

## MORFOLOGIA DEL PAESAGGIO ED ESTETICA DEL GIARDINO\*

Carlo Socco

### 1. Nuvole-drammi e nuvole-cammelli

“Giunto al tramonto della mia carriera, l’ultima immagine che mi lasciano i miti, e, attraverso essi, quel mito supremo narratoci dalla storia dell’umanità, e insieme anche dalla storia dell’universo entro la quale si svolge la prima, si riconosce in quell’intuizione che, agli inizi della mia attività - così come ho raccontato in *Tristi Tropici* - mi faceva ricercare nelle fasi di un tramonto osservato fin dalla preparazione di uno scenario celeste che si va progressivamente complicando per poi dissolversi e abolirsi nel nulla notturno, il modello dei fatti che avrei studiato in seguito e dei problemi della mitologia che avrei dovuto risolvere: vasto e complesso edificio, anch’esso iridato di mille colori, che si dispiega sotto lo sguardo del ricercatore, si dilata a poco a poco e poi si richiude per scomparire lontano come se non fosse mai esistito. Non è forse questa l’immagine dell’umanità stessa e, al di là dell’umanità, di tutte le manifestazioni della vita ?” (Lévi-Strauss 1971, 655).

“Ecco, nevvvero, il più bello dei paesaggi negativi! Vedete alla nostra sinistra questo mucchio di ceneri grigie che qui chiamano una duna, la diga grigia alla nostra destra, il greto livido ai nostri piedi e, davanti a noi, il mare color di pallida lisciva, il vasto cielo in cui si riflettono le acque smorte. Un inferno molle, veramente! [...] Non è la cancellazione universale, il niente sensibile alla vista?” (Camus, *La caduta*).

Qui si parla di tramonti, che rappresentano la storia e l’ineluttabile destino dell’umanità, e di un livido paesaggio dello Zuiderzee, che rappresenta la “fine di ogni valenza” (Greimas, Fontanille 1991, 19). Ciò per cui il paesaggio si fa simbolo non è il contenuto del luogo, ma è lo spegnimento progressivo dello sfarzo cromatico del tramonto e il grigiore livido e smorto del tutto. Sono appunto le componenti cromatiche e eidetiche, cioè le componenti morfologiche, che costituiscono l’informazione significativa; sono esse che, per una strana, imperfetta analogia, rinviano ad altro, rinviano a significati che hanno nulla a che vedere con ciò di cui parla la geografia.

L’interpretazione del paesaggio avviene qui tramite un codice di tipo analogico abbastanza strano; poiché, tramite esso, un formante plastico rinvia empaticamente a storie che di plastico hanno poco. L’analogia di cui in questo caso parliamo è dunque di tipo empatico o timico, dello stesso tipo di codice che ci fa parlare di architettura della musica di Bach o di musicalità del paesaggio toscano.

Prendiamo ora in esame queste altre due citazioni:

---

\* Il presente testo riporta alcuni paragrafi del capitolo 1 e del capitolo 3 della seconda parte di: Socco C. (1998) *Il paesaggio imperfetto. Uno sguardo semiotico sul punto di vista estetico*, Tirrenia Stampatori, Torino.

“Sono un vero spettacolo le nuvole che rappresentano drammi shakespeariani oppure le loro frange illuminate che sembrano trattenere i lampi e farli durare. Se l’arte non riproduce le nuvole, in compenso i drammi cercano di rappresentare quelli delle nuvole.” (Adorno 1970, 121).

“Amleto - Vedete quella nuvola che ha quasi la forma di un cammello?  
Polonio - Per la messa, assomiglia davvero a un cammello!  
Amleto - Mi pare assomigli a una donnola.  
Polonio - Ha il dorso di una donnola.  
Amleto - O come una balena?  
Polonio - Proprio come una balena”.  
(*Amleto III, 2*).

Qui si parla di “nuvole-drammi” e di “nuvole-cammelli”. Mentre si può capire come si possa intravedere una relazione tra le nuvole e i drammi o tra le nuvole e i cammelli, meno agevole è capire cosa c’entrino i drammi con i cammelli: siamo di fronte a due effetti di senso tra loro molto diversi. È evidente che nei due casi operano codici di tipo diverso, pur essendo ambedue di tipo analogico: nel caso della ‘nuvola-dramma’ opera un’*analogia empatica* del tipo che abbiamo in precedenza visto; nel caso della ‘nuvola-cammello’ opera un’*analogia iconica*, di quel tipo che caratterizza l’estetica popolare in nome della quale il barcaiolo che vi accompagna nel giro dell’isola di Capri si sente in dovere di farvi notare i tratti di scogliera che assomigliano a volti umani, a corpi di fanciulle o a scimmie.

La relazione analogica di cui ci occuperemo in questa sede è del tipo empatico-timico, per cui la forma di un paesaggio, stimolando attraverso la connotazione espressiva un effetto empatico-timico comune ad un qualche effetto di senso, finisce per evocare questo. Cerchiamo dunque di capire come è congegnata questa grammatica della significazione simbolica della connotazione espressiva del paesaggio.

## 2. L’amabile gioco delle lingue di fuoco

Nei territori montani o collinari non è infrequente trovare 'prati circondati da boschi'. Come 'luoghi', cioè per il loro contenuto topico, tutti i 'prati circondati da boschi' sono simili: appartengono tutti allo stesso tipo di unità di paesaggio. Ma è impossibile trovare due 'prati circondati da boschi' che siano identici: il contenuto topico è lo stesso ma la forma li fa diversi. I prati hanno forme e dimensioni differenti e così i boschi. Diversi sono i colori, la tessitura delle superfici, la luminosità, lo spazio che prati e boschi delimitano.

Se, quando ci troviamo in un luogo che possiamo far rientrare nella categoria topica del 'prato circondato da bosco', registriamo le nostre emozioni, ci accorgiamo che queste sono ogni volta diverse, anche solo per lievi sfumature. Cosicché su ciascuno di quei luoghi saremo portati ad esprimere diversi giudizi estetici; ivi compresi quelli negativi, poiché non è sufficiente un tratto di natura, sia che si chiami 'prato circondato da bosco' o in altro modo, per decretare automaticamente la bellezza del luogo.

Ora, posto che il luogo, per il suo contenuto topico, riesca ad esercitare su di noi un certo effetto emotivo, dovremmo dedurre che le differenti sfumature di questo effetto non derivano dal contenuto topico, che è sempre lo stesso, ma dalle differenze formali.

Che il contenuto topico, di suo, sia in grado di provocare effetti emotivi, ne abbiamo l'immediata riprova nel momento in cui passiamo dal 'prato circondato da bosco' al 'burrone che si apre sulla valle', o alle 'colline rigate dai vigneti', o al 'mare che s'infrange ai piedi dell'alta scogliera'. Dunque il contenuto topico agisce in un certo modo sulle nostre emozioni, e la forma vi agisce in un altro: l'effetto finale è la risultante dei due modi inscindibilmente fusi l'uno nell'altro. Se vogliamo capire come funziona quel particolare testo estetico che è il paesaggio di un luogo, dobbiamo analizzare l'apporto della forma distintamente da quello del contenuto.

Analizzare la forma del paesaggio, ignorando che essa si riferisce ad un contenuto topico, equivale a guardare il paesaggio come se fosse, anziché l'immagine di un luogo, l'immagine di una grande scultura astratta: ogni oggetto che compone il paesaggio cessa di essere un significante che veicola un contenuto topico, per ridursi a mera matericità geometricamente disposta nello spazio e formante degli spazi vuoti tra masse piene.

L'indagine, che a questo livello dobbiamo condurre sul paesaggio, non è dissimile da quella che dovremmo riservare alla comprensione del contenuto espressivo di una scultura astratta. D'altra parte, una scultura astratta può essere vista come un modello in miniatura di un possibile *topos* non ancora registrato nell'atlante geografico universale dei luoghi del mondo. Non si può infatti escludere che una scultura astratta possa essere assunta a modello per formare un luogo: il progetto che Arnaldo Pomodoro ha realizzato per l'ampliamento del cimitero di Urbino ne è un bellissimo esempio.

Un luogo, all'inverso, può essere visto come una macrosultura astratta; anche se si priva l'immagine paesaggistica del suo contenuto topico può comportare un non indifferente sforzo di astrazione. Ma, nella misura in cui riusciamo, disattivando il codice dell'abituale significazione paesaggistica, a vedere un luogo come se fosse una macrosultura, riusciamo anche a comprendere meglio in che senso il paesaggio veicola dei connotati espressivi; poiché al paesaggio, una volta privato del contenuto topico, non rimane altro contenuto che quello espressivo, che è appunto l'unico che una scultura è in grado di veicolare.

Se l'obiettivo della nostra ricerca fosse riconducibile ad uno dei molteplici obiettivi della ricerca geografica, quale ad esempio la descrizione geomorfologica, o quella storica, o quella ecologica e così via, non dovremmo occuparci del contenuto espressivo del paesaggio; descriveremmo diversi paesaggi (quello geomorfologico, quello storico, quello ecologico, ecc.), ma nessuno dei paesaggi codificati dalla geografia contempla la descrizione della connotazione espressiva del paesaggio. Se vogliamo capire come il paesaggio possa esercitare una funzione estetica, l'indagine sulla connotazione espressiva diviene un punto d'importanza fondamentale.

Gli oggetti, indipendentemente dal fatto che siano volti di persone, elementi del paesaggio, manufatti meccanici, sono accomunati da quella proprietà che chiamiamo *contenuto espressivo*, o *espressione*, o *connotazione espressiva*. Come osserva Arnheim (1954), "l'espressione è il contenuto primario della visione nella vita giornaliera", per cui "dinanzi ad un caminetto acceso [...], di solito non registro le gradazioni di rosso, i diversi gradi di chiarezza, le forme geometricamente definite che si muovono ad una o ad altra velocità; ma vedo l'amabile gioco delle lingue di fuoco, il flessuoso loro ondeggiare, la vivacità del colore" (370).

