

UNIVERSITÀ DI FOGGIA

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

Scuola di Dottorato
Le culture dell'ambiente, del territorio e dei paesaggi

Corso di Dottorato
Storia e Archeologia Globale dei Paesaggi
XXVI CICLO

Il paesaggio storico fra ricerca, comunicazione e didattica

Coordinatore: Prof. Giuliano Volpe
Tutor: Prof. Saverio Russo
Co-tutor: Prof. Francesco Violante
Co-tutor: Prof. Antonio Brusa

Dottorando: Dott.ssa Elena Musci

A.A. 2012-2013

Indice

Introduzione

Il punto di partenza p.7

I - Il paesaggio storico

I.1 Alla ricerca di un oggetto d'indagine p. 15

I.2 Il paesaggio come storia p. 21

I.3 Lo spazio nella storia: paesaggio e *spatial turn* p. 23

II - La comunicazione visiva del paesaggio storico

II.1 L'immagine come fonte per lo storico p. 29

II.2 Le fonti iconografiche e lo studio del paesaggio p. 32

II.3. Un caso esemplare: il contado di Ambrogio Lorenzetti p. 37

II.3.1 Gli scambi fra città e campagna p. 39

II.3.2 Il paesaggio del contado p. 43

II.3.3 La lettura di Emilio Sereni degli Effetti del buon Governo sul contado p. 47

II.3.4 Le letture post-sereniane p. 50

II.3.5 Una riflessione di sintesi p. 52

II.4 Il paesaggio nell'occhio del fotografo p. 53

II.5 Le fonti iconografiche per lo studio storico-geografico
del paesaggio da Emilio Sereni ai manuali di geografia p. 62

III - Paesaggio e didattica

III.1 Paesaggio, patrimonio, pratiche didattiche p. 71

III.2 Il paesaggio, nell'ottica del patrimonio p. 80

III.3 Dall'educazione al paesaggio, all'interpretazione del patrimonio p. 83

III.4 Interpretare il patrimonio e il paesaggio. Strumenti per una prassi educativa p. 96

III.5 Il costruttivismo e la creatività per insegnare il patrimonio p.102

III.6 Lettura e rappresentazione del paesaggio storico a scuola. Da dove partire p.107

III.7 La rappresentazione del paesaggio storico a scuola. La sperimentazione p.109

III.7.1	Imparare a leggere il paesaggio dalle fonti iconografiche. Acquisizione di un metodo di lavoro	p.110
III.7.2	Rappresentazione del “Buongoverno di Adelfia” sul modello del lavoro del Lorenzetti	p.112
III.7.3	Studio di un laboratorio sul paesaggio fotografato	p.113
III.7.4	I disegni del paesaggio mentale degli studenti	p.116
III.7.5	Individuazione di uno schema di lettura del paesaggio storico (di Adelfia) e conseguente produzione fotografica	p.117

IV - Il paesaggio nella comunicazione e nella didattica museale

IV.I - Museo e paesaggio, storia ed evoluzione

IV.I.1	Museo e paesaggio. Strumenti di etnonarrazione o espressioni della comunità in divenire?	p.121
IV.I.2	Dai paesaggi della nazione a quelli vissuti dalla comunità	p.122
IV.I.3	Un museo in trasformazione	p.135
IV.I.4	Un paesaggio dinamico per un museo in dialogo	p.144
IV.I.5	L'ecomuseo fra definizioni e pratiche	p.147
IV.I.6	Ecomusei e paesaggio	p.153
IV.I.7	Musei del paesaggio e del territorio: quando la storia incontra lo spazio	p.158
IV.I.8	Interpretare il Patrimonio. Una diversa strada per differenti musei	p.160

IV.II - Fra musei e paesaggi, una ricerca italo spagnola

IV.II.1	Come conciliare il concetto dinamico del paesaggio con il museo "statico". Riflessioni	p.164
IV.II.2	Come valutare la comunicazione museale del paesaggio. Elaborazione di una scheda d'analisi	p.168
IV.II.3	La ricerca sul campo. I musei sotto la lente del paesaggio, fra Spagna e Italia	p.173
IV.II.3.1	Instituto de Gestión del Patrimonio di Gavà (Barcellona, Catalogna)	p.173
IV.II.3.1.a	Parco Archeologico Miniera di Gavà	p.173
IV.II.3.1.b	Museo di Gavà	p.178
IV.II.3.2	Museo della mezzadria senese (Buonconvento, Siena)	p.184

IV.II.3.3 Museo del paesaggio di Verbania (provincia del Verbano-Cusio-Ossola)	p.188
IV.II.3.4 Museo del paesaggio di Castelnuovo Berardenga (Siena)	p.192
IV.II.3.5 Centro Visite Al Gawsit di Torre Guaceto frazione di Serranova di Carovigno (Brindisi)	p.195
IV.II.3.6 Museo de la Cultura del Vino -Fundación Dinastía Vivanco-, Briones	p.197
IV.II.3.7 Museo Arqueológico de Asturias, Oviedo	p.200
IV.II.3.8 Museo de la trashumancia, Venta de piqueras (La Rioja)	p.204
IV.II.3.9 Centro de interpretación del Camino De Santiago, Santo Domingo de la Calzada (La Rioja)	p.206
IV.II.4.1 Elenco musei e centri di interpretazione visitati in Spagna	p.212
IV.II.4.2 Elenco musei del paesaggio e del territorio visitati in Italia	p.212

V - Dalla ricostruzione alla didattica del paesaggio storico. Uno studio di caso

V.1 Castel del Monte e il suo paesaggio: splendido isolamento o storia vivente?	p.213
V.2 La transumanza e l'Alta Murgia. Le regole della convivenza fra conflitto e integrazione	p.215
V.3 Il disegno e le componenti territoriali dell'Alta Murgia ai tempi della Dogana della Mena	p.218
V.4 Un archivio per la ricostruzione del paesaggio storico	p.221
V.5 Giallo murgiano, un gioco per conoscere il paesaggio storico dell'Alta Murgia	p.224
V.5.1 Il conflitto fra pastori abruzzesi e contadini pugliesi	p.226
V.5.2 Vita quotidiana di pastori e contadini sull'Alta Murgia	p.227
V.5.3 Locazione di Andria e radicamento della Dogana sul territorio	p.228
V.5.4 Informazioni geomorfologiche del territorio murgiano e rapporto col paesaggio costruito	p.229
V.5.5 Edifici rurali e strutture architettoniche legate alla transumanza	p.230
V.5.6 Dai contenuti alla struttura ludica	p.232

Conclusioni

Sulla possibilità di pensare e praticare una didattica del paesaggio efficace	p.239
---	-------

