

## Paesaggi dello spirito: la messa in scena dell'anima

I paesaggi dello spirito si possono presentare incarnati in molteplici evidenze. Esistono, infatti, parecchie direzioni di interpretazione, anzi, si potrebbe dire che ce ne sono cento e mille e ognuna ha bisogno di un approccio diverso perché essi sono come un'opera artistica la cui interpretazione non ha fine in quanto suggerisce sempre qualcosa a qualcuno.

Andando alla ricerca dei diversi aspetti dei paesaggi dello spirito, si è guardato, tra l'altro, a filosofi e a poeti, in primo luogo a Friedrich Nietzsche.

### 1. Il paesaggio di Friedrich Nietzsche

Non sono molti i passi della grande opera di Friedrich Nietzsche dedicati al paesaggio. Tra questi meritano attenzione due frammenti che appaiono in *Umano, troppo umano* (Nietzsche, 1993, pp. 829 e 833). Il primo si presenta in questo modo:

*“Quali paesaggi procurano una gioia duratura. – Questo paesaggio possiede tratti significativi per un quadro, ma per esso non posso trovare la formula, come un tutto mi rimane inafferrabile. Noto che i paesaggi che mi piacciono durevolmente possiedono sotto la loro molteplicità un semplice schema di linee geometriche. Senza un simile substrato matematico nessun paesaggio si trasforma in qualcosa che dia una gioia artistica. E forse questa regola può essere applicata per similitudine all'uomo”.*

Segue il secondo: *“Interessante, ma non bello. – Questo paesaggio nasconde il suo senso, ma ne ha uno che si vorrebbe individuare: dovunque io*

guardi, leggo parole e cenni di parole, ma non so dove cominci la frase che scioglie l'enigma di tutti questi cenni, e mi viene il torcicollo a cercare di capire se essa va letta a cominciare di qua o di là”.

Nel momento in cui Nietzsche si trova davanti al paesaggio non riesce a leggere il messaggio che esso propone perché non sa da dove cominciare l'interpretazione.

Il paesaggio è un tutto inafferrabile, una frase che Nietzsche non sa leggere perché considera solo ciò che è scritto, non guarda ad esso come trascritto dentro di sé, nel suo intimo, dentro ciascuno di noi. La difficoltà sembra nascere proprio da qui: dal fatto che esso non è una scrittura, non è qualcosa di scritto che possa essere letto, ma, poiché occorre una partecipazione, è qualcosa di *tra-scritto* che il soggetto trascrive per sé, che ognuno trascrive in sé e per sé.

Per Nietzsche il paesaggio è fuori di sé, un esterno, qualcosa di oggettivo e non noi medesimi nel momento in cui ci confrontiamo con qualcosa che dice qualcosa. Egli vuol capire un paesaggio, linee che non gli appartengono. Quando parla di linee si riferisce a precisione, razionalità. Ma un paesaggio non si potrà mai capire solo con la razionalità, lo studio e l'erudizione, anche se non vi si può prescindere, poiché esso è spirito che si muove con il vento delle sensazioni: è fatto di penombre, non di linee. È indefinibile, come detto: non si può definire, non è matematica; è animo, psiche, in cui entra tutto: storia, geografia, filosofia, religione, arte, cultura, etica ed estetica.

Non ci è dato sapere di fronte a quale paesaggio si trovi Nietzsche quando scrive tali sue impressioni. Si dice questo perché sembra di capire che,

nel grande contesto di Nietzsche, il vocabolo paesaggio non assuma mai il significato proprio quale derivato da "paese", da centro abitato, da opera dell'uomo, quanto, invece, quello di spettacolo della natura, intersezione di linee ora di cielo, ora di montagne, di laghi, di fiumi o di mare. L'uomo, nel pensiero di Nietzsche, non è degno di costruire un paesaggio: forse – ma è un'impressione soggettiva – può essere degno dell'opera soltanto il suo futuro superuomo.

Le riflessioni nietzschiane si possono accettare solo ponendosi dal punto di vista del filosofo.

Il geografo, invece, e specialmente il cultore del paesaggio quale geograficamente e storicamente è inteso, sa bene che il paesaggio è una costruzione umana che proviene da epoche lontane, la cui elaborazione è frutto di culture sempre sopravvenienti, di integrazioni da anima ad anima, di tenaci disposizioni spirituali che hanno affrontato il divenire modulandolo secondo storia e tempi. Una delle peculiarità del paesaggio, inteso come costruzione umana e come dialogo tra passato e presente e tra natura e spirito, è il procedere secondo tradizione, secondo memorie e secondo ricordi. Nietzsche, invece, nel paesaggio non vede nessuno: non esiste umanità, non esiste ricordo e non esiste tradizione. C'è solo lui, il quale si pone in confronto con la natura. L'impressione è che in quel recesso in cui egli si è trovato quando ha scritto quelle sue considerazioni ci fossero solo lui e il creato.

Sembra di riconoscere almeno due casi in cui Nietzsche si inserisce in una specie di paesaggio tutto suo e sono quelli della montagna da cui scende Zarathustra e del mare in cui si tuffa la musica mediterranea.