Le varie componenti della forma (colore, tessitura, andamento di linee e superfici, ecc.) sono importanti nel processo di valorizzazione estetica degli oggetti; ma ciò che della forma noi percepiamo come motivo di valorizzazione estetica non è il dettaglio

analitico delle singole componenti morfologiche, bensì ciò che dalla loro fusione emerge come contenuto espressivo della forma stessa.

Non è questa la sede per indagare il funzionamento del processo percettivo e per cercare di capire come la complessa informazione che costituisce la ‘forma’ venga percepita attraverso quei tratti che sono i connotati espressivi. Qui è sufficiente constatare che quell'informazione, che poniamo sotto le parole ‘materiale’, ‘colore’, ‘tessitura’, ecc., concorre a definire i connotati espressivi.

Se ad esempio decidiamo di chiamare ‘leggerezza’ un possibile connotato espressivo delle cose, dovremmo convenire sul fatto che la ‘leggerezza’ è un significato che è veicolato da quel significante che è l'informazione relativa al materiale, al colore, alla tessitura, ecc.. In altri termini, *l'informazione relativa alla forma fisico-spaziale degli oggetti si struttura sintatticamente in modo da veicolare significati, che sono i contenuti espressivi degli oggetti stessi.*

I modi, secondo cui la materia del significante si struttura sintatticamente per veicolare i diversi possibili contenuti espressivi, costituiscono il tema centrale della morfologia del paesaggio; la quale, così intesa, diviene una *grammatica della connotazione espressiva del paesaggio.*

Dato il ruolo che il contenuto espressivo esercita sul piano estetico, è evidente come una grammatica di questo tipo sia basilare per capire in quale modo la materia del significante, imprimendo ad un paesaggio un carattere di ‘leggerezza’, possa fare di quel paesaggio la metafora di varie porzioni di esperienza similmente ‘leggere’.

Lo studio morfologico del paesaggio non ha come fine ultimo quello dell'analisi della forma, bensì quello di comprendere come le varie componenti morfologiche, nel loro variare e nel loro fondersi, diano alla forma stessa quel di più che chiamiamo ‘contenuto espressivo’.

Il problema, di fronte al quale ci troviamo, può essere posto nei seguenti termini: da un lato, vi è *un piano dei significanti, costituiti dalle varie componenti morfologiche*, e, da un altro lato, *un piano dei significati, costituiti dai vari connotati* che la connotazione espressiva può assumere; occorre pertanto identificare le componenti morfologiche e i connotati espressivi, individuarne i campi di variabilità e individuare la struttura relazionale che connette i vari possibili significanti con i vari possibili significati. È appunto a questi temi che sono dedicate le parti che seguono.

### **3. Analisi della forma del paesaggio: le componenti morfologiche**

Dal momento in cui, liberandoci dal sincretismo interpretativo della percezione, adottiamo un atteggiamento analitico, col quale iniziamo a togliere dalla forma del paesaggio il suo carico di contenuto topico, per cui un albero, una collina o una roccia perdono il loro nome per diventare mere sculture, ci avvediamo che la forma, così alleggerita, si rivela come una complessa struttura d'informazioni, che si collocano ad almeno due livelli:

- vi è un primo livello in cui essa si presenta come l'insieme dei caratteri visivi della *fisicità* del paesaggio; cioè la *luminosità*, la *cromaticità* e la *composizione materica*;
- la forma, spogliata delle sue componenti di luce, colore e materia, non scompare del tutto, ma permane nella sua diafana *struttura spaziale*: qualcosa di simile al

calco reticolare al quale ci hanno abituati i software dei CAD della modellazione solida. Questo secondo livello informativo riguarda l'*andamento* delle varie superfici e linee, la *tessitura* (*texture*) delle superfici e la *dimensione* spaziale.

I caratteri informativi sopra elencati sono il risultato di un lavoro di scomposizione dell'informazione costituente la forma; possiamo, per questo, chiamarli *componenti morfologiche o categorie plastiche*: per cui potremmo parlare di *componenti fisiche*, per indicare la *luce*, il *colore* e la *materia*, e di *componenti spaziali*, per indicare l'*andamento*, la *tessitura* e la *dimensione*.

Volendo capire come funziona quel complesso sistema d'informazioni che è la forma, dobbiamo necessariamente passare attraverso un lavoro di analisi delle componenti fisiche.

Se di un paesaggio facciamo un'istantanea in bianco e nero, abbiamo un'idea del contributo che alla sua forma deriva dall'*intensità della luce*: essa determina gli effetti di contrasto chiaroscurale tra le varie parti della veduta paesaggistica e l'effetto complessivo d'intensità luminosa che pervade l'insieme.

Se da un'istantanea a colori di quello stesso paesaggio potessimo estrarre tutte le sfumature di scuro della precedente istantanea, potremmo farci un'idea del contributo che alla forma deriva dal *colore*: esso determina gli effetti di contrasto cromatico tra le varie parti e l'effetto complessivo di tonalità cromatica dell'insieme.

L'intensità luminosa è generatrice dell'*effetto volumetrico* e della *profondità di campo* del paesaggio; il colore genera la *campitura cromatica*, che distingue tra parti aventi la stessa intensità luminosa.

Se dall'istantanea a colori estraiamo tutte le linee che distinguono oggetti di diversa composizione materica ne risulterà un mosaico di campiture matericamente distinte. Tale mosaico pone in evidenza il contributo che la *materia* fornisce alla forma di quel paesaggio: essa determina la durezza delle varie superfici (la morbida superficie del prato contro quella dura della parete rocciosa), oltre che la loro interna mobilità (l'ondeggiante superficie del campo di grano o la tremolante superficie dello specchio d'acqua percorsi dal vento, contro l'immobile superficie del terreno arato).

Le tre immagini, così ricavate allo scopo di evidenziare l'informazione luminosa, quella cromatica e quella materica, sono *diverse sia nel mosaico della campitura che nel contenuto informativo di ciascun campo*. La loro diversità evidenzia il differente contributo, che ciascuna componente morfologica o categoria plastica apporta alla forma complessiva.

Privando la forma del contenuto informativo delle componenti fisiche, questa si manifesta nel contenuto informativo delle componenti spaziali. Nell'epoca dell'informatica, qual è appunto la nostra, si sono diffusi dei programmi di elaborazione numerica per la riproduzione iconografica di figure volumetriche. Le immagini, che questi cosiddetti 'software per la modellazione solida' ci forniscono, sono ormai entrate nella consuetudine e non ci sorprende più la vista del modello solido di un territorio, riprodotto attraverso una sorta di calco impresso in una fitta rete di linee. Le maglie di questa rete s'infittiscono là dove le superfici e le linee divengono più complesse e frammentate, e si rilassano, là dove esse diventano più regolari e con campiture più estese. Immaginiamo dunque di aver 'modellato' la stessa veduta paesaggistica, analizzata in precedenza, con uno di questi software: l'immagine che così ci viene restituita costituisce un'ottima riproduzione della struttura spaziale della forma di quel paesaggio.

Per descrivere le caratteristiche di tale struttura, cioè le proprietà variando le quali si dà luogo alle diverse strutture spaziali, occorre distinguere tra l'*andamento* delle varie parti, la *tessitura* delle diverse superfici e la *dimensione* dello spazio.

Volendo ricavare un'immagine dell'*andamento*, o meglio degli andamenti, delle varie parti della struttura spaziale, potremmo disegnare con diverse colorazioni linee e superfici a diverso andamento. Possiamo considerare questo disegno, ancorché possa risultare poco agevole la sua realizzazione, come una buona immagine dei diversi tipi di andamento delle varie parti della struttura geometrica.

Più agevole potrà risultare la determinazione delle variazioni di *tessitura* delle diverse superfici. Si tratterà infatti di delimitare le campiture aventi diverse caratteristiche di scabrezza superficiale, ottenendo un disegno di zone omogenee per grado di asperità della superficie.

La *dimensione* definisce l'ampiezza dello spazio vuoto delimitato dalle masse piene. Gli elementi volumetrici e superficiali della struttura suddividono lo spazio in ambiti di varia ampiezza: alcuni più chiusi e limitati, ed altri più aperti e vasti.

Come si può constatare, estraendo ciascuna di tali componenti informative dalla forma complessiva, otteniamo diverse rappresentazioni della stessa veduta paesaggistica; rappresentazioni, che mettono appunto in luce il contributo delle varie componenti alla costruzione della forma complessiva.

Vi sono molti modi di scomporre la forma in componenti morfologiche. Quella qui proposta è il risultato di una sperimentazione condotta su di un campione d'immagini paesaggistiche, con l'intento di cogliere gli aspetti, che paiono salienti nel lavoro di progettazione architettonica del paesaggio. Con il che non si esclude che altre scomposizioni possano dimostrarsi più efficienti ed efficaci. Essendo qualunque scomposizione basata su criteri pragmatici, essa è irrilevante sul piano teorico. Ciò che dal punto di vista teorico conta è che la forma complessiva non può essere compresa nelle sue molteplici variazioni espressive, se non scomponendola in fenomeni più semplici da analizzare, che qui abbiamo denominato "componenti morfologiche", le quali corrispondono alle "categorie plastiche" della "lettura plastica" greimasiana (Greimas 1984).

#### **4. I campi di variabilità delle componenti morfologiche**

Immaginiamo di trovarci di fronte ad un paesaggio la cui forma giudichiamo 'bella'. Dovremmo dedurre che in quel paesaggio le componenti morfologiche hanno assunto, nel loro campo di variabilità, delle configurazioni, che valorizzano esteticamente il contenuto espressivo del paesaggio. Quando le componenti si dovessero allontanare da quelle configurazioni è lecito pensare che quella specifica espressione di bellezza tenda a svanire: se così non fosse, non ci spiegheremmo perché certe forme ci appaiono più belle di altre.

Ma la bellezza ha diversi volti, diverse sfumature (come del resto la bruttezza); per capire come essa possa cambiare volto, o assumere diverse sfumature, non vi è altro modo se non quello di far variare le componenti morfologiche lungo la gamma delle loro possibili configurazioni: prima però di indagare la correlazione tra le varie configurazioni delle componenti morfologiche e la qualità della bellezza, occorre analizzare, in modo sistematico, il campo di variabilità di ogni singola componente.