Bibliografia	p.251
--------------	-------

Allegati

- 1) *Pianta del tratturo dal Ponte de Cervaro sino alle Murge di Monte grosso*, part. In *Atlante Capecelatro (1648-52)*, Braccio Canosa Montecarafa, ASFg, Dogana, s. I, vol. 18.
 - ASFg, Dogana, s. I, vol. II, [136] 462-483, *Tratturo da Ponte di Canne per il Territorio di Barletta, Andria sino a Corato Toritto, e Grumo, dove si arriva alle Murge di detta città*.
- 2) Tavola del *Bosco di Ruvo*, in *Atlante delle Locazioni* di A. e N. Michele di Rovere, Sec. XVII. Foggia, Archivio di Stato.
- 3) Tavola della *Locazione di Andria*, in *Atlante delle Locazioni*, di A. e N. Michele di Rovere, Sec. XVII. Foggia, Archivio di Stato.
- 4) ASFg, Dogana, s. I, v.21 ter., Carta redatta nei primi decenni dell'Ottocento dal notaio F.P. Modula sulla base dell'elenco presente in fondo all'Atlante di Agatangelo della Croce, part. Da S. Russo (a cura di), *Sulle tracce della Dogana Tra archivi e territorio*, Claudio Grenzi Editore, Foggia 2008, p. 25.
- 5) Carta del regio agrimensore Michele Barisani, 28 maggio 1810, in riferimento alla causa promossa da Domenico Antonio Tuppiti di Bisceglie contro gli ex locati divenuti enfiteuti nella locazione di Andria. In G. A. Selano, M. Palladino, *I regi tratturi e le poste della locazione di Andria*, cit., p. 13.
- 6) Castel del Monte, in E. Lear, *Journals of a landscape painter in Calabria, &c.*, Richard Bentley, New Burlington street, London 1852.
 - E. Lear, *Journals of a landscape painter in Calabria, &c.*, Richard Bentley, New Burlington street, London 1852, pp. 248-251.
- 7) *Castel del Monte*, incisione di Lemaitre su disegno di V. Baltard, tratta da J. -L. -A. Huillard-Bréholles, *Recherches sur les monuments et l'histoire des Normands et de la maison de Souabe dans l'Italie méridionale*, Paris 1844.
- 8) Pianta numerica topografica della tenuta Castel del Monte dei Duchi di Andria, SASTr, Tribunale Circondariale civile e penale di Trani, perizie, vol. 117, aa 1864-1865, n. perizia 13, in P. Catino, Ettore Carafa, *la famiglia, i luoghi, la rivoluzione*, Mario Adda editore, Bari 2008.
- 9) Fotografia del 1930, *Pastorello con agnello a Castel del Monte*, Andria (collezione privata di Riccardo Campanile), in R. Campanile, *I pastori abruzzesi in Andria dai documenti d'archivio dal 1500*, immagine di copertina
- 10) G. A. Selano e M. Palladino, *I Regi Tratturi e le poste della Locazione d'Andria*, cit., part.
- 11) *Giallo murgiano*, così come pubblicato in E. Musci, *Scoprire e giocare a Castel del Monte*, Adda editore, Bari 2013.

Introduzione

Il punto di partenza

Studiare il paesaggio non è compito facile e nello stesso tempo parlarne è pratica diffusa. In un momento in cui ricco è l'interesse per le ricerche scientifiche che lo riguardano, esso è di moda anche fra i non addetti ai lavori¹. Quest'uso pervasivo e generalizzato del concetto si traduce nella produzione delle opere più disparate, da quelle realizzate in ambito accademico e della gestione del territorio, agli opuscoli didattici, a quelli folkloristici e di promozione locale, fino ai sempre più diffusi concorsi fotografici sui paesaggi "del cuore". In questo insieme magmatico nel quale le parole e le immagini assumono significati vaghi e onnicomprensivi, tutto assomiglia al suo contrario: il paesaggio, l'ambiente, il territorio diventano sinonimi e la comunicazione e la didattica si confondono con una divulgazione più attenta che in passato ai risultati della ricerca scientifica.

Studiare il paesaggio oggi vuol dire approcciarsi ad una realtà complessa, determinata da un sistema di relazioni di natura differente, da quelle geomorfologiche, a quelle storiche, culturali ed estetiche, ma anche economiche, giuridiche e agrarie. Questi intrecci possono essere percepiti e padroneggiati solo facendo riferimento a strumenti e saperi disciplinari diversi che sottopongono a tensione lo statuto della disciplina di appartenenza (nel nostro caso la storia) e che costituiscono, per il ricercatore, una sfida arricchente.

Non si tratta di una provocazione e di un confronto unicamente cognitivi e limitati alla dimensione accademica, poiché questo tipo di studi porta ad agire e a prendere posizioni nel dibattito politico-sociale. Come scrive Eugenio Turri, geografo di formazione e sostenitore del tema della cura e delle responsabilità, studiare e scrivere del paesaggio, in momenti come questo, in cui l'uomo tende ad abusare del proprio potere sulla natura, vuol dire proporre un modo diverso di considerare la realtà soggetta a mutamento, e acquisire un mezzo per guardare - capire - trasformare il mondo².

¹ Numerosi sono i siti web che si occupano dell'argomento e le associazioni che lanciano progetti, anche meritevoli, sulla scoperta del paesaggio, in senso estetico, ma anche storico e affettivo (i cosiddetti "paesaggi del cuore", i concorsi fotografici, e quelli letterari). Per esempio, <http://www.fondoambiente.it/faiscuola/concorso-ilnostropaesaggio-it-blog-2009-10.asp>.

² Cfr. E. Turri, *Antropologia del paesaggio*, Marsilio Editori, Venezia 2008, pp. 16-17.

Dinanzi al paesaggio l'individuo può essere spettatore o attore³. Non è necessario essere ricchi e potenti per intervenire su quanto ci circonda: il contadino è l'esempio paradigmatico dell'uomo attore (portatore di responsabilità), che plasma, trasforma, costruisce il paesaggio in relazione alla propria vita e alle proprie aspettative⁴. Il patrimonio paesaggistico italiano, per esempio, è stato trasformato e salvaguardato nel corso del tempo da generazioni di agricoltori, pastori e boscaioli attraverso diversificate e ingegnose pratiche tradizionali che hanno prodotto, allo stesso tempo, beni e servizi utili al miglioramento della qualità della vita e paesaggi di grande bellezza⁵.

Lo spettatore (portatore di diritti), invece, osserva, gode dei paesaggi costruiti e si rende conto delle conseguenze del suo abitare. Questo atteggiamento, nell'impostazione di Turri, è determinato dalla consapevolezza per l'individuo di essere un «agente territoriale» il cui stesso vivere trasforma il proprio ambiente, e dalla capacità di scorgere nell'immagine ambientale le impronte antropiche, presenti e passate.

Come affermato con forza in Italia nel 1999 in occasione della *Prima conferenza nazionale per il paesaggio*⁶, quest'ultimo è patrimonio culturale e ogni individuo ha una responsabilità singola e collettiva, totale e irrinunciabile nei suoi confronti.

Coloro che “possiedono” un bene culturale e paesaggistico non ne sono i padroni assoluti, ma piuttosto ne sono i gestori passeggeri, così come lo sono stati gli uomini del passato e lo saranno quelli del futuro⁷. Per prendersi cura del paesaggio, del patrimonio e di ciò che lo circonda in generale, il cittadino deve però *saper vedere* ciò che rischia di distruggere. Questa dimensione di responsabilità, questo compito etico è evidente solo per coloro che sono in grado di cogliere la trama spazio-temporale in cui l'uomo è immerso. Come dice Antonio Brusa, solo se il soggetto «“vede”, quel determinato oggetto diventa patrimonio»⁸.

Mentre in passato il reimpiego dei materiali edilizi (anche di ciò che oggi chiameremmo

³ Cfr. E. Turri, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Marsilio, Venezia 1998.

⁴ D. Pandakovic, A. Dal Sasso, *Saper vedere il paesaggio*, Edizioni CittàStudi, Novara 2009, p. 49.

⁵ M. Agnoletti, *Caratteristiche e stato di conservazione del paesaggio storico*, in M. Agnoletti (a cura di), *Paesaggi rurali storici. Per un catalogo nazionale*, Laterza, Roma-Bari 2011, p. 5.

⁶ Gli atti della conferenza sono disponibili online all'indirizzo http://151.1.141.125/attivita/documenti/conf_naz_paesaggio.pdf.

⁷ A. Brusa, *Paesaggio e patrimonio, fra ricerca, formazione e cittadinanza*, in G. Bonini, A. Brusa, R. Cervi (a cura di), *Il paesaggio agrario italiano. Protostorico e antico. Storia e didattica*, quaderno n. 6, Ist. Alcide Cervi, Gattatico 2010, pp. 19-20.

⁸ *Ibidem*.

monumenti) era cosa frequente, nel nostro presente il recupero delle tracce storiche è avvertito come una questione culturale ed è dunque per affrontare in modo più consapevole e proficuo questo problema che è necessario lavorare sul *saper vedere* e sul *prendersi cura*. Il tema dell'educazione si intreccia, quindi, con le competenze e i saperi scientifici e con le tematiche della comunicazione e della didattica della storia.

