

L'ASCOLTO DEL PAESAGGIO*

Carlo Socco

Il paesaggio è carico di un senso che richiede una forma particolare di ascolto. L'ascolto del paesaggio è tutt'uno con il complesso delle nostre sensazioni, non solo uditive, ma anche visive, olfattive, tattili; è nella percezione complessiva che il paesaggio si rivela nella sua pienezza. Per questo però la percezione richiede un'attenzione particolare, un essere presenti a se stessi, perché ciò che si deve decifrare è un eco, un riflesso interiore del mondo fuori di noi. Il nostro orecchio percepisce rumori e suoni, il nostro occhio percepisce luci e colori, ma questa è appunto solo l'informazione dello stimolo percettivo; di lì in avanti comincia l'ascolto e l'osservazione, il che richiede una nostra predisposizione a trasformare quell'informazione nel significato del mondo, mai scindibile dal significato che attribuiamo al nostro essere nel mondo. Ciascuno sente e vede, ma ciascuno trae, da ciò che sente e vede, racconti diversi. Il confine tra l'udibile e il non ascoltato, tra il visibile e il non osservato è quanto mai ambiguo ed è in questa ambiguità che si gioca il senso del paesaggio e di noi che vi recitiamo la nostra parte.

Ecco che il problema dell'ascolto del paesaggio si sposta dal paesaggio al sé, a quel sé che, posto in rapporto con il mondo esterno, lo trasforma in senso per il tramite della percezione: percepire vuol dire trasformare le cose del mondo in *segni*, in *significanti* che si fanno portatori di *significati*. La percezione è *significazione*, è *semiosi*: l'ascolto è *semiosi percettiva*.

Vi sono diverse modalità di ascolto del mondo, ognuna delle quali genera un proprio paesaggio e richiede una peculiare forma di silenzio, assumendo il silenzio come la condizione più propizia per l'ascolto.

Vi è una modalità di ascolto che potremmo definire «primordiale», in quanto ci accomuna al resto dell'animalità intelligente, in grado cioè di distinguere e di organizzare il mondo in un mondo di cose e di eventi e di comportarsi di conseguenza. Attraverso i sensi l'animale trasforma il mondo esterno in stimolo percettivo; sull'informazione dello stimolo avviene un'elaborazione che consente il *riconoscimento* del mondo come un mondo di oggetti noti. Nella percezione è come se l'oggetto ci venisse incontro e noi ci protendessimo verso di esso, il riconoscimento nasce da questo incontro ed esso avviene tramite una *Gestalt*. La *Gestalt* è il deposito mnesico dell'informazione significativa; noi riconosciamo gli oggetti perché di essi possediamo i loro *pattern* gestaltici (Arnheim 1954). Questo vale non solo per la percezione visiva, ma per qualsiasi altra forma di percezione, tra cui anche quella uditiva, per la quale il riconoscimento presuppone appunto un deposito mnesico di un *pattern* acustico: sento alle mie spalle una successione cadenzata di rumori che *riconosco* come dei «passi in avvicinamento»; il riconoscimento è possibile solo grazie alla corrispondenza tra l'informazione dello stimolo percettivo e l'informazione mnesica di una 'analoga' cadenza di rumori.

* Intervento al Seminario su "Il silenzio e l'ascolto del paesaggio", organizzato dal Dipartimento di Psicologia dell'Università degli Studi di Torino, Salussola (Biella), 10 ottobre 1998.

Nella semiosi percettiva dell'ambiente esterno al nostro corpo opera un segno il cui significativo è un *pattern* mnesico uditivo, olfattivo, tattile, visivo e di gusto (Socco 1999).

La semiosi percettiva, che porta al riconoscimento delle cose, è una forma di zoo-semiosi, comune cioè all'animalità: io riconosco immediatamente il leone come possibile predatore, e il leone riconosce immediatamente me come possibile preda. Essa ci consente di collocarci nel mondo esterno come corpo tra le cose, ci consente di trasformare il mondo delle cose nel nostro «ambiente». È da questa forma di ascolto che nasce, nel senso suo più pregnante, l'«ambiente», il «territorio». Come dice Barthes, «è proprio a partire da questa nozione di territorio (ovvero di spazio «appropriato», familiare, ordinato e domestico) che meglio si comprende la funzione dell'ascolto: il territorio, infatti, può essere definito essenzialmente come lo spazio della sicurezza, e, in quanto tale, da difendere. L'ascolto è quest'attenzione «preliminare» che consente di captare tutto ciò che potrebbe alterare il sistema territoriale; è una maniera di difendersi dalla sorpresa; il suo oggetto (ciò verso cui è rivolto) è la minaccia, oppure il bisogno; il materiale dell'ascolto è l'indizio, sia che segnali un pericolo, sia che prometta un appagamento.» (Barthes 1982, 239).