Se, ponendoci di fronte ad ogni componente, cerchiamo di ordinare in modo sistematico le sue varie configurazioni, possiamo constatare come queste diano luogo ad un

campo di variabilità, ai cui estremi si collocano delle configurazioni opposte. D'altra parte, questa è una legge generale di qualunque fenomeno che presenti una qualche variabilità.

La luce, al variare della sua intensità, delimita un campo ai cui estremi compaiono le configurazioni opposte della *luminosità* e dell'*oscurità*.

Così il colore varierà, in termini di intensità tonale, tra le due configurazioni estreme, che potremmo denominare della *vivacità* e della *pallidezza*, cioè della situazione che vede una forte presenza del colore, indipendentemente dalla tinta, e un'altra dove il colore tende ad essere pressoché assente. Il colore è forse la componente morfologica più analizzata nello studio dei linguaggi visivi ed è anche quella per la quale si è maggiormente evidenziata la natura di fenomeno semiotico, diversamente codificato a seconda del contesto culturale (Segall 1966). La variazione sull'asse 'vivacità vs pallidezza' è solo una delle possibili variazioni; essa è però anche la distinzione dicotomica più evidente e che, nelle diverse culture, precede tutte le altre (Berlin, Kay 1969). L'altra fondamentale variazione avviene sull'asse delle tonalità (ad esempio, nell'opposizione 'caldo vs freddo'), le quali hanno certamente un'influenza sulle variazioni espressive, anche se non così determinante come quella primaria dell'opposizione 'vivacità vs pallidezza'.<sup>1</sup>

Per quanto concerne la materia, possiamo dire che il suo campo di variazione sia delimitato dalle configurazioni della *matericità*, che indica quelle situazioni in cui la componente materica assume una notevole rilevanza informativa, e dell'*evanescenza*, che, al contrario, indica quelle situazioni in cui prevale un senso di smaterializzazione.

L'andamento della struttura spaziale risulta rilevante per l'effetto dinamico impresso alla forma complessiva: le diverse modalità dell'andamento concorrono infatti a determinare l'effetto di assenza o di presenza del movimento. Le configurazioni oppositive possono quindi essere rappresentate dalla *staticità* contro la *dinamicità*. Gli effetti dinamici nella percezione della forma rivestono un rilievo particolare, poiché da essi dipendono importanti connotati espressivi della forma del paesaggio, compresi gli effetti di animazione degli oggetti inorganici.<sup>2</sup>

Come per il colore, anche per l'andamento geometrico si possono individuare diversi assi oppositivi, che costituiscono altrettanti campi di variabilità. Uno di questi è, ad esempio, l'opposizione '*verticalità vs orizzontalità*', di cui l'*obliquità* si configura come posizione intermedia. Questa opposizione può tuttavia essere ricompresa all'interno di quella tra 'statico' e 'dinamico'; infatti, generalmente, si conviene sul fatto che, mentre la verticalità e l'orizzontalità propendono verso la staticità, l'obliquità propende per la dinamicità (Arnheim 1954).

Peraltro, l'obliquità genera, a sua volta, un ulteriore asse oppositivo tra '*ascendente vs discendente*', che introduce la considerazione del modo in cui l'osservatore percepisce l'obliquità in relazione al suo punto di vista. Questa opposizione si presenta comunque come una specificazione della configurazione della dinamicità. Ciò non fa che confermare la complessità dell'analisi relativa al campo di variabilità delle componenti morfologiche. Qui tuttavia interessa delineare un modello generale che serva da schema logico di riferimento per lo studio sistematico della forma del paesaggio, rinviando a

---

<sup>1</sup> Sull'espressività delle variazioni tonali, oltre alle opere classiche di Goethe e di Kandinsky, si può vedere: Itten (1961).

<sup>2</sup> Per un approfondimento degli aspetti dinamici della percezione della forma: Ellis (1939), Michotte (1946), Vernon (1971).

approfondimenti o a studi applicativi il compito d'individuare ulteriori specificazioni e più efficaci segmentazioni analitiche.

Le configurazioni oppositive della tessitura possono essere rappresentate dalla *sca-brezza* contro la *levigatezza*.

Infine la dimensione dello spazio delimitato dalla struttura geometrica può trovare nella *limitatezza* e nell'*illimitatezza* le proprie configurazioni oppositive.

## **5. Analisi della connotazione espressiva del paesaggio: i connotati e i loro campi di variabilità**

Le variazioni di ogni componente morfologica si riflettono sulla forma nel suo complesso, modificandone la connotazione espressiva.

Immaginiamo di trovarci di fronte ad un paesaggio dove le componenti morfologiche della materia, dell'andamento, della tessitura e della dimensione non assumano alcuna delle rispettive configurazioni estreme, mentre la luce ed il colore insieme assumano, in modo spiccato, rispettivamente le configurazioni estreme della 'luminosità' e della 'vivacità'. In questo caso la luce ed il colore avranno, rispetto alle altre componenti, un maggiore rilievo nel determinare la connotazione espressiva della forma. Proprio in ragione della maggiore evidenza visiva, che ad esse imprimono le configurazioni estreme, *queste due componenti eserciteranno una maggiore capacità di condizionamento espressivo sul paesaggio*: esso finirà per connotarsi, sin dalla prima osservazione e ancor di più nell'impronta mnemonica che lascerà sull'osservatore, come uno dei paesaggi dove luce e colore si manifestano nella loro massima intensità; uno dei paesaggi che potremmo definire della 'solarità'. La forma del paesaggio, in quanto fusione delle configurazioni delle singole componenti, fa assumere alla connotazione espressiva un connotato (in questo caso, la 'solarità'), che dipende dalla posizione delle configurazioni all'interno dei loro rispettivi campi di variazione; in particolare, *i connotati espressivi, dai quali dipende l'espressione, saranno improntati soprattutto da quelle componenti che assumono le configurazioni estreme*.

Vale, per la connotazione espressiva, quanto abbiamo detto per la forma: essa è un'entità informativa complessa, la cui comprensione richiede un lavoro di scomposizione analitica, che consenta di individuare la *lista dei connotati espressivi* che la compongono. Poiché i connotati espressivi sono anch'essi delle variabili, ne deriva che anch'essi si muovono all'interno di campi di variabilità delimitati da estremi opposti. Possiamo dire che i connotati variano, assumendo diversi tratti distintivi, ed emergono con uno spicco particolare quando si avvicinano ai tratti distintivi estremi dei loro campi di variabilità.

L'elencazione dei connotati espressivi è un lavoro eminentemente pragmatico, basato sull'osservazione sistematica degli effetti espressivi delle variazioni figurative delle componenti morfologiche. Tuttavia, anche da un esame teorico del problema possiamo tentare d'individuare le polarità principali dell'espressione e gli assi principali delle loro variazioni.

In primo luogo, il paesaggio, in quanto informazione visiva, è luce. La luce accende e spegne i colori, fa apparire e scomparire il mondo che ci circonda. Il paesaggio è luminosità solare e tenebra notturna: è *luce e ombra*. Lungo quest'asse oppositivo vi è un primo addensamento espressivo importante del paesaggio (Hurvich, Jameson 1959).



Il paesaggio è spazio. Il paesaggio è grotta ed è mare, è nicchia e deserto. Lo spazio che contiene e racchiude e lo spazio sconfinato, infinito. Lungo l'asse del *finito e dell'infinito* troviamo un'altra polarità espressiva nella valorizzazione estetica del paesaggio.

Il paesaggio in quanto spazio è un contenitore di cose. Esso può presentarsi come un contenitore pieno o come un contenitore vuoto. Vi sono paesaggi ricchi di colori, di materiali, di forme e vi sono gli essenziali paesaggi di sabbia, di acqua e di cielo. L'opposizione *vuoto vs pieno* individua dunque un'altra polarità, che è forse quella principale su cui gioca l'estetica del paesaggio nella cultura estremo orientale (Cheng 1979).

Il paesaggio è forma spaziale, è struttura di pieni e vuoti dotata di un suo interno ordine, di una sua complessità strutturale. Vi sono paesaggi costruiti su linee e superfici geometricamente ordinate, nette e semplici e vi sono paesaggi fatti di complesse costruzioni frattali, il cui ordine è l'indecifrabile ordine del caos. Complessità e semplicità, *caos e ordine* esprimono due opposte connotazioni del paesaggio ed una polarità della sua espressione che ha forse la sua prima codificazione nella caotica "*roughness*" del paesaggio pittoresco, contrapposta alla geometrica regolarità del paesaggio georgico.

Vi è infine una polarità dell'espressione che è profondamente radicata nel nostro modo di percepire il mondo. Una polarità che costituisce una sorta di sentimento universale, connesso all'esperienza del mondo esteriore ed interiore e che si esprime nell'opposizione tra il peso e la leggerezza. Dopo le *Lezioni americane* di Calvino (1988) non vi è più molto da dire sull'opposizione *peso vs leggerezza*, se non che essa sta ad indicare una delle polarità dell'espressione, rinvenibile anche nel paesaggio.

I connotati espressivi potrebbero dunque essere identificati intorno agli addensamenti di cui si è detto e che possiamo chiamare con i nomi dei tratti distintivi estremi ed opposti che ne delimitano il campo di variabilità: *luce vs ombra, finito vs infinito, vuoto vs pieno, caos vs ordine, peso vs leggerezza*.

È superfluo dire che ogni tentativo classificatorio su questa materia è soggetto ad osservazioni critiche, ma poiché ciò che in questa sede più preme d'individuare una struttura formale entro la quale l'analisi morfologica possa trovare una propria efficace sistematicità, possiamo assumere, con una certa tranquillità questa classificazione, per mettere in luce la relazione tra le configurazioni delle componenti morfologiche e i tratti distintivi dei connotati espressivi, rinviando ad altre sedi l'analisi microstrutturale della connotazione espressiva.

In ciascun paesaggio *i diversi connotati espressivi si presentano inscindibilmente fusi nella connotazione espressiva. I connotati espressivi singoli sono delle mere astrazioni analitiche, poiché essi, da sé soli, non compaiono mai: ciò che noi percepiamo è solo la connotazione espressiva, che deriva dalla fusione dei tratti distintivi dei diversi connotati*. Ed è in questa loro infinita possibilità combinatoria che i tratti distintivi dei diversi connotati determinano le infinite sfumature della connotazione espressiva del paesaggio.