Queste sono le convinzioni su cui si è basata la presente ricerca, che ha tentato non solo di approfondire gli aspetti teorici del paesaggio storico, ma che ha soprattutto provato a studiarne e ipotizzarne alcuni risvolti pratici nell'ambito dell'educazione formale e informale.

I primi due capitoli sono introduttivi e propedeutici al cuore del lavoro svolto: la loro funzione è di riflettere sull'oggetto d'indagine per definirne le caratteristiche più adeguate ad una comunicazione e ad una didattica efficaci. Le domande che hanno animato questa fase sono: di cosa si parla quando si vuole comunicare e insegnare il paesaggio? Esiste un metodo di studio iconografico e iconologico a cui è possibile fare riferimento? Che cosa esso sia, ma soprattutto cosa possa essere per lo storico, nell'incontro proficuo fra la storia e la geografia, è il tema del primo capitolo. Si tratta di una panoramica "a volo d'uccello", realizzata per grandi linee poiché utile a focalizzare il punto di partenza, a definire il rapporto fra paesaggio, territorio e ambiente, e ad individuare il profilo scelto per la ricerca. In quest'ottica vengono affrontati l'incontro della storia con la geografia culturale e storica e lo *spatial turn*. Maggiori approfondimenti, sempre di tipo teorico, trovano, infatti, ampio spazio nello sviluppo della tesi.

Nel secondo capitolo si affronta il tema della rappresentazione visiva del paesaggio e di come essa sia stata valorizzata in quanto fonte per il lavoro degli storici. Lo studio dell'affresco *Gli effetti del Buon Governo* di Ambrogio Lorenzetti nel Palazzo Pubblico di Siena (1338-39), visto come oggetto di ricerca paradigmatico, ha permesso di comparare le posizioni degli studiosi a partire da un caso concreto. Questo affresco, infatti, è universalmente ritenuto la prima rappresentazione artistica che ha per oggetto il paesaggio e il suo esame trova spazio nella letteratura italiana e internazionale: non c'è libro di storia del paesaggio che non ne parli. L'analisi della disamina che ne fa Emilio Sereni nel suo *Storia del paesaggio agrario italiano* permette di individuare gli assi costitutivi del metodo di lettura dello storico romano, che, uniti alle critiche rivoltegli nel corso del tempo, sono stati utili a strutturare un ragionamento i cui esiti possano essere considerati generali. Il risultato complessivo di questa analisi è stato messo alla prova attraverso il confronto con i manuali di

geografia per la scuola secondaria di primo grado degli ultimi anni, poiché in essi uno spazio significativo è dedicato allo studio del paesaggio. Nella parte finale del capitolo, quindi, si affronta il possibile rapporto fra il metodo di lavoro delineatosi nell'opera di Sereni e questo tipo di testi. Il presupposto è che la possibilità di interrogare le strutture economiche e sociali (oltre che ambientali) che determinano un paesaggio, attraverso l'attenta osservazione della rappresentazione delle sistemazioni agricole, dell'ordine o del disordine delle coltivazioni, delle case, degli agglomerati urbani presenti nelle immagini dei manuali possa avere un forte valore didattico, oltre che di analisi accademica. Questo approccio, infatti, laddove presente, consente agli studenti di sviluppare abilità di lettura critica dei media, di interrogarsi sul significato dei singoli elementi, contestualizzandoli, e di comprendere in modo significativo che il paesaggio non è solo la sintesi degli elementi, naturali e umani che compongono un territorio, ma è la percezione e la concrezione di un processo dinamico in cui questi si rapportano l'uno all'altro secondo uno schema frutto della storia del luogo.

Cosa possa voler dire insegnare e comunicare il paesaggio, soprattutto in ambito scolastico, è il tema del terzo capitolo, che si arricchisce dei contenuti del dibattito spagnolo. All'interno dell'approccio geografico, il paesaggio è un argomento d'indagine consolidato, soprattutto nel mondo iberico dove, assumendo il punto di vista della geografia culturale, gli studiosi ne hanno messo in rilievo gli aspetti storici e sociali. Tutte le posizioni analizzate, per quanto focalizzate sull'educazione al vedere, non si esauriscono in essa e, soprattutto, prospettando strade utili al raggiungimento di un insegnamento efficace, capace di modificare gli schemi cognitivi degli studenti, delineano un insegnamento che non sia solo teorico, ma che incida sui comportamenti e sulle scelte di vita. Una prospettiva interessante, da questo punto di vista, è quella che inserisce l'educazione al paesaggio in quella patrimoniale. Se appare scontato che il primo appartenga al patrimonio, tanto che in Italia, anche a livello legislativo, si adopera l'espressione "beni paesaggistici", non è ugualmente scontato che questi due ambiti trovino un comune terreno di riflessione in relazione alle pratiche di insegnamento e di educazione non formale. Particolarmente significativi sono gli apporti che la *Heritage Interpretation* ha fornito alle pratiche didattiche e ai loro presupposti teorici. Nata in contesto americano, nel secolo scorso, in seguito alla diffusione di parchi naturali e archeologici, è conosciuta in Europa dagli anni '80 ed è stata definita uno strumento cruciale per le politiche educative europee da parte del Consiglio d'Europa che ne ha messo in rilievo i metodi di insegnamento attivi, la proposta curricolare trasversale, il partenariato fra i settori educativo e culturale, e la varietà di modi di comunicazione e di espressione.

Il confronto scelto per ragionare sul rapporto fra didattica del paesaggio e del patrimonio è quello fra le posizioni del gruppo di ricerca spagnolo EDIPATRI dell'Università di Huelva, più attento alle pratiche di educazione non formale, e quelle del gruppo italiano Clio'92 che ha pubblicato nel 2008 alcune tesi, provando a definire una strada possibile per l'educazione patrimoniale in Italia.

I modelli presentati attingono ad una didattica attiva il cui obiettivo è rendere l'alunno e/o il turista fruitori consapevoli del paesaggio, che permetta loro di interagire con gli elementi patrimoniali attraverso mediazioni di tipo narrativo, esperienziale o ludico. Il costruttivismo applicato ai musei e ai beni culturali in generale sembra essere un'ottima risposta a chi si chiede come fare per rendere il patrimonio un momento significativo di apprendimento e di riflessione sul proprio contesto di vita.

Nella parte conclusiva del terzo capitolo viene descritto un progetto scolastico di 25 ore realizzato in una scuola secondaria di primo grado sui temi del paesaggio storico di un piccolo comune vicino Bari. Il percorso, realizzato attraverso pratiche laboratoriali e ludiche, mette a frutto i presupposti teorici in campo storiografico, di geografia culturale e didattico, concretizzatisi in attività di apprendimento gradualmente finalizzate all'acquisizione di un metodo di lettura e della consapevolezza dell'importanza del paesaggio storico nella vita del singolo e della comunità.

Nel campo dell'educazione non formale, invece, uno dei grandi soggetti che pratica la comunicazione e la didattica del paesaggio è l'istituzione museale. L'incontro fra museo e l'oggetto d'indagine della presente ricerca, così come descritto in questo capitolo, è stato possibile solo in virtù del superamento delle istanze legate alla formazione dell'ottocentesco Stato-Nazione che aveva fatto del paesaggio e del museo due elementi funzionali alla definizione dell'identità nazionale, costruiti socialmente con l'obiettivo di creare senso di appartenenza e valori condivisi. Il capitolo esamina il percorso di emancipazione di tali soggetti da questo ruolo identitario, soffermandosi in particolar modo sul rapporto fra identità e paesaggio, così come presente nel dibattito internazionale di geografi e storici, per giungere ad un possibile incontro proficuo che si giovi di una accezione aperta alle identità. Ecomusei, musei del territorio, centri di interpretazione sono le formule museali che, più di altre, accolgono queste nuove istanze e che, con modalità diverse, ricostruiscono le dinamiche che hanno dato vita al paesaggio e che coinvolgono la popolazione in percorsi di conoscenza e di gestione del territorio.