Anche questa forma primitiva di ascolto, per esplicitarsi, ha bisogno di alcune condizioni tra cui quella dell'assenza di disturbi esterni, che la possano rendere inadeguata se non impossibile. L'inquinamento acustico, in cui sempre più ci troviamo costretti a vivere, si profila così come «l'alterazione intollerabile dello spazio umano, in cui l'uomo cerca invano di *riconoscersi*» (id.). L'eccesso di rumore è come una «minaccia all'intelligenza stessa dei viventi; la quale a rigore consiste nella capacità di comunicare correttamente con il proprio *Umwelt* (ambiente): l'inquinamento impedisce di *ascoltare*» (id.). Di più, il rumore acceca, impedendo che lo stimolo percettivo si trasformi efficientemente in quel riflesso interiore che è il significativo e il significato del mondo, per cui neppure più la percezione visiva può esplicitarsi in modo adeguato. È solo recuperando il silenzio del mondo esterno che possiamo espandere appieno la nostra capacità di sentirci nel nostro ambiente. Privati della capacità di ascoltare, veniamo *estraniati* dal mondo (d'altra parte forse è proprio questo 'estranimento' che si cerca nel rumore assordante delle discoteche. Negarsi la possibilità di ascolto tramite l'eccesso di rumore può essere un aiuto artificiale per assaporare il piacere di una seppur momentanea e illusoria fuga dal troppo pieno del mondo, anche se questa perdita del mondo inevitabilmente comporta la perdita della nostra identità).

È attraverso questa forma primordiale di ascolto che il bambino si acquieta nella percezione di quello «spazio di rumori familiari, *riconosciuti*, che nel complesso formano una sorta di sinfonia domestica: sbattere differenziato di porte, voci, rumori di cucina, di tubature, echi dall'esterno: Kafka ha descritto con esattezza questa sinfonia familiare in una pagina dei *Diari* (5 novembre 1911): «Sto seduto in camera mia, nel quartiere generale del rumore di tutto l'appartamento: odo sbattere tutte le porte...»; e si sa l'angoscia del bambino ricoverato in ospedale che non sente più i rumori familiari del rifugio materno.» (id., 239). Ma, senza scomodare il bambino, chiunque sa quanto questo *Umwelt* primordiale sia in noi presente: il sussulto, che ci coglie all'inatteso armeggiare di chiavi nella serratura della porta di casa, ne è la prova. D'altra parte proprio coi rumori, che turbano questa sinfonia familiare, giocano abbondantemente i registi di *thriller*: l'inquinamento acustico non è solo quello misurabile in decibel, ma è anche quello del persistente turbamento dello «spazio della sicurezza» e del permanente stato di inquietudine che ne deriva.

Questo paesaggio che è sinfonia familiare è dunque anche la *condizione della quiete*: forse è questa la condizione a cui pensiamo quando, nel mondo dell'inquinamento acustico, chiediamo il silenzio; forse ciò che più si confà alla nostra serenità non è un silenzio assoluto, un vuoto, un nulla, quasi mai esenti da un senso di angoscia, ma appunto quel *paesaggio della quiete* che consente la contemplazione del mondo; preludio per interrogarsi sul senso del mondo, per dedicarsi cioè ad una forma di ascolto che è propria solo dell'uomo e che ci apre ad un altro tipo di paesaggio.

Quest'idea della condizione ambientale della quiete è resa efficacemente da un brano in cui D'Annunzio, ne *Il fuoco*, descrive una lepre che, in un campo aperto, improvvisamente si arresta e "in una tregua della sua perpetua inquietudine, contempla la campagna fumante. Non si potrebbe immaginare un più sicuro indizio di pace profonda nei dintorni". Come osserva Bachelard (1957, 230): "possiamo qui renderci conto della funzione di uno sguardo che non ha nulla da fare, di uno sguardo che non guarda più un oggetto particolare, ma guarda il mondo, ... l'animale dannunziano è, per un istante, liberato dai suoi riflessi: l'occhio non spia più, non è più un ingranaggio della macchina animale, non comanda più la fuga. Sì, certamente, un tale sguardo, nella bestia della paura, è l'istante sacro della contemplazione". Questo "guardare il mondo" senza esser presi dall'allarme è anche un distacco dall'ambiente primordiale dell'animalità, questo acquietamento del brivido preistorico è il preludio dell'ascolto che trasforma il mondo in linguaggio.

È infatti nella quiete contemplativa che può nascere *l'interrogativo* sull'avvicinarsi dei fenomeni del mondo: perché un dato evento segue sempre ad un altro dato evento? Dalla risposta a questa domanda si genera la *cognizione* dello spazio e del tempo; ma soprattutto nasce quella visione del mondo come sistema di connessioni causali, che dipendono da qualcosa che non si percepisce e che va scoperto e che costituisce il «mistero»: è dalla «domanda» che nasce il «mistero» (perché alla vita succede inesorabilmente la morte? Cosa c'è dopo la morte?) ed è nel tentativo del suo disvelamento che si origina la cultura.

Il significato degli oggetti che costituiscono il nostro *Umwelt* non è più quello immediato della semiosi percettiva riguardante la sensorialità istintuale, ma è parte di un senso nascosto, che sta al di là delle cose percepibili, e l'uomo sa che, a differenza degli altri animali, il suo destino dipende dalla capacità di entrare in contatto con esso.