Come abbiamo visto, il connotato espressivo assume uno dei tratti distintivi estremi nella misura in cui le componenti morfologiche, da cui esso dipende, assumono una configurazione estrema. Ne consegue che il paesaggio le cui componenti non raggiungono le configurazioni estreme si presenta privo di connotati espressivi dotati di spiccati tratti distintivi. La connotazione espressiva del paesaggio risente della preminenza di quei connotati legati alla presenza di configurazioni estreme delle sue componenti.

Possiamo così avere i paesaggi della luce e quelli dell'ombra; i paesaggi della semplicità ordinatrice e quelli della caotica complessità; i paesaggi del pieno e quelli del

vuoto; e così via per tutte le categorie dei connotati espressivi. Ma possiamo avere i paesaggi dove, avendo più componenti raggiunto le configurazioni estreme, emergono fisionomicamente più connotati, dando luogo alle immagini dove ben si rappresenta la connotazione di "leggerezza - semplicità - vuoto"; o quelli dove assume spicco il "vuoto - finito"; o quelli dove "ombra - leggerezza - semplicità - vuoto - infinito" emergono nella loro distinzione, pur dando luogo ad una connotazione espressiva unitaria.

Sul ruolo che le configurazioni estreme delle componenti morfologiche hanno sulla connotazione espressiva del paesaggio converrà soffermarsi più a fondo in una successiva ripresa dell'argomento; poiché è sin d'ora evidente la loro importanza ai fini della valorizzazione estetica del paesaggio. Si può infatti sostenere che è proprio la presenza delle configurazioni estreme che valorizza esteticamente i connotati espressivi e dunque la connotazione espressiva del paesaggio, conferendo alla forma una ridondanza espressiva, che sembra far dire al paesaggio qualcosa di più del suo semplice significato denotativo, quel di più che può fare del poggio di un colle solitario una metafora dell'Infinito e del mistero insondabile della nostra presenza in esso.

L'esplorazione di ciò che produce ridondanza espressiva è al centro della ricerca sulla funzione estetica della forma. Per ora possiamo ancora registrare un'ultima osservazione sulla struttura relazionale, che lega tra loro i vari connotati espressivi nella connotazione espressiva d'insieme. In linea teorica ciò che sappiamo è che le relazioni di tale struttura non vanno pensate come se fossero delle semplici sommatorie, per cui il connotato della leggerezza si somma a quello della finitezza e questo a quello del vuoto e così via. Le relazioni interne ai sistemi sono raramente somme e sottrazioni; esse sono generalmente dei trasformatori, che esercitano effetti moltiplicativi o demoltiplicativi, sono *relazioni tensionali di tipo sinergico*.

È questo un effetto notevole di cui si può avere riscontro con un semplice esercizio. Immaginiamo di disporre di due fotografie: l'una di un faggio, l'altra di una betulla. Osserviamo prima l'una e poi l'altra. Da questa distinta osservazione potremmo notare che il faggio propende verso le connotazioni del peso e dell'ombra, mentre la betulla potrebbe apparire più leggera e luminosa. Accostiamo ora le due immagini in modo che betulla e faggio appaiano uniti in un unico paesaggio. Immediatamente noteremo una specie di *incremento espressivo: per contrasto*, il faggio apparirà più pesante e ombroso e la betulla più leggera e luminosa, e nel loro accostamento faranno vivere in quel paesaggio questa tensione oppositiva, che finirà per costituire uno dei tratti distintivi preminenti della connotazione espressiva del paesaggio stesso. *Le relazioni tra connotati esercitano effetti sinergici che incrementano la ridondanza espressiva*, ciò che appunto è rilevante ai fini estetici.

Possiamo ancora notare che la messa in relazione dei connotati espressivi dipende dalla collocazione della materia del significante nello spazio, o meglio, nella struttura prospettica della veduta attraverso cui lo spazio si presenta all'osservatore: la considerazione delle *relazioni di vicinanza e lontananza* nella struttura prospettica sposta l'analisi dalla morfologia alla sintassi. Ciò che sin d'ora possiamo dire è che le relazioni sinergiche tra connotati espressivi chiamano in gioco la struttura sintattica e, se è vero che le relazioni sinergiche sono rilevanti ai fini estetici, abbiamo scoperto come l'informazione sul piano sintattico possa esercitare un effetto estetico.

Lo studio morfologico del paesaggio non può infine ignorare una particolarità semioticamente rilevante del testo paesaggistico, la quale è connessa alla natura dinamica della forma del paesaggio stesso: le componenti morfologiche variano in funzione del tempo. Le loro variazioni sono concretamente determinate dalle modificazioni, che si

producono nelle componenti fisiche dell'ambiente: nell'atmosfera, per opera della luce solare e del clima; nella roccia e nel suolo, per opera degli agenti geomorfologici e dell'uomo; nell'acqua, per opera degli agenti idrologici, della luce solare e dell'uomo; nella vegetazione, per opera dei fattori ecologici e dell'uomo. L'uomo pone mano a queste variazioni, che comunque continuano a dipendere prevalentemente dall'azione della natura: dalle sue modificazioni, che ciclicamente si ripropongono giorno dopo giorno e stagione dopo stagione e che in questo ciclo basilare introducono continue varianti. Il fitto ciclo del giorno s'intreccia con quello più ampio delle stagioni, determinando il ciclo complessivo delle variazioni del paesaggio e della sua forma.

Per constatare in pratica come questa variabilità modifichi la forma di un qualsiasi paesaggio dovremmo scattare una sequenza d'istantanee, che registrino ogni variazione sensibile delle componenti morfologiche lungo il giorno, e così per ogni giorno dell'anno. Al termine di questo paziente lavoro, avremmo una sequenza temporale di immagini, distribuite nell'arco dell'anno: la numerosità di queste immagini, cioè la loro frequenza, e il divario figurativo tra un'immagine e l'altra, forniscono un indice del grado di variabilità della forma del paesaggio; variabilità che costituisce appunto una delle caratteristiche intrinseche della forma stessa del paesaggio e, conseguentemente, della sua connotazione espressiva. Ogni paesaggio ha una sua intrinseca sensibilità alle cicliche variazioni del giorno e delle stagioni: *il paesaggio è diversamente multiforme ed ha diverse propensioni al cambiamento espressivo*.

Se ripetessimo quell'esercizio per un certo numero di paesaggi, potremmo concretamente misurare questa diversa propensione al cambiamento espressivo, proprio attraverso l'indice del grado di variabilità della forma. Vi sono infatti paesaggi dove vistose e frequenti sono le trasfigurazioni morfologiche compiute dai cambiamenti meteorologici e vegetazionali, ed altri dove una maggiore stabilità meteorologica ed una minore ricchezza floristica determinano una più monotona ripetizione ciclica della medesima sequenza di variazioni.

Il tempo gioca operando delle trasfigurazioni morfologiche; a questo gioco i vari paesaggi rispondono con una maggiore o minore sensibilità espressiva. Al gioco delle trasfigurazioni i vari paesaggi rispondono con un comportamento che si colloca sull'asse oppositivo della "stabilità vs instabilità". Dove la stabilità indica l'invariabilità nel tempo, come carattere di quel luogo che pare sottrarsi ai segni del trascorrere del tempo, attenuando gli effetti trasfiguranti che luce e clima producono sulle componenti morfologiche: il giardino architettonico, con il suo materiale sempre verde, le sue forme geometriche costantemente mantenute con la tecnica della potatura, rappresenta il paesaggio stabile per eccellenza. Di contro, l'instabilità si pone come continua modificazione nel tempo, come rappresentazione del ritmo celere della vita, come molteplicità delle possibili trasfigurazioni prodotte da luce, clima e ciclo della vita sulle varie componenti morfologiche: il giardino paesaggistico, in opposizione a quello architettonico, vuole registrare ed esaltare la mutevole instabilità della natura.

## **6. Connotati espressivi e codice empatico**

Nelle sue linee generali, l'ipotesi teorica, che abbiamo denominato delle 'configurazioni estreme', può essere confortata da diverse testimonianze, rinvenibili non solo nell'arte dei giardini, ma anche nell'iconografia di paesaggio come nella letteratura e nella poesia, che di paesaggio trattano.

Il campo di validità di tale ipotesi teorica va ben al di là della paesaggistica, per investire l'architettura e tutte le arti figurative. Ma, fatte le debite differenze, i confini di questo campo si estendono anche oltre il limite delle arti figurative, per quella relazione empatica, che sempre esiste tra forma dei racconti ed emozioni. Di qui il richiamo, immediato e spontaneo, alle già citate *Lezioni americane* di Calvino, dove si pone in chiaro che, quando parliamo di connotati quali, ad esempio, la 'leggerezza' o il 'peso', ci riferiamo a pure apparenze che anche la materia può generare quando con la sua sola forma sembra animarsi.

A questo livello di generalità, l'ipotesi delle configurazioni estreme può dunque essere sostenuta e nei paragrafi che seguiranno si tenterà di mostrarne l'efficacia interpretativa.

Come si è visto, la morfologia, con l'analisi dei connotati espressivi, si ferma al limite del campo della forma intesa come entità visibile; su questo limite si pone in relazione con il campo degli effetti emotivi ai quali quei connotati sono empaticamente correlati. Nella denominazione che abbiamo assegnato a ciascun connotato si saldano dunque due elementi: la forma del paesaggio come percepito visivo e lo stato emotivo da essa prodotto (Langer 1953, Arnheim 1969). Dal punto di vista semiotico, quelli che qui abbiamo chiamato 'connotati espressivi' rientrano nella categoria dei segni espressivi; i quali possono, nella misura in cui vengono culturalizzati ed istituzionalizzati, dare luogo a funzioni segniche e dunque ad un codice, dove "lo stimolo rappresenta il piano dell'espressione e l'effetto previsto il piano del contenuto" (Eco 1975, 306). È pressappoco ciò che nei seguenti paragrafi si cercherà di delineare, seppure in modo non sistematico, bensì attraverso esemplificazioni e spunti di riflessione da queste suggeriti.