Dal punto di vista teorico sono state analizzate le posizioni di studiosi che, nel dibattito internazionale, hanno messo in rilievo soprattutto gli aspetti utili per questa ricerca: in che modo queste nuove formule possono rappresentare il paesaggio, farlo conoscere e farne comprenderne le dinamiche? Quali pratiche didattiche e comunicative sono le più idonee a trasmettere gli andamenti territoriali e i cambiamenti paesaggistici all'interno di un museo?

I presupposti e le ricerche teoriche relative a questi temi si sono concretizzati nell'indagine realizzata visitando alcuni musei italiani e spagnoli. Particolarmente arricchente è stata l'esperienza all'estero, che mi ha permesso di esaminare 33 fra musei e centri di interpretazione in sei diverse regioni della Spagna e di parlare con i direttori dei principali musei e docenti universitari che si occupano di educazione patrimoniale, di didattica museale e di didattica del paesaggio. In Italia, invece, ho visitato 8 fra musei del territorio e del paesaggio e ho analizzato i siti internet di alcuni di quelli che non ho avuto modo di vedere di persona.

Nella penisola iberica non sono diffusi i musei dedicati espressamente al paesaggio, ma quest'ultimo è un oggetto espositivo piuttosto presente, trattato secondo modalità che ne mettono in rilievo il processo di formazione e l'interazione fra uomo e ambiente. Le realtà spagnola, vivacizzata in modo diffuso dalla *Heritage Interpretation*, presenta esempi significativi e assai vari di come si possa far conoscere il paesaggio, su scale differenti, senza ricorrere a testi e pannelli tecnici e prolissi, ma sfruttando le potenzialità narrative delle nuove tecnologie, di plastici, di ricostruzioni immersive e di disegni che, proposti in modo integrato, sollecitano i differenti stili cognitivi dei visitatori.

Come coniugare ricerca storica e pratica didattica, formale e informale, creando una nuova attività ludica è l'oggetto dell'ultimo capitolo, in cui confluiscono le analisi e gli studi riportati fino a questo punto. La base è un processo del 1783 che riguarda la convivenza/scontro fra contadini e pastori nel territorio di Corato, in provincia di Bari. Le carte, con l'ausilio dei risultati della storiografia, si sono dimostrate utili alla ricostruzione del paesaggio storico di fine Settecento di un territorio, l'Alta Murgia, sotto la giurisdizione della Dogana della Mena delle pecore di Puglia. È stata scelta la pratica del gioco-escursione, un tipo di attività pensata per rendere fruibile un bene storico, culturale e paesaggistico in modo autonomo, attraverso una dinamica ludica. Il luogo da cui esplorare visivamente il paesaggio è Castel del Monte, edificio federiciano meta di turisti e oggetto di accese discussioni accademiche e mediatiche. Il gioco, attraverso un percorso di indagine, ricostruisce la vita di

massari di campo e pastori transumanti e propone un mistero da risolvere: alcuni elementi, architettonici e paesaggistici, contengono indizi per scoprire personaggi ed eventi coinvolti in un fatto di sangue accaduto realmente nel territorio demaniale di Corato, ai piedi del Castello. L'obiettivo trasversale dell'attività è far conoscere quest'ultimo non solo come monumento storico, fossilizzato nell'immagine medievale diffusa nel sentire comune, ma come oggetto dinamico, che ha cambiato aspetto e che ha rivestito funzioni differenti nel tempo, e che è inserito in un sistema territoriale dinamico e articolato. La cartografia storica, quella attuale arricchita dai toponimi e le tracce architettoniche ancora presenti sull'Alta Murgia consentono uno studio proceduralmente articolato il cui scopo è rendere vivi, agli occhi del visitatore, i resti di un mondo, quello della transumanza sotto la Dogana, che appaiono trascurati e dimenticati.

I. Il paesaggio

I.1 Alla ricerca di un oggetto d'indagine

Ragionare di paesaggio, esplorarlo in quanto oggetto d'indagine scientifica, significa cimentarsi con un concetto complesso e allo stesso tempo sfuggente.

Trovare una definizione univoca con cui sintetizzare questo termine è cosa ardua: come ricorda Carlo Tosco, «il notevole successo del tema e gli sviluppi suggeriti da discipline molto diverse, nel campo umanistico come in quello scientifico, hanno favorito una proliferazione dei concetti e delle valenze semantiche, che difficilmente possono essere condensati in una sola nozione».⁹

Questa pluralità di significati rispecchia la varietà degli studi e la complessità che storicamente si è venuta a delineare rispetto al fenomeno. Essa, inoltre, si lega alla polisemia del termine: il paesaggio è sia la rappresentazione dell'oggetto, sia l'oggetto stesso, e quindi contiene nello stesso tempo forti elementi soggettivi - legati alla prima accezione - e oggettivi - più accentuati nella seconda. In quest'ultimo caso, in particolare, il riferimento è al supporto geografico, dotato di certe caratteristiche, ma modificato dall'azione umana, mentre per la dimensione soggettiva si è giunti persino a parlare di paesaggio-stato d'animo, cioè di quell'insieme di sensazioni indicibili che non possono essere ridotte ad una definizione¹⁰.

Indagare la rappresentazione del paesaggio significa muoversi nell'ambito di ciò che è legato alla sfera delle emozioni, che è vissuto in primo luogo in una dimensione individuale, e che può essere comunicato artisticamente, in forma verbale e figurativa. Lo studio dell'oggetto, invece, si sofferma sulle qualità morfologiche e ambientali di una regione e sul sistema territoriale valutato nel suo insieme. Dal punto di vista dello studioso del paesaggio storico, questo significa indagare le sedimentazioni del passato. Fra i due estremi si collocano notevoli sfumature di studio e di prospettive.

Anche da un punto di vista storico queste due accezioni hanno tradizioni diverse: nel tardo Medioevo, in rapporto alla pittura e alla letteratura, si è affermata l'accezione soggettiva del paesaggio, mentre è nel corso dell'Ottocento, nell'ambito delle discipline geografiche, che si è

⁹ C. Tosco, *Il paesaggio storico*, Laterza, Roma-Bari 2009, p. 3.

¹⁰ F. Purini, *Questioni di paesaggio*, in «Contesti Città Territori Progetti», n. 1-2/2009, Firenze 2010, pp. 17-18.

sviluppata quella oggettiva¹¹.

Gli ultimi studi assumono al proprio interno tale complessità partendo da un elemento comune: in molte discipline, da quella giuridica, a quella estetica, a quella geografica, si guarda al paesaggio come “forma del territorio”. In questo senso, per esempio, si colloca la definizione di Lucio Gambi che lo indica come «l’insieme della realtà visibile, o meglio ancora della realtà sensibile, che riveste o compone uno spazio più o meno grande intorno a noi; una realtà materiale, concreta, che si sostanzia in forme, o per meglio dire in fattezze sensibili riportabili a forme definite»¹².

Nella stessa direzione si era già posto Emilio Sereni descrivendo il paesaggio agrario come la «forma che l’uomo, nel corso e nei fini delle sue attività produttive agricole, coscientemente e sistematicamente imprime al paesaggio naturale»¹³.

Il paesaggio come forma del territorio non coincide, dunque, con quello naturale, ma è un contesto territoriale in cui le componenti di tipo ambientale e naturalistico si intrecciano con quelle antropiche e culturali, determinando un insieme sistemico che acquisisce un preciso aspetto e specifiche caratteristiche formali ed estetiche in virtù di questi stessi intrecci.