Dal momento in cui l'animale uomo non si limita all'istintuale riconoscimento del mondo delle cose, ma si interroga sul loro senso, "l'ascolto è legato (sotto mille forme svariate e indirette) ad un'ermeneutica; ascoltare significa mettersi in condizione di decodificare ciò che è oscuro, confuso o muto, per far apparire alla coscienza il «di sotto» del senso (ciò che è vissuto, postulato, voluto come nascosto). La comunicazione che implica questo tipo di ascolto è religiosa: essa collega il soggetto ascoltatore col mondo occulto degli dèi" (Barthes 1982, 241). L'iniziale risposta all'interrogativo sul mistero del mondo non poteva che generare il Mistero metafisico: agli albori della cultura la natura non poteva che farsi Tempio e il mondo foresta di simboli sacri (Turner 1967). L'ascolto mistico produce il paesaggio sacro.

La figura emblematica di questo tipo di ascolto è l'*oracolo*: l'oracolo ascolta il fruscio delle foglie mosse dal vento, osserva il volo degli uccelli, perché è attraverso il molteplice 'linguaggio della natura' che si esprime la *profezia* divina. Il disvelamento profetico del mistero, tutt'uno con l'attenuazione dell'ansia del futuro, non dipende

dall'uomo, ma dall'ambigua e insondabile volontà del divino. Il paesaggio mitico-sacrale che da esso si genera non richiede la spiegazione ma la fede.

Sarebbe troppo facile pensare che la trasformazione del mondo in un paesaggio di miti arcaici non ci appartenga più: essa sopravvive alla storia e allo sviluppo del pensiero scientifico, sia in quelle forme innocue di ascolto mistico della natura, che evocano misteriose e non misurabili forme di energia; sia nel tragico persistere dei miti della razza, del sangue e della terra che trasformano l'*Umwelt* in *Lebensraum*, in 'spazio vitale'.

La modernità si caratterizza, tuttavia, per una forma di ascolto e di ermeneutica che sono propri del pensiero scientifico, per cui il significato di ciò che sta al di là dell'immediatamente percepibile va ricercato tutto e solo nella realtà fattuale del mondo: l'ascolto scientifico del mondo genera il paesaggio geografico. L'emblema di questa forma di ascolto potrebbe essere il satellite artificiale: il significato che sta al di là del percepibile può essere colto solo potenziando e affinando le nostre capacità percettive con un sistema sempre più complesso e sofisticato di protesi, che ci mettano nelle condizioni di sentire, vedere e toccare ciò che non è alla portata dei nostri sensi naturali: mai come nella nostra epoca la sensorialità umana si è artificializzata e nessun «vero» (per la scienza) ascolto del mondo sarà più possibile se non per il tramite di qualche macchina sensibile e intelligente, cioè in grado di selezionare, dal caos dell'informazione, quella significante e di farla corrispondere ad un «modello teorico» del mondo: ciò che dall'ascolto del mondo ci attendiamo è la conferma di un ordine invisibile ai nostri occhi ma noto alla nostra scienza e rappresentato nel suo immaginario geometrico-cronometrico.

Oggi le macchine ascoltano per noi (anche quando noi dormiamo) e soprattutto *memorizzano* e, moderni oracoli, *pre-vedono* per noi: è questa ormai una delle condizioni necessarie per esercitare il dominio sul mondo. Il significato dell'*Umwelt* non è più alla portata del soggetto singolo, perché di esso è depositaria la memoria artificiale della Scienza (e di chi ha il potere di piegarla ai propri fini). Per ironia della sorte, nel momento del massimo sviluppo della conoscenza scientifica, il senso del mondo torna, per ciascuno di noi, ad essere almeno in parte avvolto nel mistero (che spesso assume la veste del segreto militare).

Anche l'ascolto scientifico ha bisogno di una sua forma di silenzio, che lo protegga dal disturbo di quello che i tecnici chiamano «rumore di fondo»: ciò che non riesce a liberarsi dal rumore di fondo rimane in esso sommerso e confuso. Il silenzio si configura qui come quella condizione in cui il fenomeno, anche il più debole, riesce ad emergere dal rumore di fondo, in modo tale da poterlo percepire con la necessaria nitidezza. Il metodo scientifico ci insegna un valore che si dovrebbe applicare a qualunque forma di ascolto (anche a quella estetica): far emergere dal confuso e distinguere con cristallina esattezza anche il più flebile dei segnali che possa essere portatore di un senso. In questa operazione bisogna dedicare una cura particolare nel distinguere tra ciò che è rumore e ciò che invece è significativa relazione con il mondo in cui le cose e noi con esse siamo immersi. In un mondo di crescente entropia il confine tra insignificanza e significanza diventa sempre più difficile da individuare. In questa situazione il silenzio si profila come una condizione di significanza, che l'ascoltatore deve saper costruire in un ambiente, per sua natura, caotico. Il silenzio non è una proprietà fattuale del mondo esterno, inesorabilmente condannato ad un crescente rumore, ma una condizione che l'ascolto deve saper costruire per sé.

L'ascolto attraverso uno strumento, che abbiamo visto caratterizzare la semiosi scientifica,¹ non è dovuto solamente all'esigenza di potenziare le nostre capacità sensoriali, ma anche alla necessità di eliminare l'*imperfezione* che caratterizza la semiosi percettiva soggettiva. E qui l'imperfezione è duplice.