Nel primo caso la montagna è ripetuta cento volte, ma Nietzsche non descrive nulla di questa montagna: non accenna a un nevaio, non accenna a un ghiacciaio, non si scorge una fonte, non si scorge un'asperità: men che meno appare una baita, un insediamento o un'opera dell'uomo. Essa assomiglia un po' a quelle montagne di cartapesta che fanno da sfondo a qualche film hollywoodiano. È solo una forma intellettuale che serve all'incedere del suo Zarathustra. Nello "Zarathustra" Nietzsche assomiglia agli evangelisti che, mettendo al centro la figura di Cristo, non si soffermano a descrivere passo passo quei tanti paesaggi attraverso cui sono passati che rimangono così di cartapesta, come la montagna di Nietzsche.

Similmente per il mare: in *Al di là del bene e del male* (par. 255) si sorprende l'autore di fronte a uno spettacolo di mare mediterraneo, ceruleo,

voluttuoso sotto la chiarezza del cielo, ma questo mare non si vede: si vede solo Nietzsche in persona che trascolora e cerca un rifugio in lontananze impossibili.

## 2. Riconoscersi in un paesaggio

Il paesaggio, particolarmente quello spirituale, non può essere chiaro, non vi si possono intravedere schemi di linee geometriche poiché è emozione, è qualcosa di confuso, è oscurità. Se c'è chiarezza non è più paesaggio perché esso è psiche degli antichi, dei meno antichi, dei moderni, e quindi deve essere complesso come l'anima: emoziona, coinvolge, è una domanda o una risposta e poi ancora una risposta e una domanda. Quando dice molto, dà un accompagnamento musicale alla fantasia. La storia suggerisce di immaginare qualcosa, ma il paesaggio non è mai del tutto chiaro. Siamo noi stessi il paesaggio. Lo ricorda pure una parabola di Borges che Claudio Magris (1997, p. 9) ha scelto quale epigrafe dei suoi *Microcosmi* in cui si parla di un pittore che ritrae paesaggi – monti, fiumi, alberi, il shan shui cinese – e si accorge, alla fine, di aver dipinto il proprio autoritratto. Perché un'affinità è il senso del rapporto fra il paesaggio e l'uomo: "L'io inserito nel paesaggio, non orgoglioso protagonista, ma figura laterale o dissimulata, come in molti dipinti cinesi. L'io nel trascolorare delle cose, nel vuoto. Talora l'io stesso come vuoto, riempito dal paesaggio" (Magris, 2003, p. 11).

Il paesaggio di Bolgheri del Carducci, il camposanto di nonna Lucia, dà emozioni, ma nulla è chiaro. Si sentono le generazioni passate e ognuna dà un respiro.

Argomento formidabile per il paesaggio culturale e spirituale è il riconoscersi. Carducci, in "Davanti San Guido", si riconosce nei cipressi e i cipressi lo riconoscono; sa tutto di loro e loro sanno tutto di lui: "Mi riconobbero". Questa espressione è una commossa risonanza, è musica: sembra la Quinta di Beethoven.

Uno dei posti più belli del mondo può non dire niente perché non ci si riconosce. Ciò significa che occorre il colloquio tra l'uomo e il luogo il quale, anche se il posto è gradevole, può mancare perché di esso non si sa nulla, non rappresenta nulla.

"Davanti San Guido" del Carducci è tutto in quel "Mi riconobbero". I geografi si sforzano di spiegare il paesaggio culturale. Un poeta, con sintesi straordinaria, lo esplica in due parole che sono poesia che chiarisce tutto, che rimane per



tutta la vita. La poesia ha il pregio di essere essenziale, pur esprimendosi per immagini. Carducci prende per mano se stesso, quando era bambino: con la stessa capacità di sintesi ripensa all'antichità, ai latini, ai greci, alla religione, e ne fa nascere la sua più semplice e più vera poesia.

Esistono paesaggi esteticamente notevoli che sono muti per molti di noi. Non si può negare la loro bellezza, ad esempio, quella di una regione montana, che oggi può essere un angolo di pace dove ci si rifugia per sfuggire al caos della città. Eppure è possibile che essa non dica nulla, che non parli al nostro spirito, perché non si hanno ricordi, non ci si identifica, non vi si trova alcuna corrispondenza. Lo stesso può avvenire per la campagna che è evasione, tenuto comunque conto dell'importanza del tempo che modifica le sensazioni. Se all'incirca un secolo fa, quando le città non erano invivibili come ora, si fosse guardato alla campagna, probabilmente essa per molti non avrebbe avuto alcun significato. Invece, aveva significato per Leopardi che ricorda come "Sempre caro mi fu quest'ermo colle". È da qui che bisogna partire perché i grandi poeti dicono qualcosa di eterno: non esiste un paesaggio culturale, un paesaggio spirituale, fuori da se stessi, fuori dalla propria anima; esso non è esposto al popolo.

Non basta, comunque, che parli un singolo elemento, anche tutto il resto deve avere significato: vi deve essere uno stretto rapporto con il tutto, una terribile psicologia; senza quest'ultima il paesaggio è incomprensibile.