Il paesaggio assume in sé il contesto naturale, sia fisico che biologico, di tutte le attività dell’uomo, sia quelle legate alle testimonianze storico-artistiche, sia quelle a carattere sociale o di tipo produttivo-economico: esso ha come base il territorio in cui questi elementi trovano la loro sintesi e, rispetto a quest’ultimo, racchiude in sé l’aspetto percettivo e quello formale dell’ambiente antropizzato. Uno stesso territorio, nel corso del tempo, può, in effetti, ospitare paesaggi diversi. L’oggetto è lo stesso, ma mentre il primo indica la dimensione fisica nel mondo naturale trasformato dall’uomo, nel secondo entra in gioco il senso storico-culturale-estetico di queste modifiche. Il primo è simile all’hardware mentre il secondo al software¹⁴.

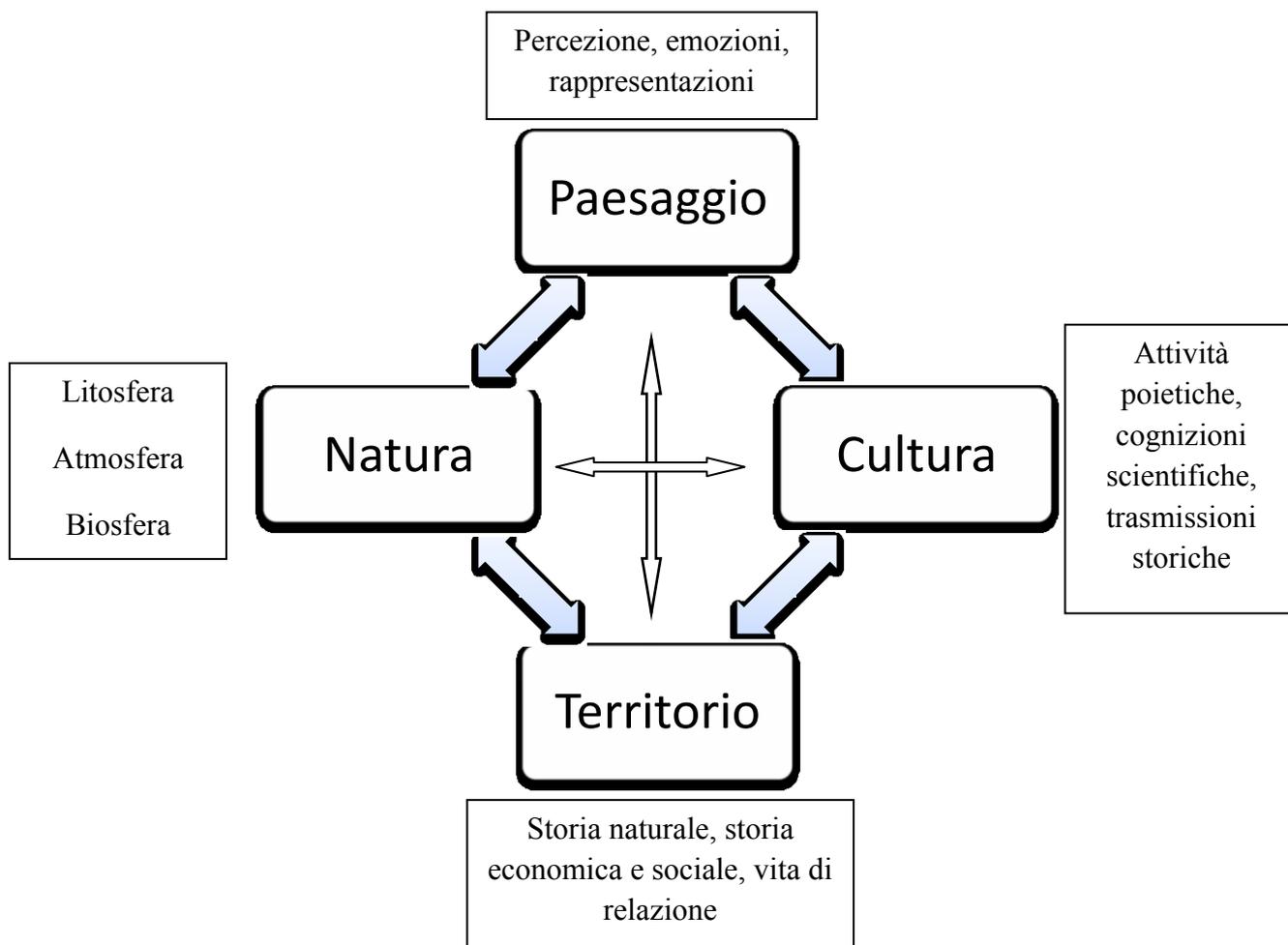
Entrambi sono frutto dell’agire dell’uomo: il territorio è il risultato delle azioni fisiche che trasformano e umanizzano, mentre il paesaggio è la proiezione visiva o la corrispondente costruzione mentale e sentimentale (e dunque culturale) del territorio agito.

¹¹ Per una panoramica completa delle diverse accezioni e orientamenti di studio, si veda C. Tosco, *Il paesaggio come storia*, Mulino, Bologna 2007.

¹² L. Gambi, *Paesaggio: è ancora Babele?*, in «Urbanistica Informazioni», XXIII, 136 (1994), p. 63. Così in C. Tosco, *Il paesaggio storico* cit., p. 3.

¹³ E. Sereni, *Storia del paesaggio agrario italiano*, Laterza, Roma-Bari 1968, pag. 29.

¹⁴ F. Purini, *Questioni di paesaggio*, cit. p. 19.



Le relazioni tra territorio e paesaggio, come mostrato in questo schema¹⁵, si basano su rapporti interni agli ecosistemi (nel primo caso), e alla società (nel secondo).

Proprio per questo, si tratta di una realtà dinamica, plasmata e modificata da molteplici situazioni e condizioni che hanno lasciato nel tempo un'impronta indelebile. Il paesaggio non esiste come elemento a se stante: acquista significato e si definisce in virtù dell'uomo che lo osserva, essendo portatore di un punto di vista, ma anche in virtù dell'uomo forgiatore di paesaggi agrari o urbani. Se provassimo a fare una differenza fra quello percepito e quello "naturale/originario", per ottenere il secondo dovremmo eliminare dal primo tutto ciò che nel corso del tempo si è depositato sul supporto geografico naturale, poiché «ogni paesaggio possiede un suo contenuto strutturale, un suo significato storico e una serie di valori

¹⁵ E. Turri, *Il paesaggio degli uomini, la natura, la cultura, la storia*, Zanichelli, Bologna 2003, p. 23.

estetici»¹⁶.

La Convenzione Europea del Paesaggio¹⁷ aggiunge un elemento fondamentale a queste considerazioni, poiché definisce quest'ultimo come «una determinata parte di territorio, così come è percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni» (CEP, art. 1). In questa definizione è centrale l'azione delle forze naturali e umane¹⁸ il cui risultato viene agito e percepito da coloro che lo abitano, in senso sociale e culturale. Il paesaggio, in quest'ottica, non è solo un bene culturale della nazione, ma soprattutto un patrimonio condiviso e vissuto delle comunità locali¹⁹.

Secondo la CEP, infatti, esso «coopera all'elaborazione delle culture locali e rappresenta una componente fondamentale del patrimonio culturale e naturale dell'Europa, contribuendo così al benessere e alla soddisfazione degli esseri umani e al consolidamento dell'identità» (CEP, Preambolo). Se la storia del territorio e delle sue dimensioni sociali e antropologiche contribuisce a definire l'identità culturale di coloro che vi abitano, dall'altra, questa non esclude chi storicamente non vi è nato, poiché la pratica di condivisione e della cura dell'ambiente vissuto contribuisce al benessere di tutti gli abitanti, includendoli nella comunità. Queste indicazioni portano indirettamente ad una riflessione sul ruolo del cittadino rispetto al mondo e alla dimensione politica del suo essere e agire in relazione al paesaggio, al concetto di cittadinanza come «prendersi cura», poiché «sempre e comunque ogni società si è espressa e si esprime nelle forme del paesaggio che è in grado di realizzare, curare, gestire»²⁰.