I nostri sensi sono scadenti strumenti di misura: misura di dimensioni, di distanze, cioè di *spazio*, e misura di cadenze, di successioni, cioè di *tempo*. Lo spazio e il tempo della percezione soggettiva non possono essere assunti alla base della conoscenza scientifica del mondo; al centro dell'ascolto scientifico c'è la *misurazione*, la *geometria* e la *crono-metria*,² per questo l'ascolto non può che essere mediato da strumenti di misura. La percezione soggettiva del mondo viene declassata dalla *percezione oggettivata*: cioè mediata dagli oggetti-strumenti, che riducono il mondo all'oggettività misurabile dell'immaginario scientifico.

Ma la percezione soggettiva è imperfetta anche per un altro motivo, dovuto all'ineliminabile contaminazione dell'*emotività*. La percezione soggettiva si basa su di un processo al tempo stesso di 'riconoscimento' e di 'sommovimento'. Il *riconoscimento* è quello prima visto dell'incontro tra l'informazione percettiva e una *Gestalt*; il *sommovimento* si manifesta come un 'sentire interiore', che avvertiamo come sintomo di una emozione nota; ciò che percepiamo non è il mondo esterno o il suo riflesso interiorizzato, ma il nostro corpo e le sue pulsioni; l'ascolto si rivolge a ciò che ci è più proprio: qui è operante una *semiosi propriocettiva* (Greimas 1996).

La propriocettività ci pone in presenza di un effetto di senso primario che si manifesta a livello profondo e che ha sempre una dose d'ineffabilità. Il riconoscimento gestaltico percettivo consente di far corrispondere ciò che c'è con ciò che sappiamo; il sommovimento emotivo propriocettivo è il modo attraverso cui ciò che c'è si trasforma in 'valore' per la nostra vita e fornisce l'energia vitale per l'azione, con cui dobbiamo rispondere all'evento esterno. Senza la spinta emotiva il nostro corpo non si metterebbe in moto. La spinta emotiva si fa così tutt'uno con il cognitivo di cui abbiamo rivestito le cose: il senso antropologico del mondo è intrinsecamente cognitivo-emotivo; senza que-

¹ L'ascolto del mondo per mezzo di macchine è un fenomeno che è andato ben al di là dei campi di applicazione del sapere scientifico: oggi la comunicazione «mediatica», cioè tramite i «media», è diventata una forma pervasiva attraverso cui il mondo ci viene presentato. Persino la «sinfonia familiare» kafkiana non è più la stessa: la presenza della televisione l'ha cambiata qualitativamente e quantitativamente. Oggi, l'ascolto mediatico del mondo sembra sempre più sostituirsi a quello diretto della semiosi percettiva. Ciò che però ci giunge dai mezzi di comunicazione non è più il mondo, ma un «messaggio sul mondo», una sua *visione preordinata* e un suo *senso precostituito*. Il che collega l'ascolto del paesaggio alla più vasta problematica del ruolo dei media nella cultura contemporanea.

² L'esigenza di misurare non nasce però solo con il pensiero scientifico; essa è intrinseca al linguaggio stesso. Il linguaggio è successione di 'marcato' e 'non marcato', di suono e di silenzio, di presenza e di assenza; esso trasforma ciò che sentiamo essere il mondo nella sequenza ritmica delle distanze spazio-temporali del linguaggio, il che appunto implica una 'metrica'. Ma, come abbiamo visto, il linguaggio nasce dalla necessità di rispondere al mistero del mondo e, probabilmente, prima di ogni altro al mistero della morte. Per scongiurare il potere di cancellazione della morte non c'è altra possibilità che l'iscrizione della vita nella narrazione della storia che dà continuità alle generazioni, e questa richiede l'istituzione di un calendario cosmogonico (Le Goff 1977). L'ascolto dell'Universo, per scoprire il ritmo delle sue pulsioni e per armonizzare ad esso l'ordine della vita, alimenta la speranza di una promessa di eternità, ed è forse per questo che costituisce uno dei passaggi obbligati di ogni cultura e che ritroviamo, pur con le debite differenze, dagli antichi egizi ai maya. Il calendario non è solo un modo di ordinare il ritmo del tempo e di proiettare sul futuro un ritmo di previsioni, ma è anche la rappresentazione della natura ciclica del paesaggio sulla quale la comunità deve regolare la propria esistenza.

sto senso non si spiegherebbe la vita come meccanismo evolutivo; esso è la manifestazione stessa della vita al di là della sua base chimica.

Ma il sapere oggettivato della scienza aspira ad essere cognitivamente perfetto e la contaminazione emotiva è causa d'imperfezione; per questo va eliminata dall'ascolto scientifico del mondo. La moderna geografia ha faticato non poco per liberarsi da quel paesaggio estetico, al quale la passionalità romantica aveva dedicato una parte non trascurabile della propria emotività. Da allora, e nel mito del cognitivismo perfetto di stampo positivista, si è prodotta un'inconciliabile dicotomia tra paesaggio geografico e paesaggio estetico, e così la geografia si è preclusa la possibilità di comprendere la bellezza del paesaggio; ma si è anche diffusa la convinzione che la bellezza abbia niente da spartire con ciò che la scienza ci può dire. Questa dicotomia tra paesaggio geografico e paesaggio estetico è il segno di una frattura che si è prodotta nella sensibilità dell'uomo contemporaneo e nel suo modo di ascoltare il paesaggio.

