti culturali, come sono appunto i paesaggi, pur portando talvolta in modo marcato l'impronta delle classi egemoni, possono essere sempre sovvertiti dalle diverse interpretazioni date da individui e gruppi sociali diversi, che quel paesaggio vivono e trasformano quotidianamente. I significati impliciti in un testo culturale come il paesaggio sono perciò molteplici e dipendono dalla posizione sociale di chi legge e scrive quel testo. Il paesaggio, in quanto spazio vissuto, è perciò un sistema di segni per definizione instabili, segni che quindi non possono avere un unico significato ma che sono aperti ad una continua reinterpretazione. Per questa ragione qualcuno ha parlato di 'polisemia del paesaggio' (Socco 1996 e 1998).

Va ricordato che, per i proponenti dell'approccio testuale al paesaggio, lo stesso atto interpretativo crea un prodotto sociale

⁴ Si può osservare un'immagine del Palazzo dell'Alba per es. sul sito: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ef/Palacio_da_Alvorada.jpg

e culturale. L'interpretazione è in sé una fonte di significato. Nel leggere un paesaggio, ognuno di noi ne diventa in qualche modo anche l'autore. Le diverse pratiche di 'lettura' s'inscrivono nella quotidianità del paesaggio e lasciano tracce talvolta anche visibili. Si pensi alla costruzione di un nuovo spazio pubblico come un piazzale davanti all'ingresso di un centro commerciale in Italia. Da spazio funzionale che fa da entrata a un edificio per il commercio, man mano si può animare di diverse attività e diventare un vero e proprio spazio di socializzazione: gruppi di persone di diversa età che chiacchierano o teenagers che pattinano e vanno in skateboard, per esempio, nelle aree meno trafficate. Quindi, l'approccio testuale di Duncan democratizza in un certo senso l'idea cosgroviaiana di paesaggio. Sebbene l'analisi di Cosgrove metta in luce come il paesaggio sia anche il risultato dello sfruttamento del lavoro delle classi meno agiate, per il geografo inglese esso è anzi tutto il prodotto di uno sguardo distaccato sul territorio umanizzato, uno sguardo che è a sua volta il prodotto di una classe sociale privilegiata e di una teoria - quella della prospettiva - originata dalla pittura rinascimentale.

L'idea del paesaggio come testo è perciò più radicata nell'esperienza quotidiana e nelle pratiche materiali e corporee delle persone rispetto al concetto di paesaggio inteso semplicemente come 'modo di vedere', uno spazio visto da lontano da un soggetto che si pone al di fuori della scena osservata. Il paesaggio interpretato in questo modo è anzi tutto uno strumento che serve alle classi privilegiate per domare la natura e il caos della quotidianità, e per impossessarsi di tutto ciò che sta dentro al paesaggio stesso. E inoltre un 'modo di vedere' che congela il tempo, che interrompe, come un fotogramma in fermo immagine, tutti quei processi sociali, culturali e naturali (come i cambiamenti di atmosfera e luce, ma anche il lavoro umano che costantemente contribuisce a modificare il paesaggio, per non parlare di tutto ciò che vi accade nel quotidiano) che contribuiscono a rendere un paesaggio qualcosa di 'vivo' e cangiante. Per Cresswell (2003), tuttavia, l'analisi testuale del paesaggio, se da un lato consente di esplorarlo secondo una prospettiva più complessa e articolata, dall'altro rimane comunque fortemente ancorata ad un approccio che privilegia in assoluto il senso della vista. I testi, qualunque sia la loro natura, vanno letti. E il modo più ovvio e comune per interpretare un testo è attraverso la vista (Cresswell 2003: 273). La geografia culturale degli anni Ottanta

e Novanta si è infatti soprattutto dedicata alla decostruzione delle rappresentazioni geografiche e ha perciò inteso anche il paesaggio come pura rappresentazione visiva dello spazio. Vale la pena ricordare al proposito l'ampia definizione data da Daniels e Cosgrove nell'introduzione di *Iconography of Landscape* (una celebre raccolta di saggi che leggono diverse tipologie di paesaggio utilizzando strumenti analitici presi in prestito dalla semiotica e dall'iconografia):