Nella definizione della CEP, inoltre, è centrale il ruolo della percezione. Studiare il paesaggio nelle sue caratteristiche estetiche e percettive vuol dire approcciarsi ad una separazione: il paesaggio emerge solo se qualcuno lo considera da lontano; solo se un soggetto si pone di fronte al mondo e lo osserva, distaccandosi da ciò che vede e percependolo come altro da sé.

A questo punto, provando a sintetizzare quanto detto, è possibile convergere su alcune

¹⁶ F. Purini, *Questioni di paesaggio*, cit. p. 19.

¹⁷ La CEP è stata adottata nel 2000 dal Comitato dei ministri del Consiglio d'Europa ed è importante perché ha portato a un riconoscimento giuridico condiviso del tema del paesaggio. In Italia è ufficialmente in vigore dal 2006 e prevede che il nostro Stato si impegni a rispettarne i principi, in conformità col proprio assetto amministrativo e le proprie politiche nazionali.

¹⁸ C. Tosco, *Il paesaggio come storia* cit., p. 8.

¹⁹ C. Tosco, *Il paesaggio storico* cit., p. 13. Il rapporto fra paesaggio e patrimonio sarà approfondito nel cap. 3.

²⁰ E. Turri, *Antropologia del paesaggio*, cit., p. 49.

definizioni²¹:

- Il territorio fa riferimento all'insieme degli elementi, statici e dinamici, disposti secondo una configurazione territoriale, che confluiscono nell'ambito fisico in cui si realizzano le attività umane²².
- L'ambiente è l'insieme delle componenti fisico-chimiche, biologiche e socio-economiche che interagiscono ed esistono in un luogo in un determinato momento. Si riferisce, quindi, al sistema di elementi interconnessi, naturali e antropizzati, che condiziona e configura l'ambito vitale degli esseri viventi.
- Il paesaggio si riferisce alla fisionomia di un territorio nato dalle interazioni delle diverse componenti e così come percepito dalla popolazione.

Da un punto di vista storico e culturale, il paesaggio nasce quando il cittadino si pone di fronte alla natura. È solo all'interno delle mura che si avverte il bisogno della campagna: la città, a partire da Petrarca²³, è il luogo che ha perso il contatto con l'ambiente. È da questo momento, cioè da quando l'individuo diventa cittadino e ha la percezione di non far più parte della natura, che nasce la ricerca di quest'ultima²⁴. Petrarca si reca in un luogo separato ed elevato (Monte Ventoso) e solo da lì può cogliere il paesaggio della pianura. Nelle parole del poeta si colgono gli aspetti visivi ed emotivi che, nello stesso tempo, questa esperienza porta con sé:

Dapprima, turbato da quella strana leggerezza dell'aria e da quello sconfinato spettacolo, restai come stordito. Mi volgo indietro, le nuvole erano sotto i miei piedi; e già mi sembrano meno incredibili l'Alto e l'Olimpo mentre osservo da un monte meno famoso ciò che di essi ho letto e sentito. Volgo poi lo sguardo verso l'Italia²⁵.

²¹ J. Busquets Fàbregas, *La sensibilizzazione al paesaggio. Una sfida per il XXI secolo*, Generalitat de Catalunya, Barcellona 2011, pp. 24-25.

²² Per un quadro approfondito del concetto di territorio in ambito storico, si veda F. Somaini, *Territory, Territorialisation, Territoriality: Problems of Definition and Historical Interpretation*, in «Plurimondi», V. 10 2012, pp. 19-47, e F. Somaini, *Spazi complessi, territorialità plurime. Spunti di riflessione attorno ai concetti di territorio, territorializzazione e territorialità (ed al loro utilizzo in ambito storiografico)*, in «Itinerari di ricerca storica», XXVII/1, 2013, pp. 11-36.

²³ M. Jakob, *Il paesaggio*, il Mulino, Bologna 2009, pp. 38-39.

²⁴ Ivi, p. 39.

²⁵ F. Petrarca, *La lettera dal Ventoso – Familiarum Rerum Libri*, IV, I, a cura di M. Formica e M. Jakob, Tatarà, Verbania 1997, pp. 17-18.

Le immagini degli elementi naturali o antropici colte nel loro insieme si ricongiungono in quella visione complessiva che è stata definita paesaggio²⁶. Certo si tratta di una descrizione in cui natura e mitologia si intersecano fino a confondersi, e non bisogna dimenticare che il termine paesaggio (e il relativo concetto) non esisteva nel volgare del Trecento. Eppure anche nelle opere in latino, il poeta descrive con intensità e realismo la forma del territorio, la *facies locorum* in quanto natura segnata dall'intervento dell'uomo²⁷.

La dimensione soggettiva, con le sue implicazioni estetiche, oltre che prospettiche, è dunque imprescindibile, per quanto non sufficiente: solo l'esistenza di un forte legame fra la soggettività e la coscienza della natura permette la costruzione del paesaggio. Durante la fase percettiva, l'uomo stabilisce un rapporto fra il proprio vissuto e ciò che osserva e questo provoca sensazioni legate ai processi emotivi che, in quanto osservatore, egli vive in quel determinato istante. Tale aspetto si connette al tema delle forme declinato in senso estetico.

All'interno del dualismo fra realtà e rappresentazione, la concezione dei luoghi e dei paesaggi dipende direttamente dalle rappresentazioni che se ne fanno²⁸. Il paesaggio così declinato è quello dei pittori e degli artisti, ma anche dei singoli osservatori. Quando questa esperienza da personale diventa condivisa e viene comunicata, va a determinare una lettura collettiva che si concretizza in quello che siamo abituati a definire un *paesaggio caratteristico*, cioè reso peculiare da qualità salienti e da caratteri dominanti che tutti riconoscono come appartenenti a quei luoghi. Se però ci si pone soltanto da questo punto di vista si corre il rischio di cogliere solo quella visione estetizzante che riduce il tutto a «veduta» o «bellezza»²⁹ e che rischia di generare una sindrome da contemplazione statica, o lo «stare al balcone»³⁰, come ha scritto Mariella Zoppi: si valuta positivamente il frammento perfetto e non ci si rende conto di quello che sta accadendo al contesto.

Se analizziamo le rappresentazioni paesaggistiche, il loro oggetto appare una proiezione dei modi dell'uomo di vedere e raffigurarsi il mondo, in base alle questioni che questi – e la società in cui è inserito e che lo influenza - si pone (sentimentali, estetiche, pratiche, produttive, ludiche). Inoltre, ricorda Hansjörg Küster, il fatto che i paesaggi si possano

²⁶ H. Küster, *Piccola storia del paesaggio. Uomo, mondo, rappresentazione*, Donzelli, Roma 2010, p. 6.

²⁷ C. Tosco, *Petrarca: paesaggi, città, architetture*, Quodlibet, Macerata 2011, p. 109.

²⁸ L. Rombai, *Paesaggi culturali, analisi storico geografica e pianificazione*, in *Storia e Futuro. Rivista di storia e storiografia*, 1 (aprile 2002), disponibile *on line* all'indirizzo: <http://www.storiaefuturo.com/arretrati/2002/pdf/0101001.pdf>

²⁹ M. Zoppi, *Paesaggio versus territorio*, in «Contesti Città Territori Progetti», n. 1-2/2009, Firenze 2010, p. 9.

³⁰ *Ibidem*.

dipingere e fotografare vuol dire che alla loro visione o contemplazione si accompagnano sempre interpretazioni e astrazioni: talvolta l'autore rappresenta ciò che vorrebbe vedere oppure evidenzia gli elementi che lo rendono, ai suoi occhi, straordinariamente tipico³¹.