Si può individuare, dal punto di vista gestaltico, un legame psicologicamente motivato tra una forma fisica e una certa pulsione emotiva; tuttavia si tratta di un legame che non porta a relazioni univoche: la reazione del destinatario della stimolazione visiva può essere prevista solo entro margini difficilmente determinabili, se non alla luce di un'indagine di tipo statistico sull'universo degli individui rappresentativi della cultura di riferimento. Dunque la costruzione di un codice della sensibilità empatica verso la forma espressiva del paesaggio non potrebbe che essere fondata su un reticolo di relazioni di tipo stocastico. Ma, anche qualora un siffatto lavoro si dovesse dimostrare di qualche utilità per la paesaggistica (di più lo sarebbe per la sociolinguistica dei linguaggi visivi), esso si collocherebbe comunque al di fuori del campo di ricerca del presente studio.

Si potrebbe anche discutere a lungo sul tentativo di istituzionalizzare un codice della sensibilità empatica, sulla sua finalità e sul modo di istituirlo: in fondo, una buona parte dei trattati di pittura di Klee e di Kandinskij è un tentativo di questo genere, ed è nota l'importanza di tale codice nella "pedagogia formale della Bauhaus" (Argan 1951, 48). Non va, cioè, dimenticato che la stimolazione empatica, sebbene condizionata dalla struttura dei *pattern* della percezione (Arnheim 1954), è anche dipendente da processi di culturalizzazione, che vengono interiorizzati fino al punto di assumere l'aspetto di spontanee reazioni di natura psichica. Molto delle nostre reazioni empatiche è dovuto all'istituirsi di un codice culturale. Le sensazioni che ci pervadono di fronte alla forma espressiva della pittura, come a quella della musica, ne sono testimoni: nel momento della sua origine, quella forma fu spesso rifiutata come incomprensibile, al punto che, per venire accolta, dovette essere sostenuta proprio con un'azione didattica di formazione del gusto esplicitamente mirata ad affermare un nuovo codice della sensibilità. Basti per tutti ricordare l'astioso rifiuto con cui fu accolta la pittura impressionista e la conseguente azione di codificazione per renderla accessibile; ciò che è avvenuto al punto che

i paesaggi dell'impressionismo suscitano in noi spontanee adesioni empatiche. Nella cultura del paesaggio, si potrebbe ricordare il movimento che vide la diffusione del 'pittresco'; nell'architettura quello che diede impulso al 'purismo' razionalista. Tutta la storia delle arti è costellata da azioni istitutive di nuovi codici, che sono stati spesso adottati a motivazione 'profonda' delle innovazioni del linguaggio, prima di affermarsi come regole stilistiche. Ogni epoca artistica, là dove si sono innovati i linguaggi perché si era modificato il mondo ed il modo di sentirlo e di vederlo, ha tentato di esplicitare (e spesso di darle l'autorevolezza di istituzione culturale) la relazione tra nuove forme di espressione e nuove forme di emozioni: l'esplicitazione del nuovo codice aiutava la diffusione della nuova sensibilità e l'accessibilità al nuovo linguaggio.

L'indagine sul codice della sensibilità empatica verso la forma espressiva si muove in continuazione tra la codificazione stilistica e l'invenzione, intendendo per tale sia la produzione di nuove funzioni segniche con "un nuovo continuum materiale non ancora segmentato ai fini che si propone" (Eco 1975, 309), sia, in modo ben più radicale, "l'istituzione di un nuovo codice" dove un sentimento che non è stato ancora ben definito, cerca la forma più appropriata per esprimersi, senza trovarla tra le forme di espressione codificate. In tal senso il lavoro innovativo intorno al codice della sensibilità empatica si profila come un lavoro d'invenzione applicato a situazioni di ipocodifica o di extracodifica.

Che l'arte del paesaggio abbia bisogno d'innovazione è talmente evidente che non v'è da spendervi troppe parole: se il disegno d'architettura pare barcollare disorientato nello sballottamento delle mode, quello del giardino, fatte salve rare eccezioni, non pare neppure sia assurto a livello di coscienza critica. Il lavoro di codificazione potrebbe perlomeno essere un modo di porre il problema e di risvegliare la coscienza critica.

Riesce poi difficile credere che questo codice (quello che è utile per l'arte del paesaggio) possa nascere da un'indagine statistica sul 'gusto delle popolazioni' (così come amano fare gli statunitensi quando vanno alla ricerca di 'parametri oggettivi' per le valutazioni 'partecipative' dell'impatto visivo sul paesaggio): il gusto delle popolazioni possiamo agevolmente evincerlo dall'esito delle loro azioni sul paesaggio. Al più un siffatto studio può evidenziare sistematicamente quanto cammino sia da compiere per diffondere socialmente una cultura del paesaggio.

L'utilità di un tentativo di codificazione, che ogni paesaggista dovrebbe continuamente compiere per sé con tenace rigore, sta tutta nella direzione dell'innovazione e soprattutto in quella che si pone come istituzione di un nuovo codice, che richiama appunto l'atto con cui si origina il linguaggio.

Qui di seguito, getteremo uno sguardo su questo codice dalle relazioni sfumate; in particolare andremo alla ricerca di quelle situazioni dove i tratti distintivi opposti dei connotati espressivi paiono convivere; in questo esercizio prenderemo a riferimento dei giardini famosi.

## **6.1. Luce vs ombra**

Che luce e ombra siano poli generatori di tensione estetica è ben provato dalle seguenti osservazioni di Leopardi: "...come degli oggetti veduti per metà o con certi impedimenti ci destino idee indefinite, si spiega perché piaccia la luce del sole o della luna, veduta in luogo dov'essi non si vedano e non si scopra la sorgente della luce; un luogo solamente in parte illuminato da essa luce; il riflesso di detta luce, e i vari effetti

materiali che ne derivano; il penetrare di detta luce in luoghi dov'ella divenga incerta ed impedita, e non bene si distingua, come attraverso un canneto, in una selva, [...] quei luoghi dove la luce si confonde ec. ec. colle ombre, come [...] fra le rupi e i burroni, in una valle, sui colli veduti dalla parte dell'ombra, in modo che ne siano indorate le cime. [...]. Per lo contrario la vista del sole o della luna in una campagna vasta ed aprica, e in un cielo aperto ec. è piacevole per la vastità della sensazione" (Leopardi, *Zibaldone di pensieri*).

Ricchissima è l'iconografia pittorica di paesaggi appartenenti a queste due opposte figurazioni: dagli abbaglianti ed arsi campi di grano di Van Gogh, alle vedute di Ruskin, dove la luce si confonde con le ombre in una continua e sfumata uniformità di passaggi tonali. Tutta la pittura impressionista ha rappresentato la poetica del paesaggio come luce e ombra, come solarità ed umbratilità. D'altra basterà ricordare come in tutta la pittura del Caravaggio questa opposizione assuma un ruolo fondamentale.

Questi due opposti tratti distintivi non si escludono a vicenda; anzi la loro dosata successione, la loro cadenzata alternanza costituiscono uno degli effetti paesaggisticamente più piacevoli della varietà di un paesaggio. La loro compresenza appare come una necessità nella valorizzazione estetica del paesaggio qualora si guardi ai giardini, per i quali la dosata successione e cadenzata alternanza di luce e ombra costituisce uno dei principali temi di ricerca formale. Gli esempi in proposito sono innumerevoli, ma in particolare si può citare il giardino di Villa Aldobrandini a Frascati, per accedere alla quale si passa sotto un fitto viale di lecci potati, la cui densa copertura non lascia trasparire i raggi del sole. Il viale, prima di giungere alle terrazze antistanti la Villa, attraversa un'ampia ed assoluta radura triangolare; il contrasto tra la cupa penombra del viale e l'abbagliante radura circostante costituisce il tema espressivo centrale, che ha, allo sbocco del viale di fronte alla Villa in piena luce, il suo momento culminante.

## 6.2. Peso vs leggerezza

Le configurazioni estreme delle componenti morfologiche della materia con l'andamento, coadiuvate da quelle della luce e del colore, alimentano il connotato espressivo 'peso vs leggerezza'. La configurazione della matericità esalta la sensazione del peso: si immagini un gruppo di tozze rocce di granito, erose dal tempo, su cui si abbarbicano antichi e contorti ginepri; non meno gravida di pesante matericità appare un'umida valle ricca di una folta vegetazione. Suolo, roccia e vegetazione sono le componenti fisiche che prediligono il peso della matericità. Di contro, l'evanescenza è smaterializzante, tende alla trasparenza, riduzione la materia alla leggerezza della luce e del colore: atmosfera, acqua e luce sono le componenti fisiche che prediligono la leggerezza dell'evanescenza.

Anche qui si possono citare innumerevoli esempi di configurazione dell'evanescenza: la successione dei profili delle montagne al tramonto; i filari di alberi spogli attraverso le brume autunnali; il bosco di betulle contro il bosco di abeti, ecc.. L'andamento della struttura spaziale, imprime nel paesaggio il senso del movimento: una sensazione prevalente di staticità o di dinamicità, di peso, appunto, o di leggerezza. Così l'oscurità e la vivacità propendono per il peso, mentre la luminosità e la pallidezza propendono per la leggerezza.

Matericità ed evanescenza, staticità e dinamicità, peso e leggerezza sono, come tutte le categorie di cui stiamo trattando, entità sfumate, e nelle loro mille sfumature perva-

dono tutto il paesaggio; ma, in particolare, il giardino, là dove esso si è fatto opera d'arte. Se prendiamo, ad esempio, uno dei più bei giardini del nostro Rinascimento, il giardino di Villa Lante a Bagnaia, possiamo cogliere come le categorie del peso e della leggerezza vi si alternino sapientemente nel disegno e nei materiali delle varie parti e, in particolare, nella successione delle fontane, che costituiscono l'asse generatore dell'intero giardino: alla sorgente vi è la pittoresca grotta della fontana del "diluvio", ridondante di una selvatica matericità organica; quindi la scultorea fontana dei "delfini" che contrappone il peso della propria geometrica e marmorea matericità al peso della feconda organicità della grotta; fa seguito la notissima catena d'acqua con le scultoree volute di pietra, che ne aggraziano le sponde, conferendo all'insieme pietra-acqua un senso di leggerezza e di dinamicità; successivamente vi è la fontana semicircolare dei "giganti", dove la forza ed il peso che l'acqua acquista con le cascate si accompagna allo statico peso delle statue dei due giganti sdraiati; peso dinamico delle cascate cui fa seguito il peso statico dell'immobile acqua nella lunga e pesante vasca della "tavola del cardinale"; per sfociare, in leggeri zampilli, nella pesante architettura della fontana della "cavea", a semicerchi digradanti concavi e convessi, e per terminare nella grande vasca quadrata della fontana dei "mori", circondata dal finissimo parterre, al centro della quale è posta la balaustrata fontana circolare, che poggia leggera sullo statico e greve verde cupo dell'acqua.