Noi siamo dentro il paesaggio, non siamo osservatori esterni: a Montaperti siamo fino all'anima nella battaglia, vediamo Farinata degli Uberti, il combattimento tra guelfi e ghibellini. A Recanati respiriamo con il poeta, cerchiamo atmosfere, immaginiamo figure, suoni, profumi, rumori. Altri luoghi, quelli dei camposanti austriaci, danno i brividi perché riportano quasi i resti delle immaginazioni che ci eravamo creati sentendo i racconti dei familiari, dei nonni. Soprattutto di fronte a un paesaggio familiare, tutto è come un ritorno: sappiamo che atmosfera è quella in cui siamo immersi, che aria quella che respiriamo. Su certe strade non asfaltate sembra di sentire il tinnire tipico del trotto dei cavalli e dei calessi sentiti da fanciulli; su altre, innevate, si rivedono le slitte tirate dai cavalli. Le sonagliere si risentono nel paesaggio che è suoni sognati, profumi forse non percepiti al momento, ma che riaffiorano nella memoria. Il paesaggio è l'assoluto dello spirito, l'assoluto della psiche.

Per Georg Simmel (1912-1913; ed. ital., 1957) il paesaggio è un fatto psichico. Lo stesso per

Herbert Lehmann (1986), che, dopo aver allungato le dita sui guerrieri micenei, era arrivato all'idea di paesaggio psicologico, spirituale. Esso è soprattutto la nostra fantasia sorretta da cultura, da consapevolezza. È l'insieme dei disegni del cuore e del cervello, qualcosa di assolutamente personale.

Quando ancora non c'era l'idea e non era diffusa una cultura paesaggistica, il paesaggio era intimità, era il sacro della propria casa. I romani avevano i numi locali, i Mani, i Lari, che proteggevano i ricordi di ogni persona: erano il loro paesaggio.

Diversamente da Nietzsche noi abbiamo bisogno di un paesaggio che ci riporti continuamente al nostro passato e individualmente anche ai nostri affetti. La chiesetta dei nostri ricordi, ad esempio, è la medesima che Lucia intravvide quella notte quando, attraversando il lago, lasciò il paesello perché quello era il suo paesaggio.

La nostra letteratura è ricca di paesaggi interiori, quelli che ci accolgono con i nostri carichi di nostalgia. E si ritorna al paesaggio di Bolgheri del Carducci, al cimitero di nonna Lucia che sta presso quei cipressi che parlano come gli uomini, tra quegli alberi ove Pan d'estate occhieggia violento, di fronte a quel mare mosso dal maestrale, il quale tutto, però, non è natura, ma è rincorsa verso l'uomo che passa lì da presso con il treno. Sappiamo cosa vuol dire Carducci. I cipressi non sono un disegno del paesaggio culturale e Nonna Lucia gli viene suggerita dal paesaggio dei cipressi.

E la cavallina storna di Pascoli? E la "Romagna solatia, dolce paese" dove un villaggio e una campagna "ridono al cuore" del poeta, dove l'accompagnano "l'azzurra vision di San Marino" e "le campane dai gridi argentini"? Quella di Pascoli è la Romagna splendente di sole, ove d'estate "si susseguono le ore bruciate"; è la Romagna della cavallina storna che torna; è una terra che è unica per Pascoli perché è il suo destino. Come si traduce ad altri questo paesaggio?

D'Annunzio non è capace di dare vero paesaggio. Si ricorda la sua descrizione dell'Adige ne *Il Fuoco* che non è paesaggio, è arte: "Nella mia vita errante vidi allora per la prima volta un gran fiume. M'apparve a un tratto, gonfio e veloce tra due ripe selvagge, in una pianura infiammata, quasi fosse stoppia, ai raggi orizzontali del sole che ne rasentava il limite come una ruota rossa. Sentii allora quel che v'è di divino in un gran fiume a traverso la terra. Era l'Adige, scendeva da Verona, dalla città di Giulietta". Egli gioca sulla parola: è solo suoni. L'Adige suscita l'idea di "adagiare" con "a traverso la terra" che dà il senso di compostez-

za, di placidità. È un “tutto tace” dannunziano. D’Annunzio crea paesaggi che però non sono veri. Il suo Adige è una sintesi poetica vigorosa, è un’immagine, non è paesaggio vero, non c’è intimità: c’è grande arte. Al contrario, Carducci vede i cipressi, sono solo suoi, ma sono lì, gli parlano.

Di D’Annunzio ho iniziato a occuparmi nei primi anni Ottanta (Andreotti, 1983, pp. 148-149), studiando i rapporti tra geografia e letteratura. Allora guardai al capolavoro poetico del vate, l’*Alcyone*, del quale cercai di evidenziare come gli scenari paesistici, con tutti i loro particolari, rappresentavano solo la straordinaria disposizione artistica dell’autore o la necessità di associazioni simboliche.