Il paesaggio geografico non esaurisce però il senso possibile del mondo. Come la lepre dannunziana, anche noi, nei momenti di quiete, ci concediamo il piacere di una disinteressata contemplazione del mondo. Siamo lì nel teatro di una porzione di mondo e ne osserviamo lo spettacolo (Turri 1998); non siamo presi dal brivido preistorico dell'ascolto dell'*Umwelt* e tanto meno ci sentiamo oracoli in una foresta di simboli; ma neppure siamo intenti al disvelamento scientifico del sistema di sistemi che regge l'ordine del mondo, né siamo interessati a modificare e ad usare le cose del mondo per scopi pratici. Non per questo il mondo in cui siamo immersi si svuota di senso: il suo spettacolo narra delle storie e, come ogni narrazione, ravviva ricordi e speranze con l'inevitabile sommovimento emotivo.

Forse non è del tutto azzardato affermare che questo sia, nel senso più proprio, il paesaggio della cultura contemporanea; in ogni caso è il paesaggio che ciascuno di noi sente come il proprio autentico paesaggio. In fondo, quello della geografia non è altro che l'ultimo stadio evolutivo dell'*Umwelt*: la geografia rappresenta il *territorio* e l'*ambiente* della cultura secolarizzata della contemporaneità; il *paesaggio* è altro. È ciò che fa da sfondo al flusso soggettivo del vissuto e che concorre a dare senso al vissuto e al quale il vissuto dà senso. Noi non sappiamo chi siamo se non attraverso il racconto di noi e da questo racconto non può essere cancellato il paesaggio della nostra esistenza: in questa forma di ascolto il paesaggio ci restituisce in modo emozionante narrazioni; esso funziona come un *testo narrativo a valenza estetica* (Socco 1998).

Così come le altre forme di paesaggio che abbiamo in precedenza visto richiedono particolari modalità di ascolto, anche quella del paesaggio narrativo esige una peculiare tecnica di ascolto, dove la semiosi non viene forzata nei binari di codici logicamente prestabiliti (come nel caso della semiosi scientifica), ma viene lasciata liberamente spaziare nel reticolo della nostra personale Enciclopedia (cioè di tutto ciò che sappiamo dire sul senso del mondo) (Eco 1975).

Cosa intendo quando dico che è una forma di ascolto che non forza la semiosi ma si lascia liberamente trasportare da essa? Di quale forma di libertà sto parlando? Ovviamente si tratta di una libertà che è comunque disciplinata dalla struttura delle connessioni semiosiche della nostra Enciclopedia. In essa sono sedimentati tutti i significati possibili delle nostre esperienze del mondo esteriore e di quello interiore. Questi significati sono tra loro connessi da relazioni di significazione, o semiosiche, tant'è che, per spiegare un significato dobbiamo ricorrere ad un altro significato e così via in una sequenza illimitata di rinvii. Tra queste connessioni non vi sono solo quelle rigidamente

codificate del linguaggio referenziale delle scienze, ma anche quelle più sfumate di tipo metaforico o metonimico, per cui un “ermo colle” può farsi metafora dell’infinito e le “piramidi d’Egitto” metonimia di un’antica civiltà scomparsa. Di più, esistono connessioni aleatorie fatte di assonanze emotive, di reazioni empatiche e che sono grandi generatrici di simboli, per cui ad esempio il Monte Bianco è stato a lungo simbolo di quel sentimento ineffabile che è il sublime, con tutto ciò che di nebuloso il sublime si porta dietro. Sono proprio queste connessioni semiosiche sfumate, aleatorie e pulsionali che la semiosi geografica deliberatamente trascura, in quanto inadatte per esercitare il dominio utilitaristico sul mondo; ma che sono vitali per l’ascolto del racconto avventuroso del nostro paesaggio narrativo. Ed è appunto grazie a queste connessioni che il paesaggio narrativo sembra comunicare attraverso un linguaggio poetico.

L’ascolto estetico funziona a semiosi unificate: è operante la semiosi percettiva attraverso cui ci apriamo al mondo esterno; è operante la semiosi immaginaria che si rivolge verso l’interiorità dell’immaginario e che ci consente di viaggiare in mondi possibili; ma è anche grandemente attiva la semiosi propriocettiva, che cerca di non farsi sfuggire quelle connessioni semiosiche che si stabiliscono per affinità emotiva e che connettono tra loro le parti più disparate della nostra Enciclopedia.

Intorno alla semiosi estetica del paesaggio ritengo vi sia, al momento, più confusione di quanto sarebbe auspicabile. Dalle estetiche volgari, secondo cui il tutto si ridurrebbe ad un arbitrario e insindacabile giudizio sulla bellezza o sulla bruttezza delle cose (*de gustibus...*), ai residui di un’estetica idealistico-romantica che, per spiegare il motivo dell’estetico, si appella a quella ineffabile facoltà che è l’intuizione (Assunto 1973), fino all’estetica dell’ecologista che gradua la bellezza sul grado di naturalità, potremmo tracciare un panorama del concetto di «paesaggio estetico» che ci fa capire ben poco sul tipo di ascolto che ad esso dobbiamo dedicare in quanto paesaggio risultante da un processo di semiosi.