Pietra ed acqua, materiali che possono assurgere a simbolo l'una del peso e l'altra della leggerezza, ma che in realtà, con le loro infinite possibili forme, possono in questo ruolo alternarsi e diversamente combinarsi, apparendo insieme o disgiuntamente ed alternativamente leggere e pesanti.

### 6.3. Caos vs ordine

Le configurazioni estreme della materia, dell'andamento e della tessitura alimentano il connotato espressivo 'caos vs ordine'. Ordine come semplicità di forme, che genera nette figure melodiche, come l'andamento ondulato di una regolare successione di dolci colline; o che imprime nel paesaggio figure ritmiche, come il filare dei fusi filanti dei cipressi.

All'ordine, inteso appunto come semplicità e purezza di geometrie, si contrappone il caos, inteso come complessità delle geometrie frattali di gran parte dei paesaggi non addomesticati, per i quali l'estetica del paesaggio pittoresco aveva coniato il connotato della "roughness": "le aspre rupi, gli antri muscosi, le caverne irregolari e le cascate ineguali, adorne di tutte le grazie della selvatichezza" diceva Shaftesbury, tratteggiando così i caratteri del paesaggio pittoresco.

Così come il peso e la leggerezza sono stati sapientemente combinati nelle forme impresse al materiale del giardino, anche l'accostamento oppositivo dell'ordinata semplicità e della caotica complessità delle forme ha, da sempre, giocato un ruolo importante nella valorizzazione estetica del giardino. In ogni giardino possiamo ritrovare questo accostamento, ma ci piace citarne uno in particolare, sia per la sua bellezza, sia in omaggio a colui che lo ha voluto; si tratta del giardino di Villa "I Tatti" di Settignano, fatto costruire nel 1910 dallo storico dell'arte Bernard Berenson, su progetto degli architetti inglesi Pinsent e Scott.

La parte più suggestiva di questo giardino è costituita dal parterre a terrazze digradanti sottostante all'edificio dell'arancera e che conferisce al terreno un disegno ed una

forma dalle perfette proporzioni e di singolare equilibrio; la purezza geometrica del parterre contrasta con l'imponente, ruvida e scura cortina di cipressi e lecci, che tutt'intorno lo racchiudono: la semplicità architettonica del disegno del terreno, incastonata nella complessità tessiturale delle alte e ruvide pareti di alberi, che, quando sono percorse dal vento, accentuano il contrasto con l'immobilità del parterre, ne viene esaltata ed a sua volta esalta questa, generando una tensione estetica che solamente vive in questa sapiente e compenetrata contrapposizione.

Connotazioni contrapposte che in quel giardino convivono distintamente, ma che, quanto più vengono l'una nell'altra compenstrate e rese conviventi, esaltano ulteriormente il valore estetico del paesaggio; come osserva Chen Congzhou: "«Linearità e tortuosità», pur essendo due concetti esattamente opposti, nei giardini devono essere usate con flessibilità, di modo che nella tortuosità sussista anche la linearità e viceversa" (1990, 11).

#### **6.4. Vuoto vs pieno**

Le configurazioni estreme della tessitura con quelle del colore e della materia alimentano i connotati espressivi del vuoto e del pieno. Ad esempio, il vuoto rappresentato dal paesaggio desertico contro il pieno della campagna tutta fittamente lavorata ed abitata, intrecciata con un denso reticolo di macchie di bosco, di siepi e di corsi d'acqua (fig. 9).

Anche sull'accostamento di queste due opposte connotazioni si esercita il lavoro di valorizzazione estetica della forma (Cheng 1979) e anche qui l'esemplificazione possibile è vastissima, ma forse l'esempio che meglio si attaglia al caso è quello del giardino del tempio di Ryoanji a Kyoto, dove la ricca natura circostante si contrappone all'essenzialità del giardino di sabbia, simboleggiante il 'mare del nulla' in cui sbocca il 'fiume della vita'.

Il giardino di sabbia costituisce la forma più alta di arte astratta nell'arte del giardino e costituisce anche la pura espressione del vuoto, dell'essenzialità nel testo estetico del giardino: paesaggio essenzialissimo nel suo materiale; paesaggio che si apre alla visione del nulla, materializzazione del nulla; sottile linea di confine tra l'essere ed il non essere, linea sulla quale il cultore del buddismo Zen si colloca per il proprio esercizio contemplativo.

L'essenzialità del mare del nulla circondato dalla variatissima ricchezza della natura circostante costituisce una delle più perfette materializzazioni di questa linea oppositiva.

#### **6.5. Finito vs infinito**

La dimensione dello spazio vuoto tra le masse piene del paesaggio ha nel finito e nell'infinito i connotati alimentati dalle proprie configurazioni oppositive. La nozione spaziale di finito rinvia al senso figurato della compiutezza, come testo in sé concluso: *l'hortus conclusus*, come archetipo del giardino chiostrato rappresenta emblematicamente questo duplice senso del finito, come netta chiusura verso il mondo esterno e come disegno del giardino impostato sulla forma centrale a croce in sé conclusa e bloccata. Rappresentazione emblematica e rivelatrice di come la forma del finito in sé con-



chiuso sia l'unica forma spaziale possibile per aprirsi verso l'opposta dimensione dell'infinito, non già quella estensiva dell'estroversione, ma quella intensiva dell'introversione.

La configurazione dell'infinito estensivo è la rappresentazione dello sconfinato, di cui si potrebbero citare innumerevoli esempi di paesaggi, che, in opposizione a quello sopra richiamato *dell'hortus conclusus*, potremmo limitare al solo esempio del giardino che idealmente nasce come geometrizzazione dell'illimitato, cioè il grande giardino barocco francese. Anche l'illimitatezza estensiva si carica di un significato figurato: quello della incompiutezza; senso d'incompiutezza che è proprio il giardino barocco ad offrire, poiché a fronte della sua proiezione verso l'infinito, il confine che lo limita appare in tutto il suo arbitrio, nella sua provvisorietà, lì collocato a segnare una contingente sospensione di un processo di modellamento, che seguiva un ben più vasto disegno.

Il giardino, che ha fatto di questa tensione oppositiva tra finito e infinito uno dei temi centrali della propria figurazione, è forse il giardino rinascimentale toscano; il cui confine, sempre ben definito, segna la sua chiusura verso l'infinito dell'esterno, il quale tuttavia viene, con sapienti aperture, reso visibile e riportato all'interno, come parte inscindibile della rappresentazione paesaggistica offerta dal giardino: interno conchiuso ed esterno illimitato, distinti ma tensionalmente uniti nel luogo del giardino.

A titolo di esempio possiamo citare il quattrocentesco giardino di palazzo Piccolomini a Pienza: una delle forme più pure di giardino riconducibile all'archetipo *dell'hortus conclusus*; giardino conchiuso dunque, che vogliamo qui citare non perché, pur essendo conchiuso, consenta una significativa apertura verso l'aperto panorama della Val d'Orcia (poiché su di essa si apre solo con strette porte poste nel muro di cinta), ma perché il giardino è parte inscindibile del rosselliniano palazzo Piccolomini: l'uno con l'altro si completano nella funzione di stabilire il rapporto con il paesaggio circostante, la cui vista è offerta dalle ampie logge dell'edificio, volute appositamente da Pio II per poter rimirare la sconfinata apertura della valle.

La sensazione che edificio e giardino siano l'un l'altro complementari trova sostanza proprio in questa tensione oppositiva tra figurazione del finito e figurazione dell'infinito che essi offrono.

## 6.6. Stabilità vs instabilità

La variabilità temporale, come carattere intrinseco della forma del paesaggio, connota diverse fisionomie espressive in relazione alla stabilità o all'instabilità dei loro connotati. Il paesaggio della stabilità rallenta il ciclico trascorrere del tempo della natura, in quanto elimina da sé gli elementi a più elevata variabilità e caducità. I paesaggi del mondo inerte della roccia, messa a nudo dall'erosione, richiamano questa connotazione. Di contro, i paesaggi ricchi di specie floristiche, dove anche il clima sia più variabile e dove l'uomo avvicendi le proprie colture agricole; dove sia variamente presente l'acqua; in breve, i paesaggi ricchi di varietà sono anche quelli dove più dinamica è la successione delle variazioni.

Stabilità e instabilità formano una linea oppositiva, che, come quelle precedentemente viste, genera una tensione intorno alla quale si è misurata la ricerca estetica dell'arte dei giardini. L'esempio che, in proposito, può essere riportato è quello di un altro famosissimo giardino: il giardino di Villa Gamberaia a Settignano. Come tutti i giardini architettonici, anche questo è per propria natura la figurazione della stabilità; qui (e ci riferiamo ovviamente al parterre) il bloccato e contenuto spazio cui si dà luogo, l'equili-

brato rapporto tra le parti, la statica superficie delle vasche d'acqua e soprattutto la ben proporzionata forma dell'edera semicircolare di chiusura danno all'insieme un senso di immobile perfezione: è uno di quei giardini dove si ha l'impressione che, spostando qualcosa si rischierebbe d'infrangere l'incantesimo che sorregge il tutto.

Dunque stabilità che non è solo insita nel materiale, nei bossi delle siepi, nei cipressi d'angolo e delle pareti di contorno, come nell'immobilità dell'acqua; ma stabilità che emana anche dalla forma come suo intrinseco requisito estetico.