Infatti, innumerevoli elementi ambientali impregnano di vibrazioni l’ardente “estate ignuda” del poeta, vicenda stagionale e geografica vissuta tra le colline di Fiesole e il litorale della Versilia, tra le Apuane e il Tirreno. L’*Alcyone* vive e respira in posti segreti, lungo fiumi solitari, presso lidi deserti, su cime scintillanti, dove cioè il poeta, dopo aver lasciato in *Elethra* “gli eroi sui prati di asfodelo” si è trasferito e “or ode i fauni ridere tra i mirti, l’Estate ignuda ardendo a mezzo il cielo”. Non vi è paesaggio, ma immagine, luce, suono, colore: linee puramente naturali, fisiche, alle quali il poeta aderisce con tutta la sua sensibilità. I dati paesistici sono solo occasione e strumento per trapassare, attraverso immagini e metafore, in espressioni di volta in volta paniche, superomistiche, mitiche o metamorfiche. La formazione classica, l’estrazione sociale, le disposizioni personali, non potevano che portare D’Annunzio a un atteggiamento estetico e aristocratico nei confronti dei luoghi, in cui fa confluire istanze letterarie, filosofiche, spirituali, non certo paesaggistiche, nonostante l’intento, almeno per l’*Alcyone*, di narrare una vicenda geografica espressa dalla natura.

Il paesaggio è cosa difficile, se si va sino in fondo e particolarmente difficile è il paesaggio spirituale che comporta tutte le implicazioni e le complessità proprie dell’animo umano.

### 3. Paesaggio spirituale, emozioni e stati d’animo

Volendo considerare ulteriori aspetti del paesaggio spirituale sembrano acquistare eloquenza la *Stimmung* degli autori tedeschi o il *genius loci* di derivazione latina, quel sentimento cioè che dispone impressioni e atmosfere secondo il disegno dello spirito.

La consapevolezza della insostituibile funzione di testimonianza storica ed estetica del paesaggio

induce a sottolinearne il carattere umanistico e spirituale.

Un esempio può venire dalla tragedia del World Trade Center di New York con l’abbattimento delle Twin Towers, le Torri Gemelle, l’11 settembre 2001.

Il paesaggio annientato da un atto terroristico era oggettivo, funzionale, simbolico. Le Twin Towers, oltreché luoghi di lavoro, di produzione, di abitazione e di incontro, erano il simbolo della potenza americana, dell’arditezza architettonica e forse anche del particolare gusto geometrico dello stile moderno. Ora l’immagine portante l’intera visione di New York con il suo straordinario skyline non è più quella che conoscevamo da infinite rappresentazioni. Ma ciò che è cambiato è soprattutto il paesaggio soggettivo, quello che individua nella psicologia una delle sue più importanti componenti. *Ground Zero* è veramente divenuto un paesaggio spirituale perché in quel vasto cratere vuoto ha respirato l’ansia di tutto il mondo civile. Al di là del tragico visibile, vi è l’invisibile, carico di potenziale espressivo, con tutte le sue forze evocative di fondo, gli infiniti significati, le lunghe impressioni che agiscono sul sentimento individuale, capaci di trasformare la semplice visione in quel particolare rapporto tra l’osservatore e il luogo che configura un paesaggio spirituale.

Devono essere questi i motivi per cui Renzo Piano (Paci, 2001, p. 34) non era favorevole alla ricostruzione, mentre lo era, ma solo per considerazioni pratiche, contingenti, un altro grande architetto, americano di origine cinese, Ieoh Ming Pei, che credeva che *Ground Zero* non potesse trasformarsi in luogo della memoria dell’attentato perché il terreno edificabile in quella metropoli è veramente scarso. Immaginava, però, che la ricostruzione si dovesse declinare con la realizzazione di un sacrario (Bèdarida - Edelman, 2001, p. 34). È ciò che è avvenuto con l’ideazione delle due nuove torri che devono presentarsi come un dialogo tra memoria e rinascita. Devono parlare degli eroi dell’11 settembre, ma devono pure riaffermare la creatività di Manhattan e il suo ruolo di capitale del mondo.

Il vincitore del progetto per la ricostruzione, l’architetto di origine polacca Daniel Libeskind, scelto nel febbraio 2003 al termine di una intensissima competizione internazionale, ha presentato un masterplan che intende combinare l’esigenza di uno spazio spirituale, di meditazione e di ricordo, con la speranza di rinascita commerciale e artistica di quell’estremità di Manhattan. Libeskind, figlio di ebrei che sopravvissero all’Olocau-



sto nei campi di sterminio nazisti, è il creativo ispiratore della stella spezzata del Museo ebraico di Berlino. Nel suo piano per *Ground Zero*, il memoriale sorgerà al di sotto del livello stradale. Bisognerà scendere 21 m per arrivare alle impronte indelebili delle Torri Gemelle. Tutto intorno al memoriale una sorta di camminamento sopraelevato consentirà di vedere *Ground Zero*, ma anche la vita che rinasce. Per questo, per riaffermare l'identità di New York e ridare fiducia al suo skyline, appariranno in quell'immenso vuoto un complesso architettonico il cui elemento dominante sarà una guglia simbolica, alta 1776 piedi, oltre a due grattacieli tagliati in alto come due cristalli, una nuova stazione ferroviaria, alberghi, ristoranti, centri commerciali, uffici e caffè. E, inoltre, nuovi spazi pubblici: il "parco degli eroi" e il "cuneo delle luci", una piazza che l'11 settembre di ogni anno, fra le 8,46 e le 10,28 sarà illuminata da un raggio di sole senza ombre.