La semiosi estetica è, in primo luogo, una continua fuga dal senso intorno al quale si è impastato il tacito accordo di tutti. La semiosi estetica germina nel momento in cui spogliamo le cose dalle parole di cui le rivestiamo abitualmente: ci poniamo in ascolto del paesaggio ma ci rifiutiamo di ascoltare le solite storie di cui vive la quotidianità.

Anche l’ascolto estetico ha bisogno di una sua specifica condizione di silenzio, dove venga tacitato il senso acquisito e dove si sgomberi il campo dall’espressione logorata in consunte stilizzazioni. L’ascolto estetico ha bisogno di una condizione che richiama l’istante in cui si è originato il linguaggio: quando un senso nuovo ha dovuto trovare la sua esatta espressione. L’inquinamento più temibile è quello del linguaggio pietrificato nel senso comune e che continuamente si frappona tra noi e l’elementare.

Questa forma di ascolto è emblematicamente rappresentata dall’*epoché* fenomenologica: “prima dell’*epoché* tutto è ovvio; dopo l’*epoché* qualsiasi ovvietà diventa un problema.” (Paci 1963, 471). È quel porsi in ascolto del mondo di cui Proust ci parla come del “primo e risolutivo sforzo dello scrittore verso lo stile” (Pozzato 1995, 125) e che richiede la scomparsa del pensatore di fronte alle cose, in modo che le “cose stesse” vengano trascinate dinnanzi alla coscienza. È come se ogni volta ascoltassimo per la prima volta, recuperando il nostro “stupore” di fronte al mondo (Merleau-Ponty 1945).

La desemantizzazione delle cose è un gioco, che ha un salutare effetto di riduzione del tasso di tossine accumulate nella nostra Enciclopedia. La desemantizzazione ripristina la non umanità degli oggetti; questi, disumanizzati, non ci danno più la risposta che ci attendiamo, quella solita di tutti i giorni, ma cominciano a parlare la loro lingua. Questo modo inaspettato che le cose, private del contenuto abituale, hanno di raccontare

di sé, ci pone di fronte ad una espressione nuova (un 'quanto' di nuova energia espressiva), che attende contenuti nuovi e per i quali la nuova espressione va messa in circolo nel reticolo assonnato della nostra Enciclopedia: questa immissione di nuova energia riattiva i circuiti dell'Enciclopedia; si illuminano le sceneggiature,³ le si passa in rassegna, ci si lavora su, le si modifica: si lavora di fantasia. La desemantizzazione è la premessa indispensabile per la risemantizzazione che consente di scoprire significati così nuovi da apparire fantastici.

Il libero ascolto estetico è anche il percorso più avventuroso di cui disponiamo per cogliere nel paesaggio esteriore il rispecchiamento del nostro paesaggio interiore, quello della memoria e della nostalgia; quello avventurandoci nel quale ci sentiamo sprofondare dentro di noi, in un io scomparso nell'opaco del subconscio.

In *Dall'opaco*, Calvino compie questo esercizio alla scoperta del proprio archetipo paesaggistico del "luogo geometrico dell'io, di un me stesso di cui il me stesso ha bisogno per sapersi me stesso, l'io che serve solo perché il mondo riceva continuamente notizie dell'esistenza del mondo, un congegno di cui il mondo dispone per sapere se c'è." (Calvino 1990, 134). Calvino esplora, con l'esattezza geometrica del geografo, il proprio archetipo paesaggistico e ne disegna la mappa. In questo paesaggio egli entra attraverso la memoria della sua Sanremo; di un mondo aprico che si spalanca sul mare e che ha alle spalle l'opaco ventre della montagna: di fronte c'è il paesaggio percepibile, il teatro, alle spalle il non paesaggio. Addentrandosi, però, in questa esplorazione egli finisce per trovarsi sulla linea di confine tra questi due paesaggi: una soglia da cui si può cogliere il gioco di continui rispecchiamenti di un mondo nell'altro e dove quel confine, inizialmente così certo, finisce per dissolversi rivelando un paesaggio ambiguo in cui "ogni passo in avanti può essere pure un ritirarsi, la linea che traccio s'avvolge sempre più nell'opaco, ed è inutile che cerchi di ricordare a che punto sono entrato nell'ombra, già c'ero fin dal principio, è inutile che cerchi in fondo all'opaco uno sbocco all'opaco, ora so che il solo mondo che esiste è l'opaco e l'aprigo ne è solo il rovescio, l'aprigo che opacamente si sforza di moltiplicare se stesso ma moltiplica solo il rovescio del proprio rovescio" (id.).