A fronte della perfetta stabilità del giardino si contrappone il paesaggio dell'ambiente circostante con la sua varietà e variabilità. Le variazioni di luce e clima sono rese da quella perfetta immobilità del giardino ancor più evidenti in quanto distinte; le immobili e specchianti superfici delle fontane riportano dentro il giardino, che vi fa da cornice, la variabilità del cielo, moltiplicandola; l'edera, che è l'elemento di più netta chiusura dello spazio, si rivela, percorrendola, come l'elemento di apertura verso il panorama circostante, che così riporta nel giardino la sua varietà e variabilità, che per contrasto con la stabilità del giardino ne viene esaltata.

## **7. La struttura relazionale tra i connotati espressivi e l'effetto moltiplicatore delle tensioni empatiche**

Con le esemplificazioni di cui sopra, si è messo in luce un aspetto notevole: l'effetto moltiplicativo esercitato dalla convivenza di connotati opposti. La struttura relazionale, cioè sintattica, che accosta o distanzia configurazioni estreme delle componenti morfologiche, esercita un'autonoma azione di valorizzazione estetica attraverso l'effetto moltiplicatore delle tensioni tra distinti connotati espressivi e, conseguentemente, dell'intensità e varietà degli stati emotivi empaticamente connessi.

La struttura relazionale tra connotati espressivi, così come ogni altra struttura, agisce sull'asse 'vicinanza vs lontananza', o, se si preferisce, sull'asse 'fusione vs separazione': è appunto il movimento lungo quest'asse che aumenta o riduce l'effetto moltiplicatore delle tensioni empatiche. Conviene esaminare un po' più attentamente come questo movimento modifichi l'effetto moltiplicatore.

Nello schema qui messo a punto disponiamo di sei coppie oppositive di tratti distintivi di connotati espressivi. Come si è visto, il movimento verso la fusione tra tratti distintivi opposti della stessa coppia aumenta la ridondanza espressiva. La relazione, per cui gli opposti si fondono convivendo in un'unica forma, è spesso indicata come una delle più notevoli per effetto estetico. In proposito si possono addurre diverse testimonianze, ma una pare particolarmente appropriata al caso: si tratta del libro di estetica del giardino di Chen Congzhou dal titolo *I giardini cinesi* e che abbiamo già citato. Il professor Chen Congzhou, uno dei più famosi esperti di arte del giardino cinese, afferma che "nel godimento di un paesaggio e nella costruzione di un giardino troviamo realizzata al massimo grado una legge dialettica, secondo cui nella fissità esiste il movimento e nel movimento esiste la fissità. [...] Questo principio è valido [non solo per la pittura, ma] anche per i giardini, laddove si cerca di ottenere un senso di vago nel concreto e un senso di concreto nel vago; di raggiungere la leggerezza senza suggerire l'evanescenza, e la fissità senza la pesantezza. Solo quando si seguono questi principi, il fascino naturale del giardino prende vita" (1990, 43 e 67). Quando la struttura compositiva assume una figura di costruzione tale da relazionare tratti distintivi opposti, collocandoli in una prospettiva comunicativa di 'distinzione nella fusione', si produce, forse nel modo più

intenso, quell'effetto di animazione della forma per cui il sentimento, che proviamo, pare pervenire dalla forma come qualcosa che le appartenga.

Ma, se quella della distinzione nella fusione di opposti tratti distintivi è forse il tipo di relazione dotata dell'effetto moltiplicatore più notevole, tuttavia essa non è l'unica forma relazionale che si può stabilire tra i connotati espressivi. Nell'analisi morfologica si è visto che tutti i connotati convivono nella connotazione espressiva complessiva. Quindi le relazioni empatiche vengono a stabilirsi non solo tra tratti distintivi dello stesso connotato, ma anche tra tratti di connotati diversi, così evidenziando la loro maggiore o minore affinità empatica, come in una sorta di gioco di 'sim-patie' e di 'anti-patie'.

Ad esempio, il peso può rendere goffa un'ordinata semplicità qualora i due connotati si trovino fusi nella stessa forma; mentre la leggerezza fusa con la semplicità la può rendere eterea. Ma, se il peso si trova distinto da un'essenziale semplicità e ad essa accostato, genera una tensione di attrazione-repulsione. Nella fusione, il vuoto viene esaltato da un'ordinata e semplice geometria, mentre il senso di pienezza viene esaltato da una caotica complessità. Così nella fusione la luce ravviva la leggerezza e l'ombra la rende diafana. L'ombra incupisce il finito ma rende sublime l'infinito.

Potremmo sistematicamente compiere questo esercizio combinatorio tra i diversi connotati, affinando in tal modo il codice della nostra sensibilità empatica verso la forma espressiva del paesaggio; ma non è questo un tema che si possa affrontare con la necessaria sistematicità e profondità in questa sede. Ciò che importa rilevare sul piano teorico è che l'azione esercitata dalla struttura relazionale, nel suo movimento sull'asse della 'fusione vs separazione', moltiplica o riduce le sfumature della connotazione espressiva e, conseguentemente, la gamma dei sentimenti evocati; esalta o attenua le tensioni empatiche; genera tensioni dialettiche o sfumate fusioni di connotati espressivi: in estrema sintesi, esercita un effetto moltiplicatore delle tensioni empatiche che animano la forma, fino a dar vita a connotazioni espressive, che sembrano esprimere un senso di attesa di un evento ignoto, un senso di sospensione e di rottura della continuità del vissuto.

## **8. La moltiplicazione delle tensioni empatiche: atmosfera e musicalità del paesaggio**

Ogni paesaggio ha una propria connotazione espressiva, risultante da una particolare alchimia di tutti i connotati espressivi. Infinite combinazioni d'infinito sfumature possibili, che creano complessi profili fisionomici individualizzati. Paesaggi dove l'essenzialità, l'ordine geometrico e la leggerezza di uno spazio sconfinato esaltano il senso inesplicabile dell'infinito e paesaggi dove la pienezza, la complessità e la pesantezza estesi fino all'orizzonte esaltano la ridondante vitalità della natura.

Paesaggi la cui forma è animata da una complessa struttura di relazioni tensionali tra i diversi tratti distintivi dei connotati espressivi: struttura tensionale che anima l'atmosfera del paesaggio; atmosfera che si accompagna alla muta musicalità, che sembra prorompere dalla natura, e che la musica ha cercato spesso di rendere udibile. Atmosfera e musicalità del paesaggio sono vaghe qualità, in cui quella complessa struttura di relazioni tensionali si condensa.

Qualità vaghe nelle quali la profondità e l'esattezza dell'analisi paesaggistica deve proiettare la propria luce per scoprire, dentro il vago, la struttura tensionale che le alimenta.

Nell'analisi che precede, abbiamo solo dischiuso una finestra su di un universo, la scoperta del quale coincide con il lavoro di costruzione del linguaggio paesaggistico e del suo affinamento, per porlo nelle condizioni di cogliere e nitidamente esprimere le più leggere sfumature. Lavoro di costruzione e di affinamento che, prima di tutto, deve debellare quella che Calvino chiamava la "peste del linguaggio": "una peste del linguaggio che si manifesta come perdita di forza conoscitiva e di immediatezza, come automatismo che tende a livellare l'espressione sulle formule più generiche, anonime, astratte, a diluire i significati, a smussare le punte espressive, a spegnere ogni scintilla che sprizzi dallo scontro delle parole con nuove circostanze. [...] Vorrei aggiungere che non è soltanto il linguaggio che mi sembra colpito da questa peste. Anche le immagini, per esempio. Viviamo sotto una pioggia ininterrotta d'immagini; i più potenti media non fanno che trasformare il mondo in immagini e moltiplicarlo attraverso una fantasmagoria di giochi di specchi: immagini che in gran parte sono prive della necessità interna che dovrebbe caratterizzare ogni immagine, come forma e come significato, come forza d'imporsi all'attenzione, come ricchezza di significati possibili. Gran parte di questa nuvola d'immagini si dissolve immediatamente come i sogni che non lasciano traccia nella memoria; ma non si dissolve una sensazione d'estraneità e di disagio. Ma forse l'inconsistenza non è nelle immagini o nel linguaggio soltanto: è nel mondo. La peste colpisce anche la vita delle persone e la storia delle nazioni, rende tutte le storie informi, casuali, confuse, senza principio né fine. Il mio disagio è per la perdita di forma che constato nella vita, e a cui cerco d'opporre l'unica difesa che riesco a concepire: un'idea della letteratura." (1988, 58-59).

Anche il linguaggio attraverso cui la nostra cultura costruisce il proprio paesaggio è stato colpito da questa epidemia pestilenziale, di fronte alla quale, accogliendo l'indicazione di Calvino, dobbiamo cercare d'opporre l'unica difesa che il cultore del paesaggio riesce a concepire: un'idea del paesaggio.

## **9. La struttura sintattica come intensificatore del potere evocativo: la molteplicità nell'unicità**

La struttura sintattica è un sistema di relazioni spazio-temporali tra posizioni vuote, indicanti unicamente il ruolo sintattico del significante che le va ad occupare. La struttura sintattica, sia della veduta che della sequenza di vedute di un itinerario, è una struttura topologica di vicinanze e di lontananze spazio-temporali. In ciascun nodo di questa struttura si collocano i vari oggetti che l'interpretazione trasforma in segni. È dunque la struttura sintattica che, ponendo in relazione i vari segni con le loro componenti morfologiche, determina la distinzione o la fusione dei connotati espressivi, esercitando gli effetti sinergici di cui si è detto.

Ma essa è anche struttura relazionale tra contenuti tematici e, in quanto tale, in grado di esercitare effetti sinergici tra questi. Vedremo, nel capitolo dedicato al piano del contenuto, come la presenza di complesse costruzioni sintagmatiche determini nel paesaggio una situazione di sovraccarico semantico, che ha un importante effetto dal punto di vista estetico e che può essere incrementato proprio per gli effetti moltiplicativi esercitati dalla struttura sintattica della veduta nelle sue variazioni lungo l'asse 'distinzione vs fusione'.