Quadri e fotografie, secondo questa prospettiva, sono sempre testimonianze di paesaggi passati, ideali, o metaforici. Gli uomini immaginano, con le fotografie o i ritratti, di fermare il tempo producendo immagini paesaggistiche e, talvolta, lo propongono alla comunità come elemento che le appartiene fino a farlo diventare un simbolo nazionale. Si tratta, secondo l'autore, di tentativi vani, che non possono fermare quel processo dinamico che è fondamento costitutivo della definizione di paesaggio.

Proprio partendo da questa dicotomia è possibile affrontare il tema del rapporto fra storia e paesaggio, poiché le immagini di quest'ultimo hanno sempre a che fare col passato, così come le visioni metaforiche, simboliche o dei paesaggi futuri poiché anche esse testimoniano il sentire che le ha prodotte. Che cosa vuol dire dunque, studiare il paesaggio da un punto di vista storico?

1.2 Il paesaggio come storia

Lo studio del paesaggio è una sfida per lo storico che è chiamato ad applicare gli strumenti consolidati del proprio metodo di indagine ad un sapere in divenire, fluido e multidisciplinare.

Imprescindibile è il confronto con la soggettività, nel senso che le fonti letterarie, descrittive e iconografiche esprimono il punto di vista sul paesaggio della soggettività che le ha realizzate, ma questa è anche presente intrinsecamente nel lavoro stesso dello studioso, orientato dal proprio campo d'indagine.

Per lo storico, il paesaggio non si limita alla dimensione estetica, ma è il luogo in cui una società proietta sé stessa e i propri rapporti interni, le dinamiche demografiche ed economiche, gli equilibri sociali, le diverse capacità tecniche e culturali. La storia interagisce col paesaggio

non solo in quanto eventualmente lo produce con le sue azioni e relazioni spesso immateriali, ma anche in quanto lo percepisce, si riflette su di esso e gli attribuisce significati e valori

³¹ H. Küster, *Piccola storia del paesaggio*, cit., p. 70.

particolari e mutevoli anche di ordine psicologico. Ogni volta che la società intraprende un processo (globale o comunque significativo di cambiamento), ogni volta che mutano l'economia e le relazioni sociali, anche il paesaggio inteso come struttura oggettiva (con i suoi rapporti causali e la sua armonia o disarmonia di 'forme' date da elementi naturali e oggetti umani) si trasforma – in genere parzialmente, perché qualche elemento rimane, in apparenza almeno, immutato e testimone del passato, oppure si evolve con velocità diversa, mentre alcuni cambiamenti non determinano modificazioni di rilievo – per adattarsi ai nuovi bisogni (le funzioni) della società. Di conseguenza un paesaggio, in un dato momento storico, rappresenta sempre fasi diverse dello sviluppo di una società³².

Questa definizione non trascura la dimensione oggettiva (il paesaggio è «parte del territorio»), e, nello stesso tempo, ne evidenzia la dinamicità poiché lo definisce come un insieme di elementi e processi fra di loro strettamente interconnessi.

In questo fenomeno stratificato i livelli si sono modificati e accumulati nel corso del tempo: il presente interviene sul passato e lo trasforma conservando, talvolta, elementi di origine antropica e naturale. Nello stesso tempo, il paesaggio possiede una forza d'inerzia, cioè conserva le caratteristiche più tenaci che ne hanno attraversato la storia e che continuano ad agire sul presente attraverso le rimanenze materiali e il peso esercitato dalle testimonianze.

Lo studioso ha dunque di fronte un palinsesto, un *libro aperto*, da leggere e interpretare attraverso un metodo di studio regressivo, che è possibile sfogliare avvalendosi degli strumenti dello storico o dell'archeologo e facendo riferimento a molteplici fonti. In primo luogo quelle che sopravvivono nel territorio stesso e che testimoniano gli assetti passati (oggetti di origine naturale – ecofatti – o antropica, relativi alla cultura materiale, all'architettura e alle sistemazioni agrarie), ma anche le fonti documentarie (atti giuridici, documenti amministrativi, relazioni ufficiali, estimi, catasti), quelle iconografiche (testimonianze cartografiche e artistiche), quelle letterarie (resoconti di viaggi, poesie), e quelle topografiche.

Dal punto di vista storiografico, questa pluralità di fonti, varie per supporto e tipologia, offre uno spettro diversificato su un fenomeno unitario:

³² L. Rombai, *Paesaggi culturali, analisi storico-geografica e pianificazione* cit., p. 5.

I caratteri morfologici naturali, gli assetti orografici e idrografici, gli interventi dell'uomo, gli edifici, le infrastrutture, i reperti archeologici, sono «oggetti», fonti materiali che illustrano gli usi e le forme insediative del passato. Le descrizioni letterarie, le immagini artistiche, le testimonianze cartografiche, sono fonti verbali o iconiche in grado di fornire altre informazioni, dettate dal soggetto storico che le ha prodotte. Il progetto di sintesi storiografica dovrebbe riunire le diverse categorie di fonti, nello sforzo di un'indagine multidisciplinare³³.

Studiare il paesaggio in quanto sedimento di storia e come spazio di ricerca storiografica significa attivare abilità e competenze di studio trasversali, definire un oggetto d'indagine che nel corso del tempo è cambiato ed è stato sottoposto a differenti interpretazioni e, soprattutto, punti di vista. Significa sviluppare approcci pluridisciplinari che facciano ricorso agli strumenti della geografia, dell'estetica, del diritto e della storiografia.

1.3 Lo spazio nella storia: paesaggio e spatial turn

Lo storico che, alla ricerca di una idea di paesaggio il più possibile condivisa, decida di abbandonare i rassicuranti confini del proprio sapere disciplinare e cimentarsi con quelli altrui non potrà che confrontarsi in primo luogo con la geografia e in particolare con quella culturale e storica³⁴.

Negli ultimi decenni, infatti, il pensiero geografico si è aperto ai meccanismi percettivi e questo ha determinato la centralità del paesaggio nella geografia culturale, basata sull'analisi delle relazioni tra il territorio e le manifestazioni intellettuali dell'uomo, tra natura e cultura e tra cultura e società.

Contaminata da questa nuova riflessione sui luoghi e dai ragionamenti che vi sono alla base, anche la storia, dagli anni Novanta del secolo scorso, ha vissuto il suo *spatial turn* dedicando una maggiore attenzione alla dimensione dello spazio.

In realtà, come sottolinea Flavio Sorrentino, non si tratta di una impostazione monolitica poiché in questo dialogo fra gli storici e i geografi storici e culturali vanno distinte variabili concettuali e specificità di ambito, relative ai diversi interessi e finalità. Parimenti, anche le metodologie usate dagli storici, dai geografi, dai sociologi, dagli studiosi di politica o di

³³ C. Tosco, *Il paesaggio come storia* cit., pag 115.

³⁴ La geografia a cui si fa qui riferimento è quella che dagli anni Ottanta del secolo scorso, ha assunto al suo interno lo *spatial turn*, la svolta spaziale, e il *cultural turn*, un rinnovato taglio culturale. Cfr. A. Bonazzi, , *Manuale di geografia culturale*, Laterza, Roma-Bari 2011.

letteratura sono le più varie. Esistono però delle linee di indirizzo comuni che è possibile riconoscere ed argomentare. Tra coloro che per primi hanno teorizzato questa svolta si ricordano il geografo politico Edward Soja, lo studioso del paesaggio Denis Cosgrove, il filosofo Fredric Jameson, e la scuola tedesca, che in parte fa riferimento ai *cultural studies*³⁵.

La necessità di uno sguardo che intersecasse gli studi storici e geografici è stata, in realtà, sentita ben prima, secondo Eugenio Turri³⁶ addirittura agli albori dell'età moderna, quando dopo le scoperte transoceaniche, gli studiosi del Cinquecento iniziarono ad avvertire il bisogno di accostare alle prove che si andavano raccogliendo della diversità del mondo le ragioni storiche di queste pluralità, senza ricorrere alle spiegazioni bibliche che nel Medioevo erano date per certe.