Questo esercizio alla scoperta del paesaggio del profondo ci predispone a quella forma di ascolto che è la più aperta all'ascolto e che è emblematicamente rappresentata dall'*ascolto psicanalitico*. Quale rivelazione mi aspetto dalla disinteressata contemplazione del paesaggio? Non certo la cronaca di ciò che già so; forse ciò di cui sono all'incessante ricerca è il mio paesaggio mitico con il suo mito inesauribile. Qui il 'mistero' non è più in un altro e in un altrove, ma è dentro di noi, in "un sentimento onnicomprensivo che corrisponde ad una comunione quanto mai intima dell'io con l'ambiente" (Freud 1929, 561). E questo richiede appunto un ascolto che, pur prendendo nota di ogni cosa in modo uniforme, non si preoccupi di tenere a mente alcunché. Richiede un ascolto basato su di un'attenzione fluttuante e non deliberata: poiché l'attenzione deliberata ascolta solo ciò che corrisponde alle proprie aspettative. Ciò di cui c'è bisogno è di un ascolto che "rivolge il proprio inconscio come un organo ricevente" (Freud 1912, 536) e che è poi l'unico in grado di decifrare il paesaggio rimosso dei nostri sogni.

³ La parola «sceneggiatura» non è qui usata in termini metaforici, ma semiotici. Eco (1975) ha definito la «sceneggiatura» l'insieme del contesto e della circostanza in cui un dato segno si viene a trovare e da cui dipende il suo significato enciclopedico.

Con la psicoanalisi (ma direi con la fenomenologia e con la semiotica generativa) tocchiamo un punto cruciale dell'ascolto del paesaggio: *l'incontro Soggetto-Oggetto e il problema della loro costituzione*. Dalla psicoanalisi sappiamo della stretta relazione che esiste tra sviluppo dell'Io e strutturazione del mondo esterno; per cui l'ascolto del paesaggio si configura come una dialettica Soggetto-Oggetto che, a seconda dei casi, può risolversi in “un trionfo del soggetto, nella vittoria dell'eleganza, dello stile, della vitale capacità di assimilazione e di espansione dell'Io individuale di fronte ad un caos di “dettagli impossibili”; o, viceversa, in un trionfo dell'oggetto, con un senso di impotenza e di nausea che, dice Merleau-Ponty, è la coscienza e l'orrore della nostra contingenza, della labilità delle operazioni cognitive con le quali tentiamo di porre rimedio al disordine, all'estraneità di un mondo inumano.” (Pozzato 1995, 137).

Nell'impresa del rapporto tra Io e mondo l'Io può fallire. Un esempio di questo fallimento è descritto da Sartre ne *La nausea*, dove il protagonista del romanzo, portando al calor bianco (grazie anche ad un evidente stato depressivo) il gioco della desemantizzazione del mondo, finisce per avere la sensazione percettiva dell'assurdità, del non-senso del mondo stesso; di un mondo che esiste al di là del senso che noi gli attribuiamo e che, per esistere, non ha bisogno che qualcuno gli dia un senso. Di fronte a questa esistenza tangibile dell'assurdità del mondo (e di noi che, persi in questa assurdità cosmica, ci interroghiamo sul suo senso), il protagonista finisce per sentirsi non più “spettatore del mondo ma spettacolo per un mostruoso pubblico di cose la cui unica vera qualifica è quella di essere lì.” (id., 138).

All'opposto di questa forma di percezione in cui l'Io si sente invadere dal mondo e dalla nausea della dissoluzione, possiamo collocare quelle esperienze euforiche di fusione totale con il mondo, le quali ci fanno gustare l'istantaneo sapore dell'eternità. *L'esperienza mistica* costituisce l'emblema di questa forma di ascolto: l'illuminazione mistica dello Zen, il “satori” a cui si viene iniziati attraverso un assiduo esercizio di “purificazione della forza percettiva” (Herrigel 1930, 24), che consente di raggiungere uno stato di totale adesione alle cose senza l'intermediazione del pensiero cognitivo, annullando quell'imperfezione dell'esistenza che è l'abisso che divide l'apparenza del mondo dall'essere del mondo (Pozzato 1995).

Anche nell'esperienza ‘estatica’, come in quella ‘estetica’, l'ascolto è possibile solo collocandosi nella più precaria e instabile delle posizioni, dove la percezione del mondo c'è ma non si è ancora fatta parola, dove l'ascolto non si rivolge al ‘sentire’ il mondo ma al ‘sentore’ del mondo. Invano cercheremmo questo tipo di paesaggio negli oggetti del mondo, poiché esso è solo ciò che il paesaggio ci restituisce come riflesso di una nostra proiezione psicologica. In questa forma strana di ascolto del mondo noi usiamo il paesaggio come specchio di noi stessi e, quando esso ci restituisce il riflesso inatteso di qualcosa che è nel nostro profondo, allora assaporiamo quella “presa estesico-estetica”⁴ che provoca il sussulto di una discontinuità nel flusso del vissuto.

Abbiamo cominciato dicendo che l'ascolto è la semiosi percettiva, attraverso cui trasformiamo le cose in significanti di significati contenuti nella nostra Enciclopedia: l'approdo di questo ascolto è un paesaggio cognitivo, sia esso l'*Umwelt* primordiale, o la foresta di simboli sacri, o il paesaggio geografico.

⁴ L'*estesico*, come prodotto dell'*estesis*, riguarda la componente affettiva e sensibile dell'esperienza, mentre sull'*estetico* si riversa di più la componente cognitiva (Greimas 1987).