In linea teorica, una relazione sintattica tra elementi della veduta dovrebbe esercitare effetti sinergici solo se gli elementi sono portatori di ridondanza espressiva e di so-

vraccarico semantico. Quindi dobbiamo presumere che, in una data veduta, vi sia un certo insieme di relazioni sintattiche che esercitano effetti sinergici ed altre che non sono in tal senso operanti. Quanto più elevato è il numero delle relazioni di tipo sinergico rispetto al numero complessivo delle relazioni sintattiche che legano i significanti della veduta, tanto più evidente diviene il potere evocativo; tanto più forte si fa l'impressione che con il poco si dica il molto. Vi sono vedute che, con una struttura sintattica di basso grado di complessità, sopportano il carico di una struttura connotativa ad elevato grado di complessità. Il che imprime alla veduta un senso di sospesa incompiutezza, che coinvolge l'osservatore in una sorta di ricerca dell'incompiuto: ma dove questo aspetto è pienamente esaltato è al livello della struttura sintattica della sequenza narrativa.

Quando un luogo presenta una propria specificità paesaggistica, che in ogni sua veduta si ripropone, pur attraverso continue variazioni, che paiono sviluppare le diverse sfumature di quella sua specificità, sfumature che la sequenza narrativa lega l'una all'altra dando al loro insieme una interna coesione, allora il paesaggio più che mai assume le sembianze di un racconto, ed ha, del racconto, la sua individualizzata unicità.

Quando poi, nella sequenza narrativa, le varie vedute esercitano un intenso potere evocativo, il paesaggio presenta forti analogie con il testo poetico. Questa sensazione si fa tanto più viva quanto più le relazioni che legano una veduta alle altre della sequenza narrativa sono di tipo sinergico. Tanto più viva si fa questa sensazione, quanto più le trasfigurazioni temporali delle singole vedute concorrono ad animare di infinite sfumature quelle relazioni sinergiche. In questo caso, lo squilibrio tra complessità della struttura dei significanti e dei relativi significati denotati, e complessità della struttura della stratificazione connotativa diviene talmente forte in favore di quest'ultima, da far apparire il carico delle connotazioni evocate come il vero significato: il paesaggio, nella sua unicità, diviene l'apparenza di un'infinita molteplicità di significati. Questo effetto di 'uno-molteplice' non dipende dal quantitativo, dalla numerosità dell'eterogeneo, ma da uno squilibrio tra ciò che è detto e ciò che è evocato. In proposito sono illuminanti le considerazioni che Chen Congzhou fa intorno al Giardino del Signore della Rete di Suzhou (Cheng 1982), "universalmente riconosciuto come il migliore esempio di giardino di piccole dimensioni, [il quale] è piccolo e raffinato, e [nel quale] la bellezza del poco supera l'abbondanza del molto" (id., 15). Da questo punto di vista, esso si avvicina al "giardino ideale [il quale] deve assomigliare ad un componimento poetico di pochi versi [...], che ci renda coscienti del fatto che la scarsità supera in bellezza la profusione e che ci suggerisca piuttosto che esprimere compiutamente, sottolineando il senso di incompiutezza della composizione; allo stesso modo, in poesia bastano poche frasi a suggerire il tutto [...]. Questo è il significato delle espressioni, da me utilizzate in altri saggi, di 'giardino oltre il giardino' e 'scenario oltre lo scenario'" (id., 13).

L'arte di progettare giardini sta dunque in questa capacità di creare immagini che diano il senso di una sospesa incompiutezza, che induca l'osservatore ad aggiungere ciò che manca. Incompiutezza sospesa come un accenno, come un suggerimento: "Su una coppia di iscrizioni orizzontali posta ai due lati del palcoscenico di un teatro è scritto: 'Tre o cinque passi suggeriscono una camminata, sei o sette uomini suggeriscono un esercito.' Se questo è valido per le rappresentazioni teatrali, è altrettanto valido per le rappresentazioni naturali" (id., 28). Sospesa incompiutezza come parziale nascondimento, come velamento: "A proposito delle pitture di paesaggio, i nostri antenati dicevano che più gli elementi concreti sono rivelati, più diminuisce la concezione artistica del mondo. Quest'ultima, a sua volta, aumenta quando gli oggetti rimangono velati" (id., 52).

Se, anziché caricare la struttura sintattica della sequenza narrativa con immagini ad elevata evocatività, la caricassimo con immagini dotate di scarsissimo potere evocativo, sottoporremmo l'osservatore ad una fitta sequenza di significati che, esaurendo la loro informazione a livello denotativo, non riuscirebbero mai a dare la sensazione di quell'*unum multum*, che da nient'altro deriva se non dal sovraccarico connotativo che siamo indotti ad immettere nella forma, che ha catturato la nostra attenzione proprio grazie alla sua apparente incompiutezza.

## 10. Il lavoro estetico sul piano dell'espressione

Il lavoro estetico implica una manipolazione dell'espressione. Il che vuol dire: lavorare sul materiale del significante per ottenere nuovi connotati espressivi. Ma vuol anche dire lavorare sulla struttura sintattica per moltiplicare le relazioni di tipo sinergico.

La ricerca del nuovo non è mai affidata al caso (a meno della delega ad un algoritmo stocastico; non dissimile dall'affidarsi al gesto insensato dell'ubriaco, il quale, come si sa, non è privo di una lucida, anche se scombinata, determinazione), essa persegue un progetto, insegue qualcosa di cui s'intuisce l'esistenza potenziale. Il lavoro sul *continuum* espressivo come sulla struttura sintattica non è mai originato da un'astratta esigenza di lavorare solo su di esso, il che sfocerebbe nel puro estetismo, nell'aver nulla da dire pur non rinunciando a parlare, nella ricerca esasperata dell'originalità condannata ad "arrestarsi alle soglie dell'insignificanza" (Greimas 1987, 65): l'espressione è strumento per 'dire'; la spinta a lavorare su di essa deriva dalla pressione di ciò che deve essere detto e che non trova, nel corrente modo di dire, adeguata forma espressiva.

"La manipolazione dell'espressione provoca (ed è provocata da) un riassetamento del contenuto" (Eco 1975, 329). Vi è, dunque, la spinta dell'apparenza del vero non ancora detto (che poi è solo il possibile non ancora sperimentato), ma il rapporto tra lavoro sull'espressione e lavoro sul contenuto è un continuo andirivieni tra i due livelli.

Lavorando sull'espressione può capitare che si generino strutture devianti rispetto ad un significato inseguito, ma non per questo meno cariche di potenziale espressivo. Qui l'apparenza del non ancora detto si sposta dal contenuto appena intuito all'espressione appena ideata: essa è lì di fronte a noi pronta per essere caricata di un contenuto che chiede di essere trovato. La pittura astratta vive di questo esercizio da parte dell'osservatore. Ma anche l'architettura in generale e quella del giardino in particolare - in quanto può, entro certi limiti, farsi scultura astratta - può divenire luogo di questa ricerca, dove l'espressione mette in discussione il significato del fare e del fruire l'architettura come spazio fisico dell'esistenza sociale.

Che l'edificio e il giardino siano un fatto espressivo era forse più evidente quando l'espressione era disciplinata dagli stili. Oggi non esistono gli stili universali, ma solo più stili idiolettali degli architetti di successo. Il problema dunque si sposta dall'uso di una preconfezionata disciplina dell'espressione, codificata negli stili, alla scoperta del funzionamento semiotico dell'espressione.

Privo della rete di salvezza fornita dagli stili, l'architetto deve imparare la tecnica per volteggiare tra gli appigli mobili e sfuggenti dell'interazione tra "manipolazione dell'espressione" e "riassetamento del contenuto" puntando a produrre una "funzione segnica altamente idiosincratica ed originale", che modifichi i codici in modo da produrre "una nuova visione del mondo" (id., 328).

## Riferimenti

- Adorno T. W. (1970) *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main (tr. it. (1975) *Teoria estetica*, Einaudi, Torino).
- Arnheim R. (1954) *Art and Visual Perception: a Psychology of the Creative Eye*, Berkeley - Los Angeles, Regents of the University of California.
- Arnheim R. (1969) *Visual Thinking*, Regents of the University of California, Berkeley - Los Angeles (tr. it. (1974) *Il pensiero visivo*, Einaudi, Torino).
- Berlin B., Kay P. (1969) *Basic Color Terms: Their Universality and Evolution*, Berkeley University Press, Berkeley.
- Calvino I. (1988) *Lezioni americane*, Milano, Garzanti.
- Eco U. (1975) *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.
- Ellis W. D. (1939) *A Source Book of Gestalt Psychology*, New York.
- Greimas A. J. (1984) "Sémiotique figurative et sémiotique plastique", in *Actes Sémiotiques – Documents*, 60, Paris (tr. it. (1991) "Semiotica figurativa e semiotica plastica", in Corrain L., Valenti M. (a cura di), *Leggere l'opera d'arte*, Esculapio, Bologna, 33-51).
- Greimas A. J. (1987) *De l'imperfection*, Paris ed. P. Falanc (tr. it. (1988) *Dell'imperfezione*, Palermo, Sellerio).
- Greimas A. J., Fontanille J. (1991) *Sémiotiques des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Édition du Seuil, Paris (tr. it. (1996) *Semiotica delle passioni. Dagli stati delle cose agli stati d'animo*, Bompiani, Milano).
- Hurvich L., Jameson D. (1959) *The perception of Brightness and Darkness*, Allyn and Bacon, Boston.
- Itten J. (1961) *Kunst der Farbe*, Ravensburg (tr. it. (1965) *Arte del colore. Esperienza soggettiva e conoscenza oggettiva come vie per l'arte*, Il Saggiatore, Milano).
- Langer S. K. (1953) *Feeling and Form*, Scribner's Sons, London - New York (tr. it. (1965) *Sentimento e forma*, Feltrinelli, Milano).
- Lévy-Strauss (1971) *Mythologiques 4. L'homme nu*, Plon, Paris (tr. it. (1974) *L'uomo nudo*, Mitologica 4, Il Saggiatore, Milano).
- Michotte A. (1946) *La perception de la causalité*, Publications Universitaires de Louvain (tr. it. (1972) *La percezione della causalità*, Giunti-Barbera, Firenze).
- Segall M. et Al. (1966) *The Influence of Culture on Visual Perception*, Indianapolis.