La memoria di questa tragedia riporta ad altre rovine: quelle delle due statue giganti di Buddha nell'estremità occidentale della valle di Bamiyan, in Afghanistan, "i colossi di Bamiyan" (*Kolosse von Bamiyan*), come le chiamò Carl Ritter. A questo proposito si ricorda che lo studioso tedesco fu il primo geografo a pubblicare una monografia sull'importante monastero buddista della regione. Lo segnala Markus Mode (1999, pp. 88-111) che rileva come sia la moderna geografia sia l'archeologia abbiano completamente dimenticato l'attività pionieristica di Ritter nel campo dell'archeologia dell'Asia centrale.

La valle di Bamiyan si estende ai piedi del versante settentrionale della catena del Koh-i-Baba. È situata a un'altitudine di 2500 metri a nord-ovest di Kabul, da cui dista 230 chilometri. Nel suo tratto più ampio è sovrastata da una vasta parete di arenaria, perforata per circa due chilometri da un importante monastero rupestre buddista: si tratta di una serie di celle con soffitti affrescati da mille vivaci colori e di un intrico di gallerie, interrotte dalle due enormi nicchie, ora vuote come due immense orbite. Le caverne ospitavano, scolpite nella roccia sedimentaria, due tra le più grandi sculture buddhiste del mondo, un vero tesoro dell'umanità distrutto tra il 3 e il 12 marzo 2001 dalla furia iconoclasta dei talebani, la milizia fondamentalista islamica che ha governato su gran parte dell'Afghanistan dal 1996 al dicembre 2001. A nulla sono valsi gli appelli, le proteste e le proposte rivolte al leader talebano, il mullah Mohammed Omar, impegnato a liberare il paese da ogni pietra che avesse forma umana o animale, vietata dall'Islam. Subito dopo il suo editto fu devastato

anche il museo nazionale di Kabul, che sarà ora riaperto con il materiale artistico recuperato all'estero e quello tenuto nascosto in una zona segreta nel centro della capitale.

Le due statue giganti dei Buddha, distanti circa 400 metri l'una dall'altra, erano alte rispettivamente 55 e 38 metri. Furono scolpite per volere dell'imperatore Kanishka a iniziare dal II secolo d. C. e ultimate fra il IV e V. Ora non restano che le loro impronte: nitida quella della statua minore; più incerta l'altra. Nelle celle della parete tra le due statue vive ora un centinaio di famiglie hazara, stirpe mongola che rappresenta il 9% della composita popolazione afghana.

Infinite sono state le reazioni alla devastazione operata, atto estremo di una campagna di danneggiamenti al grandioso complesso iniziata già a partire dal VII secolo, al tempo dell'invasione musulmana. E innumerevoli sono anche le proposte di ricostruzione, da quella dei giapponesi e degli svizzeri che pensano di farne copia tramite serie diverse di dati (immagini da internet, fotografie ad alta risoluzione metrica, immagini turistiche), a quelle di chi crede di poter raccogliere i frammenti e tentare di ricostruirle almeno parzialmente. Il governo di Kabul, assieme all'Unesco, sembra deciso a questo. Un artista locale, Amanullah Haiderzad, propone di scolpire da capo il grande Buddha e di lasciare vuota la nicchia del piccolo per ricordare il dramma. Intanto, il regime di Hamid Karzaj ha affidato all'Organizzazione delle Nazioni Unite il compito di occuparsi del sito. L'Unesco fa sorvegliare dall'esercito afghano le nicchie che rimangono il primo problema, contenendo ancora frammenti che potrebbero essere sottratti e dovendo essere consolidate.

Sembra caduta pure l'idea di costituire nella zona un parco archeologico per via della comunità ivi insediata.

Non vi è dubbio che nel panorama afghano, che è tale da mozzare il fiato, il luogo rappresenti un paesaggio dell'arte e della memoria, un paesaggio culturale, per alcuni paradossalmente tale soprattutto dopo l'abbattimento delle due statue. Un "testimone privilegiato", quale si può considerare Vittorio Sgarbi, dopo la visita al luogo, si è convinto che i talebani, senza saperlo e senza volerlo, abbiano regalato a quello sperduto angolo di mondo una capacità di suggestione ancora maggiore. L'esperto e critico d'arte, è del parere che, a causa di quelle enormi caverne, i Buddha "si sentano" forse più di prima perché vi è una forza evocativa fortissima e incredibilmente la loro non presenza è più forte del loro stare (Gallo, 2002).

Anche in questo caso, come in quello delle Twin Towers, il potere evocativo agisce sulla psiche coinvolgendo l'emotività e trasformando la rovina in paesaggio culturale o spirituale. È quanto accade pure per le parti del Muro di Berlino che restano ancora in piedi e che recentemente la Cdu (*Christlich-Demokratische Union*) della capitale tedesca ha proposto di iscrivere nella lista dei siti tedeschi candidati a entrare nel patrimonio mondiale dell'Unesco. Ciò perché, secondo il leader della Cdu berlinese, Frank Henkel, che lo ha detto al quotidiano *Der Tagesspiegel* (11 agosto 2003), il Muro era l'espressione più evidente del comunismo scolpito nella pietra, mentre la sua caduta, il 9 novembre 1989, un segnale visibile del crollo del comunismo. Il Muro, costruito nel 1961, all'interno della città era lungo 43 chilometri, ai quali se ne aggiungevano altri 111 per isolare completamente Berlino dal resto della Repubblica democratica tedesca (DDR) in cui la città era inserita.