[a] landscape is a cultural image, a pictorial way of representing, structuring or symbolising surroundings. This is not to say that landscapes are immaterial. They may be represented in a variety of materials and on many surfaces - in paint on canvas, in writing on paper, in earth, stone, water and vegetation on the ground. A landscape park is more palpable but no more real, nor less imaginary, than a landscape or poem. (Daniels e Cosgrove 1988: 1)

Secondo Cresswell, la diffusione dell'approccio semiotico al paesaggio e l'eccessiva enfasi posta sulla rappresentazione hanno trasformato questo concetto in una sorta di "mondo raro" fatto di opere d'arte e di giardini" (Cresswell 2003; su questo tema si vedano anche Guarrasi 2001; Rose 1993; Thrift 1996). Intendere il paesaggio come 'modo di vedere' e come 'testo' ha infatti portato molti geografi a studiare paesaggi monumentali e/o quelli prodotti e celebrati dalle élites, dimenticando spesso i paesaggi di tutti i giorni. Il paesaggio, sostiene ancora Cresswell, non è solo un mero oggetto dello sguardo, ma può anche essere interpretato - e spesso lo è da chi 'lo frequenta' - come uno spazio vissuto e 'praticato'. Per Cresswell, e altri geografi contemporanei come Loretta Lees (2002) e Nigel Thrift (1996; si veda anche Thrift e Dewsbury 2000), è quindi necessario focalizzare di più l'attenzione anche sulla materialità del paesaggio, per cercare di comprendere come esso sia fondamentalmente un fenomeno che prende vita dalle molteplici pratiche quotidiane di tutti coloro che lo animano (Guarrasi 2001).

Il paesaggio come pratica

Da qualche anno gli studi sul paesaggio hanno cominciato ad esplorare terreni di analisi che provano a ripensare in chiave critica l'egemonia 'del visuale'. Nella geografia culturale inter-

nazionale contemporanea la discussione teorica e la ricerca empirica si stanno infatti sempre più concentrando sul ripensamento del ruolo della vista nell'esperienza dei luoghi e nella produzione delle teorie della conoscenza prodotte nel Moderno (si veda il volume 35 della rivista *Antipode* 2003 intitolato *Geographical Knowledge and Visual Practices*). Sempre secondo Cosgrove (2003: 265), rileggendo in un certo senso in chiave critica anche i propri lavori degli anni Ottanta, il dibattito contemporaneo mette giustamente in evidenza l'ambivalenza di un approccio basato esclusivamente sul potere della vista: lo 'sguardo di ritorno', la capacità dei soggetti di manipolare, oscurare, sovvertire o deformare l'ordine visivo, sono aspetti che devono sempre essere tenuti in conto. Tale ripensamento

prompt[s] us to move landscape beyond the confines of the visual towards more imaginative and encompassing embodiments that are at once sensual and cognitive. (*ibidem*)

Queste riflessioni sono peraltro anche l'esito della sempre maggiore attenzione rivolta dai geografi e gli altri scienziati sociali alle questioni di *performance* e *performatività*:

all spatial activity is consciously or unconsciously performative. The sense of sight plays a critical but by no means exclusive role in bringing together the human and natural actors who perform landscape. (*ibidem*)