Abbiamo però visto che, nell'esperienza soggettiva del mondo, l'ascolto cognitivo non è mai scisso da effetti di senso che investono la sfera emotiva: nella presa estetica il paesaggio non sembra veicolare altro significato se non una indicibile e intemporale emozione. Se vogliamo capire che cos'è e come funziona il paesaggio nella percezione del soggetto dobbiamo dar conto di un ascolto che è cognitivo ed emotivo insieme.⁵

Questa forma di ascolto ci introduce nel paesaggio narrativo a valenza estetica. L'ascolto estetico è rivolto a ciò che non è ancora stato sentito e mira a darvi esatta espressione. Per questo esso si colloca nel momento sorgente del senso, nell'attimo in cui soggetto e mondo si incontrano per costituirsi reciprocamente.

Abbiamo visto come la collocazione in questa posizione altamente instabile, possa avere esiti psicologici diversi: da quello della nausea sartriana, dovuta alla paralisi del soggetto di fronte al volto assurdo dell'oggetto svuotato di senso (che rianima il mito della Gorgone), a quello dell'illuminazione estatica del "satori", che conduce alla perfetta e momentanea coincidenza con le cose, dove "l'uomo diventa la cosa" e "il mondo della natura si stabilisce come un paesaggio interiore" (Izutsu 1977, 196). Ciò che distingue l'esperienza 'estetica' da quella 'estatica' è proprio la 'presa di distanza', quel distacco che consente di rivolgere lo sguardo sul punto di vista estatico in modo da poter dare espressione esatta a quelli che sono solo bagliori abbacinanti di una nuova porzione di senso: l'esperienza estatica si paralizza e si esaurisce nell'indicibile presa, disforica o euforica, dell'*aisthesis*, mentre l'esperienza estetica conduce sempre ad un sovrappiù di senso con il quale cerchiamo di colmare il vuoto paesaggio dell'universo.

Riferimenti

- Arnheim R. (1954) *Art and Visual Perception: a Psychology of the Creative Eye*, Regents of the University of California, Berkeley - Los Angeles (tr. it. (1992) *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano).
- Bachelard G. (1957) *La poétique de l'espace*, P.U.F., Paris (tr. it. (1975) *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari).
- Barthes R. (1982) *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Éditions du Seuil, Paris (tr. it. (1985) *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino).
- Calvino I. (1990) *La strada di S. Giovanni*, Mondadori, Milano.
- Eco U. (1975) *Trattato di semiotica generale*, Mondadori, Milano.
- Freud S. (1912) *Ratschläge für den Arzt bei der psychoanalytischen Behandlung*, in "Zentralblatt für Psychoanalyse", II, n 9, pp. 483-89 (tr. it. (1974) *Opere*, vol VI, Boringhieri, Torino).
- Freud S. (1929) *Das Umbehagen in der Kultur* (tr. it. *Il disagio della civiltà* in *Opere*, cit., vol X).
- Greimas A. J. (1970) *Du sens*, Édition du Seuil, Paris (tr. it. (1974) *Del senso*, Bompiani, Milano).
- Greimas A. J. (1987) *De l'imperfection*, Éd. P. Fanlac, Paris (tr. it. (1988) *Dell'imperfezione*, Sellerio, Palermo).

⁵ Proprio la semiotica generativa greimasiana ha gettato le basi di questa saldatura (Greimas 1970, Greimas, Fontanille 1991).

- Greimas A. J., Fontanille J. (1991) *Sémiotique 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).
- Herrigel E. (1930) *Der Zen-Weg*, Otto Wilhelm Bath, Verlag (tr. it. (1976) *La via dello Zen*, Mediterranee, Roma).
- Izutsu T. (1977) *Toward a Philosophy of Zen Buddhism*, Teheran (tr. it. (1984) *La filosofia del buddismo Zen*, Ubaldini-Astrolabio, Roma).
- Le Goff J. (1977) "Calendario" in *Enciclopedia*, vol. II, Einaudi, Torino, 501-534.
- Merleau-Ponty M. (1945) *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris (tr. it. (1965) *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano).
- Paci E. (1963) *Funzione delle scienze e significato dell'uomo*, Il Saggiatore, Milano.
- Pezzini I. (1994) "Passioni", in Corrain L. (a cura di) *Il lessico della semiotica*, Esculapio, Bologna.
- Pozzato M. P. (1995) "Esperienze estatiche e esperienze estetiche" in Marrone G. (a cura di) *Sensi e discorso. L'estetica nella semiotica*, Esculapio, Bologna.
- Socco C. (1998) *Il paesaggio imperfetto. Uno sguardo semiotico sul punto di vista estetico*, Tirrenia Stampatori, Torino.
- Socco C. (1999) "Considerazioni sulla struttura formale del segno" in *Versus. Quaderni di studi semiotici* (in pubblicazione).
- Turner V. (1967) *The Forest of Symbols*, Cornell University Press, Ithaca and London (tr. it. (1976) *La foresta dei simboli*, Morcelliana, Brescia).
- Turri E. (1998) *Il paesaggio come teatro*, Marsilio, Venezia.