Sembra inutile sottolineare il valore altamente simbolico della barriera e dei luoghi che vi convergono che ricordano un passato totalitario fatto di atrocità e sopraffazioni.

Un ulteriore motivo di interesse è offerto da una tesi di laurea, in cui si è presentato un caso in negativo di ciò che normalmente si cita in positivo. Una studentessa, Giorgia Guadagnini, nel 1995-1996, ha studiato il fenomeno dell'emigrazione ottocentesca trentina negli Stati Uniti. Ha così proiettato un cono di luce su due comunità in formazione e gli squallidi luoghi in cui gli emigranti pervennero alla ricerca di lavoro e benessere. Il primo è la cittadina di Hazleton, nella contea di Luzerne in Pennsylvania, che fu centro della regione dell'antracite e pertanto battezzata come "città del diamante nero". L'attività estrattiva da cui la sede ebbe origine ha generato un tipico paesaggio di miniera, desolato, con un'atmosfera cupa, che il regresso economico, subentrato alla fine della produzione, non ha certo contribuito a migliorare. Il secondo luogo è un maleodorante insediamento industriale, polverizzato da residui sodici. Si tratta di Solvay, presso Syracuse nello stato di New York, nato per la produzione di ammoniaca e carbonato di sodio. In entrambi i casi i territori appaiono devastati e impoveriti, ma, al di là di ogni disagio, continuano a trattenere i discendenti di quei pionieri. Sembra indiscutibile che lo facciano perché sono divenuti nel tempo – il grande esteta che dà forma e significato – paesaggi culturali: un viluppo di aspetti invisibili, qualcosa di intangibile, la consapevolezza, li rende tali. In mancanza di un paesaggio suggestivo, esteticamente apprezzabile, è venuta in soccorso la

tradizione dei padri, dei nonni, il rapporto affettivo, la memoria. Un territorio che per i primi emigranti era solo un'area ricca di risorse, ma priva di significato, è stato spogliato delle risorse, ma arricchito di significato e, tramite lo spirito, la forza emozionale, la carica psicologica, trasformato in paesaggio culturale.

Il paesaggio culturale, spirituale, è dunque tutto dentro di noi: è un'emozione, uno stato d'animo, che va colto con la cultura interiore che è divenuta gene, sangue.

#### 4. Paesaggio spirituale mistico-religioso

Una delle molte evidenze secondo le quali si presenta a noi il paesaggio è quella mistico-religiosa.

Credo che se potessimo, per ipotesi, ritrovare un luogo ove un cimitero conservasse le ossa di Socrate, di Platone e di Aristotele, cioè dei maestri del pensiero di tutta la cultura occidentale, ebbene, io credo che quello non sarebbe un paesaggio spirituale come lo intendiamo adesso noi. Perché il loro pensiero è universale e sfugge, dunque, all'intimità e al ripiegamento.

Noi, appunto, siamo viziati di cristianesimo, ma di un cristianesimo tutto speciale che nelle nostre anime ha disegnato lo spirito attraverso i mezzi toni dell'umiltà, dell'anonimità e, insomma, di tutto ciò che è raccoglimento e speranza d'interiorità.

Io penso che nessun paesaggio mistico-religioso sia particolarmente esaltante e particolarmente spirituale se a celebrare questo paesaggio vi siano grandi basiliche o grande impegno o grandi camposanti: invece, è nella solitudine di alcuni cimiteri preziosamente nascosti o in qualche chiesuola sperduta o in quelle ineffabili pievi che costellano, ad esempio, le colline toscane, ombre o marchigiane, che noi ci convinciamo di come fosse lo spirito che le fondò e che oggi sussurra a chi sappia ascoltare le stesse note che ispirarono quei costruttori e quei fedeli.

Si è detto dei camposanti e si è detto che quelli nascosti, pressoché inaccessibili, sono i più preziosi, quasi che il silenzio dal quale sono circondati li abbia rivestiti di un'aureola spirituale.

Prendiamo, invece, il camposanto di Pisa che è una delle supreme opere d'arte. Costruito fra il 1278 e il 1283 da Giovanni de Simone, si compone di un edificio rettangolare che cinge un prato che serviva da cimitero. La costruzione forma dalla parte interna una galleria a grandi arcate poggianti su pilastri, aperte da leggere quadrifore. Entro



la galleria sono collocate opere d'arte, sculture e affreschi di diverse epoche. Vi sono affreschi medievali, fra cui il *Trionfo della morte* e il *Giudizio finale* di dubbia attribuzione, forse di Francesco Traini. Altri sono di Spinello Aretino, Taddeo Gaddi e Andrea Bonaiuti. Benozzo Gozzoli è autore delle rinascimentali *Storie del Vecchio Testamento*, una delle opere più importanti della sua maturità. Ebbene, proprio questa ridondanza d'arte, questo affollamento di talenti, questa celebrità, sembrano spegnere ogni pensiero forte di spiritualità poiché l'arte può apparire, in questo caso, come un silenziatore dello spirito. Quel medesimo spirito che si è lasciato, come detto, nelle piccolissime pievi tra i colli di Toscana, Umbria e Marche, perché il paesaggio spirituale è intimo, sembra venire da mormorii e sussurri piuttosto che dai grandi monumenti, dagli squilli di tromba.