Il predomnio assegnato alla vista che ha caratterizzato a lungo gli studi sul paesaggio della geografia culturale è stato infatti criticato per aver ampiamente trascurato il complesso tema dell'esperienza corporea del paesaggio (si vedano, tra gli altri, Okely 2001; Porteous 1986 e 1993; Porteous e Mastin 1985; Urry 2000), un'omissione attribuita al pervasivo 'oculocentrismo' del pensiero occidentale moderno (Cosgrove 2003; Ingold 2000; si vedano anche la critica di Nash 1996 e Rose 1993). L'esperienza del paesaggio, si sostiene all'interno di questo dibattito, deve considerare anche altri sensi oltre alla vista, in quanto tutte le pratiche spaziali contengono un'importante dimensione per così dire 'multisensoriale' che ci guida attraverso il mondo e informa la nostra percezione dello stesso (sulla dimensione multisensoriale del paesaggio si vedano Ousby 1990 e Urry 2002). Questo spiega, almeno in parte, il nuovo recente interesse, in geografia e in altre discipline, per la

dimensione materiale dell'esperienza dei luoghi e dei paesaggi di cui si diceva poco sopra. Questo spiega, inoltre, l'enfasi posta sulla *pratica*, vale a dire *su ciò che viene fatto piuttosto che su ciò che viene rappresentato* (si vedano M. Crang 2004 e 2003a; Crouch 2004 e 2005; Lorimer e Lund 2004; Thrift 1996), un'enfasi che non solo non sorprende i geografi, ma che li trova ben attrezzati, grazie proprio alla tradizionale capacità della loro disciplina di preoccuparsi *sia di rappresentazioni sia di pratiche spaziali*, e alla consapevolezza che non si tratti di due dimensioni separate nella produzione delle geografie del quotidiano (Guarasi 2001).

Cresswell ricorda come uno dei primi geografi che si sia interessato al mondo della pratica e che abbia tentato di evitare di intendere il paesaggio semplicemente come "una porzione della superficie terrestre che può essere compresa con un'occhiata" sia stato John Brinckerhoff Jackson (1997: 306 cit. in Cresswell 2003). Adottando il punto di vista di chi si sposta in motocicletta e in automobile, oltre a mettere in luce come il paesaggio non sia *solo* una parte visibile del mondo, Jackson ha mostrato come 'l'atto di vedere' sia in effetti 'una pratica', e come vi siano perciò *modi diversi di vedere* (si veda anche Berger 1972). Più in generale, il lavoro di Jackson ha messo in luce come i paesaggi siano anche spazi in cui le persone abitano e lavorano, nonché il prodotto di innumerevoli atti di routine.

L'integrazione tra il concetto di paesaggio e quello di pratica, affiancata dalla critica mossa al predominio della vista presente nello studio dello stesso, è una caratteristica di molte recenti analisi geografiche (si vedano per es. Lees 2002 e Matless 1998). Questo approccio al paesaggio si è particolarmente rivelato utile a chi si è occupato di geografia del turismo (si veda Minca e Oakes 2011). Tim Edensor (1998), per esempio, ha studiato il celebre Taj Mahal ad Agra, interpretandolo come un paesaggio prodotto da una serie di pratiche specifiche: camminare, guardare, fotografare e ricordare. Camminare è infatti un'azione che tutti facciamo quotidianamente ed è una pratica centrale all'esperienza turistica. Molti di noi avranno infatti trascorso del tempo camminando durante la visita di siti di interesse turistico. I movimenti dei turisti si 'sedimentano' in un certo senso nel paesaggio grazie alla ripetizione continua di questi movimenti (si veda Minca 2007). In effetti, al Taj Mahal, osserva Edensor, sembra che la maggior parte delle volte i turisti si muovano secondo schemi fissi, indirizzati per esempio dalle

guide turistiche che portano con sé, ma anche da sentieri predisposti che li indirizzano verso 'postazioni' che consentono loro di osservare 'meglio' (o secondo le coordinate previste dai geografi di quegli itinerari) il sito. Edensor nota ancora che non tutti i turisti si muovono allo stesso modo; per esempio i turisti 'non organizzati' come i *backpackers* si muovono in modo molto più casuale. Il paesaggio del Taj Mahal, nonostante le immagini mediatiche che lo hanno trasformato in un'icona del turismo globale, è dunque 'praticato' e reso 'vivo' grazie ad azioni simili che si ripetono in maniera più o meno costante tutti i giorni.