## 5. Evidenze cristiane e spiritualità

Si pensa di poter riassumere quanto è stato sopra detto, notando che una cosa è l'arte grandiosa celebrata e conclamata: quella, ad esempio, delle basiliche o delle grandi imprese cristiane. Altra cosa è, invece – a mio parere e a parere di chi che vede lo spirito muoversi silenziosamente – lo spirituale che, scevro di ogni trionfalismo, costruisce quei monumenti e paesaggi così suggestivi che, non per l'immagine, ma per parole segrete entrano nella nostra commozione.

Certo l'arte, spesso anche quella minore, pare una componente importantissima atta a suscitare spiritualità. E, personalmente, plaudo a quella lotta che la chiesa cattolica intraprese più di mille anni fa contro l'iconoclastia poiché tutti i nostri sensi, anche quello spirituale, hanno bisogno di un'eccitazione al pensiero e al ricordo.

E viene in mente quel viottolo lungo il lago di Como, quello che nel novembre del 1628 percorreva don Abbondio e che, a un certo punto, si dipartiva in un bivio all'incrocio del quale stava quel tabernacolo con le figure che Manzoni tanto bene descrive. Sembra che tutto il senso religioso e anche intimo che pervade i *Promessi Sposi* sia anticipato da quella silenziosa passeggiata di don Abbondio con il suo breviario fra le mani.

Lo spirituale, nel paesaggio naturalmente, ha bisogno di un qualcosa che sia un cippo o un tabernacolo o un antico celebre cipresso o un'antica celebre fonte, un'immagine o un monumento.

Come controprova di quanto si è affermato, si citano quei culti, pure cristiani, ma che in sostanza praticano l'iconoclastia esimendosi da rappresen-

tazioni o simboli o figure. Per quanto è a mia conoscenza, mi sembra arduo raggiungere lo spirito in uno dei loro templi. Forse essi surrogano la mancanza d'arte con gli inni religiosi cui ricorrono spessissimo. Ma i loro paesaggi non assomigliano a quelli maggiormente impressi da una cultura mistico-religiosa fortemente caratterizzata dal cattolicesimo o dall'ortodossia orientale. Se a queste considerazioni noi potessimo dare una corporeità ossia le reificassimo e le ponessimo sul territorio, noi costruiremmo un paesaggio culturale, anzi un paesaggio spirituale.

Naturalmente questo è solo un processo virtuale perché il paesaggio nasce da tempi lontani ove lo spirito aleggia da tempi remoti, ove con grandi ali è passato il respiro di culture rincorrenti l'una l'altra, così come è accaduto per l'umanità e per i pensieri che nelle epoche si sono succeduti.

Certo, si può sostenere anche che il grande eccelso tempio formi paesaggio culturale: ma è questione di sentimenti o di indirizzi culturali o di tradizioni. Foscolo, ad esempio, nei suoi *Dei sepolcristi* apprezza il silenzio. Anche Pascoli quando pensa ai suoi sepolti immagina di trovarli in piccolissimi cimiteri.

Le grandi basiliche, come quella di San Pietro, sommo monumento cattolico del mondo, al di là della grandiosità artistica, può lasciare assolutamente freddi dal punto di vista spirituale.

Invece, per moltissimi altri, la basilica della Madonna di Pompei o quella di Padre Pio a San Giovanni Rotondo, sono stimoli straordinariamente forti delle spiritualità così affollate che proprio le distinguono.

Per chiarire meglio il mio pensiero dirò che, visitando Assisi, tralascerei volentieri la basilica affrescata da Giotto, mentre mi tratterei piuttosto lassù, nell'eremo: perché è proprio in quell'eremo che sento il soffio dell'anima e la levità dei piedi scalzi di San Francesco, quasi si avvicino.

Mi rendo ben conto che queste definizioni di "spirituale" possono essere considerate parziali e riduttive, ma sembra che l'aggettivo spirituale sia particolarmente applicabile alle evidenze cristiane sopra citate. E allora potrebbe accadere che, trovandosi di fronte ai templi greci, si abbia l'impressione che essi non siano più ornamenti dello spirito, ma fiamme di cultura e prodigi di civiltà e, se spiritualmente qualcosa possono dire, questo debba essere filtrato dalla nostra anima, dalla nostra mente che, nonostante tutto, nonostante ogni ateismo, sono necessariamente cristiane, come ben disse Benedetto Croce nel suo famoso saggio del 1942 (pp. 289-297).

In altre parole, le emozioni spirituali che questi templi greci possono aver suscitato sugli antichi non sono le stesse che suscitano in noi perché la nostra cultura cristiana, come ho appena detto, le filtra secondo cardini cristiani sino a liberarne lo spirito e ridurle, invece, solo a opera d'arte suprema.

Eppure si deve riconoscere che i templi greci sacralizzano lo spazio: rendono sacro tutto ciò che sta intorno, rendono perfetto il paesaggio. Sono l'universale ellenico vivente e respirante: saldezza antica e gentilezza nuova, aristocrazia di civiltà. Sono il genio stesso dell'estetica, da qualunque parte li si ammiri.

## Bibliografia

- Andreotti G., "Contenuti spaziali e geografici nella poesia di Gabriele D'Annunzio", *Geografia*, 1983, n. 4, pp. 148-149.
- Andreotti G., *Paesaggi culturali. Teoria e casi di studio*, Milano, Unicopli, 1996.
- Andreotti G., "Les aspects généraux du rapport paysage-religiosité", *Géographie et cultures*, vol. 23, n. 3, 1997, pp. 77-88.
- Andreotti G., *Alle origini del paesaggio culturale*, Milano, Unicopli, 1998.
- Andreotti G., *Riscontri di geografia culturale*, Trento, Artimedia, 2002 (1a ed., 1994).
- Andreotti G., "Il paesaggio massimo bene della cultura europea", in E. Manzi (a cura di), *Beni culturali e territorio*, Roma, Società Geografica Italiana, 2003, pp. 9-16.
- Bèdarida C., Edelman F., "«Sogno una rivoluzione verticale». Manhattan e Hong Kong non faranno a meno dei grattacieli", *La Stampa*, 16 ottobre 2001, p. 33.
- Bozzi A., "La Maiella: paesaggi spirituali", in G. Andreotti, S. Salgario, *Geografia culturale. Idee ed esperienze*, Trento, Artimedia, 2001, pp. 227-257.
- Croce B., "Perché non possiamo non dirci cristiani", *La Critica*, Napoli, n. 40, 1942, pp. 289-297.
- Cusimano G., "Gli alberi della (mia) vita", in G. Andreotti, S. Salgario (a cura di), *Geografia culturale. Idee ed esperienze*, Trento, Artimedia, 2001.
- Gallo G., "Sgarbi a Bamiyan: «Un parco archeologico tra le rovine dei Buddha»", *Corriere della Sera*, 3 gennaio 2002.
- Guadagnini G., *L'emigrazione trentina negli Stati Uniti. Il caso di Hazleton e di Solway*, Trento, Università degli Studi, 1995-1996, tesi di laurea.
- Lehmann H., *Essays zur Physiognomie der Landschaft*, "Erdkundliches Wissen", H. 83, Stuttgart, Franz Steiner Wiesbaden, 1986.
- Magris C., *Microcosmi*, Milano, Garzanti, 1997.
- Magris C., "Tra i cinesi che sognano Ulisse. Le frontiere nascoste del futuro chiamato Cina", *Corriere della Sera*, 12 dicembre 2003, pp. 1 e 11.
- Mode M., "Ein vergessener Anfang: Carl Ritter und die 'Kolosse von Bamiyan' - Zum 220. Geburtstag des großen deutschen Geographen", in M. Mode (Hrsg.), *Zwischen Nil und Hindukusch - Archäologie im Orient*, Halle/Saale 1999 (= Halesche Beiträge zur Orientwissenschaft 28), pp. 88-111.
- Nietzsche F., *Umano, troppo umano, Opere 1870-1881*, Roma, Newton Compton, 1993a.
- Nietzsche F., *Così parlò Zarathustra*, Milano, Adelphi, 1993b.
- Nietzsche F., *Al di là del bene e del male*, Milano, Adelphi, 1994.
- Norberg-Schulz C., *Genius loci. Paesaggio, ambiente, architettura*, Milano, Electa, 2000 (5a).
- Paci F., "Piano. No al mito della caverna", *La Stampa*, 16 ottobre 2001, p. 33.
- Persi P., Dai Prà E., "L'aiuola che ci fa...". *Una geografia per i Parchi Letterari*. Università degli Studi di Urbino, Villa Verucchio (RN), Pazzini Editore, 2001.
- Piano R., *La responsabilità dell'architetto. Conversazione con Renzo Cassigoli*, Firenze-Antella, Passigli, 2002.
- Pitte J.-R., *Histoire du paysage français I, Le sacré: de la préhistoire au XV siècle. II, Le profane: du XVI siècle à nos jours*, Paris, Tallandier, 1986 et 1989 (éd. or., Paris, Tallandier, 1983).
- Pitte J.-R., "Géographie et religions", *Annales de Géographie*, n. 588, 1996, p. 115-118.
- Sauer C., "The morphology of landscape", *University of California publications in geography*, 1925, n. 2, pp. 19-53.
- Serra M., *Mal di Sardegna*, Firenze, Vallecchi, 1956 (3a; 1a ed., 1955).
- Simmel G., "Philosophie der Landschaft", in G. Simmel, *Brücke und Tür; Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft*, Hrsg. v. M. Landmann, Stuttgart, Koehler, 1957, pp. 141-152 (1a ed., *Die Gùldenammer* 3, 1912-1913) (trad. ital., "Filosofia del paesaggio", in AA.VV., *Il volto e il ritratto*, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 71-83).
- Vallega A., *Geografia umana*, Milano, Mursia, 1989.
- Vallega A., *Geografia culturale. Luoghi, spazi, simboli*, Torino, Utet libreria, 2003.