Il paesaggio deve perciò essere compreso come pratica visuale ma *anche* come uno spazio profondamente vissuto. Il recente dibattito in geografia culturale ha sottolineato come il paesaggio si debba studiare tenendo sempre bene a mente che si tratta anche di uno spazio solido e materiale, oltre che di una prospettiva, di un modo di vedere, di un testo. L'interpretazione, per così dire, 'pratica' del paesaggio non nega il potere della vista e dello sguardo, ma insiste tuttavia sul fatto che altri elementi debbano essere presi in considerazione e studiati. Il paesaggio come spazio vissuto, e questa non è certo una novità assoluta per i geografi, deve pertanto essere interpretato anche come spazio della pratica, recuperando nell'analisi la sua dimensione materiale e il significato che esso assume nell'esperienza quotidiana.

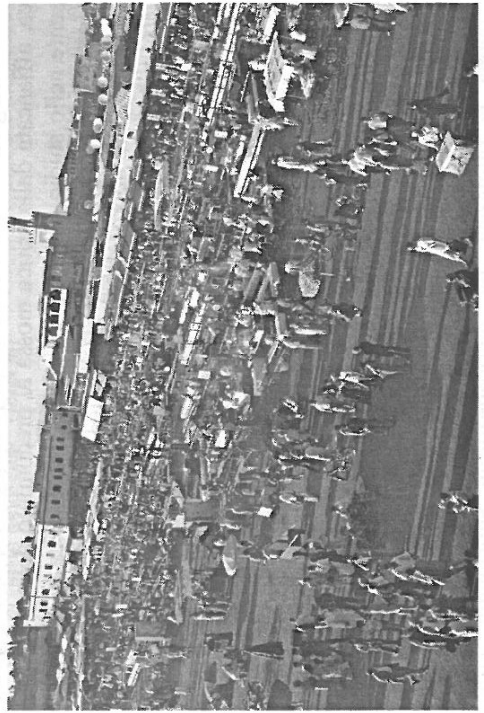


FIG. 2.3 - Paesaggio 'vissuto'. Piazza Jamaa el Fna, Marrakech. Foto di Claudio Minca.

Alla luce delle riflessioni fatte in questo rapido excursus su come i geografi abbiano pensato e ripensato il paesaggio, è forse utile concludere questo Capitolo con alcune brevi considerazioni su cosa possa voler dire oggi preservare e tutelare il paesaggio, un tema ricorrente in molti dibattiti pubblici e spesso al centro delle preoccupazioni della politica, almeno di quella locale. È importante, al proposito, ricordare che l'estetica del paesaggio - alla base dei tanti progetti di tutela dello stesso - in molti casi altro non è che l'esito inconsapevole di una forte 'cultura territoriale'. Gli abitanti - chi vive e lavora in quello spazio che chiamiamo paesaggio - non si muovono infatti di solito guidati da principi estetici, ma piuttosto dalla ricerca quotidiana, faticosa e complessa, di un equilibrio tra esigenze funzionali (di movimento, di produzione, di scambio, ecc.) e il rispetto più generale di una cultura del territorio che esprime regole, tradizione e progettualità. È l'esito di queste pratiche e di queste negoziazioni del vissuto territoriale che il visitatore ammira e contempla. Il paesaggio infatti è sempre un prodotto culturale: sia perché è la cultura di un territorio a forgiarlo nel tempo, sia perché solo una specifica prospettiva culturale riesce a coglierlo e ad apprezzarlo. Gli stupefacenti giochi di forma e colore tra acqua, terra e insediamento, che molti paesaggi a noi noti rivelano, pongono perciò una serie di importanti domande sul valore e sul significato del paesaggio nella tarda modernità. Innanzi tutto: la cosiddetta 'tutela del paesaggio' di cui si parla così spesso nei discorsi della politica (territoriale e non) deve essere una forma di conservazione dello status quo territoriale per attirare l'occhio estasiato di chi viene da fuori, o è piuttosto la presa di coscienza da parte di chi vive quella regione dell'importanza non soltanto estetica di una gestione coerente e sostenibile del territorio? In altre parole: la coerenza delle forme importa più per la soddisfazione dell'occhio o per la cultura ambientale che le sottende? E ancora: in un'epoca segnata da mille chiacchiere sulla sostenibilità delle risorse, può il paesaggio essere inteso come una *misura* della tenuta nel tempo di un progetto territoriale - che è sempre anche progetto politico e culturale nel senso ampio del termine - condiviso da una comunità?

È forse proprio su questo piano che la geografia insegna qualcosa di utile e importante: tutelare e valorizzare un paesaggio, per il geografo, non significa mai inseguire i fantasmi di espressioni territoriali che appartenevano ad altre epoche e ad

altre economie. Piuttosto, significa saper riconoscere, attraverso il paesaggio, la misura del lavoro umano sul territorio; significa, ad un tempo, continuare ad imparare dal passato, saper riflettere sul presente, e immaginare progetti per il futuro. Una credibile politica del paesaggio oggi consiste proprio nella capacità di coniugare la tenuta (e, perché no, la qualità estetica) delle forme con una funzionalità sostenibile nel tempo e adeguata alle aspettative di chi quel paesaggio attraversa e produce tutti i giorni. Si tratta, in altre parole, di una politica consapevole del fatto che un paesaggio 'vivo' non può essere mai concepito semplicemente come un museo all'aperto, ma deve essere pensato come la cartina al tornasole di un territorio che muta incessantemente; un territorio che mostra, nelle sue espressioni visibili, l'articolazione materiale dell'economia passata e presente, ma anche il potere della cultura nel forgiare lo spazio del vissuto, nell'assegnare significato e valore al contesto ambientale.

CAPITOLO 3

CITTÀ¹

Pensando alla città a molti di noi verrà in mente la grandiosità dei monumenti e degli edifici che dominano lo spazio urbano contemporaneo, opere divenute in molti casi il simbolo delle capitali europee (come il Colosseo, la Torre Eiffel, il Partenone, ecc.), o di grandi metropoli d'oltreoceano (come l'Empire State Building di New York o l'Opera House di Sidney). Vi sarà però anche chi, pensando alla città, anteporrà alla bellezza e alla maestosità di questi simboli aspetti meno 'romantici' e piacevoli, quali, ad esempio, lo smog, il traffico, l'asfalto, il cemento e la monotonia dell'architettura moderna. A prescindere dalla sua connotazione positiva o negativa, tutti noi possiamo però riconoscere in qualsiasi di queste immagini una fondamentale caratteristica della città: quella di essere una manifestazione molto evidente dell'azione umana sul territorio. Nella sua concezione più classica, tipicamente mediterranea, la realtà urbana si oppone, infatti, a quella rurale, nella quale l'uomo ha, almeno in teoria, la possibilità di un diretto contatto con la natura. Al contrario, la città è spesso percepita come una sfida alla natura, se non altro per la profonda e irreversibile trasformazione delle forme originarie del territorio su cui si basa qualsiasi centro urbano. Molto è stato scritto sulla città, sulle sue origini e mutamenti nel corso della storia (si vedano, tra gli altri, Hubbard 2006; Mumford 2002; Rossi e Vanolo 2010; Soja 2000; Weber 1961). Dopo averla brevemente definita, tratteremo un altrettanto succinto

¹ Questo Capitolo riassume e aggiorna due lavori distinti di Claudio Minca: il primo, scritto con Veronica della Dora, dal titolo "Fondamenti Storico-epistemologici di Geografia Urbana e Regionale" è pubblicato online al seguente indirizzo: www.univirtual.it/corsi/finno2001_I/minca/m05/05.htm. Il secondo è invece tratto da "Geografia e postmoderno", il saggio che apre l'introduzione alla *geografia postmoderna* edito da Cedam nel 2001.