L'osservazione delle differenti forme geografiche della realtà (montagne, pianure, deserti, ecc...) aveva portato a riflettere sulle differenze climatiche. Il tedesco Alexander von Humboldt (1769-1859) viene considerato il fondatore della geografia moderna, poiché per primo aveva considerato le diversità degli uomini e dei paesi come qualcosa di interdipendente, che andava affrontato con metodo scientifico, attraverso la ricerca delle cause dei fenomeni e delle interrelazioni esistenti fra di essi. Il suo metodo di studio era basato sull'indagine diretta, sull'uso di cartogrammi e rappresentazioni della distribuzione delle manifestazioni naturali e delle loro relazioni. Le motivazioni dei fenomeni furono cercate attraverso viaggi funzionali alla raccolta dei dati. Questi, una volta registrati, venivano confrontati e comparati fra di loro e poi organizzati in un quadro d'insieme, su base tassonomica.

Carl Ritter (1779-1859) arricchì questa prospettiva interessandosi più agli uomini e alla storia che ai fenomeni naturali e, in particolare, sottolineò il nesso fra lo sviluppo storico dei popoli e le condizioni fisiche in cui questi operavano. Il principio su cui si basavano i suoi studi era che natura e uomo interagiscono (e interferiscono) fra di loro costantemente. Poiché questa impostazione esalta il ruolo della natura e lo rende determinante nello sviluppo di un popolo, essa è stata giudicata deterministica, ma è dagli studi di Ritter e da quelli di von Humboldt che è nata la geografia moderna. Negli anni successivi valenti studiosi hanno discusso e rimodulato queste posizioni dando vita ad un ricco dibattito. Una corrente di

³⁵ F. Sorrentino (a cura di), *Il senso dello spazio Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, Armando editore, Roma 2010, p. 8.

³⁶ La ricostruzione dell'incontro disciplinare di storia e geografia è basata su E. Turri, *Il paesaggio degli uomini, la natura, la cultura, la storia*, cit., cap. 1.

pensiero significativa si è affermata sul finire dell'Ottocento in Francia ad opera di Paul Vidal de la Blache, il quale ha utilizzato la storia per spiegare la geografia dell'uomo. Egli è quindi conosciuto come il padre della «geografia umana», disciplina secondo cui la natura non interviene in modo terministico sulle vicende umane, poiché è l'uomo che, in quanto essere storico, influenza e in qualche caso determina la realtà geografica.

La sua impostazione è stata definita “possibilismo”: dinanzi alla natura, l'uomo può scegliere diverse possibili strade di sviluppo, ma queste vengono influenzate dalle organizzazioni sociali ed economiche costruite nel corso del tempo in quel territorio. Anche alcuni storici sono partiti da tali considerazioni per organizzare una propria idea del rapporto fra uomo e ambiente. In particolare, Lucien Febvre ha riconosciuto alla storia un ruolo fondamentale, ridefinendo il concetto geografico di “punto d'appoggio”, cioè di quei luoghi e di quegli spazi che presentano condizioni assai favorevoli al connubio fra uomo e ambiente (per stabilire insediamenti, costruire strade, ecc...) e che possono essere considerati perno per l'organizzazione umana in uno spazio abitato. Secondo Febvre³⁷ non è l'ambiente che determina le azioni dell'uomo, ma è questi che interferisce criticamente con la natura e la plasma secondo le proprie capacità e interessi e che, in questo modo, dà un valore particolare al luogo in cui abita. Nella fase conclusiva del secolo scorso, ampio spazio è stato dato agli studi di Henri Lefebvre, quando l'attenzione dedicatagli da alcuni geografi e la traduzione in inglese del suo *La production de l'espace*³⁸ (1991) hanno permesso di riconoscergli l'appartenenza alla *human geography*. Lefebvre propone di ripensare allo spazio fisico, mentale e sociale, come elementi non separabili l'uno dall'altro. Lo spazio, inoltre, nella teoria di Lefebvre è un qualcosa di vivo, di fluido e di organico che collide con altri spazi e si articola in percepito-concepito-vissuto. Svolgendo e accentuando la traccia di Lefebvre, si può riconoscere una reciproca implicazione tra la socializzazione delle dinamiche spaziali e la spazializzazione dei processi sociali: «la società ha sin dal suo sorgere una configurazione spaziale, così come lo spazio ha una configurazione sociale. Socializzazione e spazializzazione sono da sempre state intimamente intrecciate, interdipendenti e in conflitto»³⁹. Da questi studi è partito, soprattutto in area tedesca, un forte impulso allo *spatial turn*.

³⁷ Cfr. L. Febvre, *La terra e l'evoluzione umana*, Einaudi, Torino 1980.

³⁸ H. Lefebvre, *La production de l'espace*, Anthropos, Paris 1974.

³⁹ G. Marramao, *Spatial turn: spazio vissuto e segni dei tempi*, in «Quadranti – Rivista Internazionale di Filosofia Contemporanea», Volume I, n. I, 2013, p. 34.

Ufficialmente si riconosce però ad Edward Soja, che nel suo *Postmodern Geographies* (1974) si dichiara in linea con il lavoro di Lefebvre⁴⁰, l'avvio della virata spaziale. Nel 1996⁴¹, in *Thirdspace*⁴², egli scrive che «contemporary critical studies have experienced a significant spatial turn [...] Scholars have begun to interpret space and the spatiality of human life with the same critical insight and emphasis that has traditionally been given to time and history on the one hand, and to social relations and society on the other»⁴³. Nei suoi studi Soja afferma che non solo i processi sociali plasmano e spiegano le geografie, ma che, talvolta anche in misura maggiore, sono queste ultime a plasmare i processi e le stesse azioni sociali.

All'interno di questi orientamenti, il ruolo del paesaggio⁴⁴ è stato sottolineato in particolar modo da Denis Cosgrove, che ha affrontato soprattutto le basi materiali della loro produzione. Lo studioso, basandosi su molteplici spunti derivanti dalle scienze umane, ha sottolineato come l'interesse per lo spazio nel discorso storiografico si inserisca in una svolta culturalista⁴⁵ in cui il ripensamento della nozione di spazio procede con l'abbandono di quella cartesiana, ritenuta assoluta, e con l'affermazione di quella relativa, funzione di altri processi e fenomeni, soprattutto frutto di interazioni di scala. Cosgrove propone un ritorno alla corografia, intesa come rappresentazione spaziale da un punto di vista soggettivo⁴⁶. Questa lettura ha privilegiato soprattutto l'aspetto simbolico e quello delle risorse materiali, indulgiando su aspetti mentali e legati alle forme di rappresentazione.

Secondo Cosgrove, infatti, la cultura

- 1) è la produzione simbolica attraverso cui l'uomo si appropria del mondo.
- 2) dà vita a paesaggi materiali e stili di vita differenti.

⁴⁰ A. Cappellotto, *Durs Grünbein: poetiche dello spazio*, tesi di dottorato, Università Ca' Foscari, Venezia 2011, p. 21.

⁴¹ Cfr. J. Döring, T. Thielmann (eds), *The Spatial Turn: Paradigms of Space in the Cultural and Social Sciences*, Transcript, Bielefeld 2008.

⁴² E.W. Soja, *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Basil Blackwell, Oxford 1996.

⁴³ J. Döring, T. Thielmann (eds), *Spatial turn.*, cit., p. 19.

⁴⁴ Cfr. A. Torre, *Spatial Turn in History? Paysages, regards, ressources pour une historiographie de l'espace*, in «Annales Histoire Sciences Sociales», n. 63, 2008, pp.1127-1144.

⁴⁵ Cfr., fra gli altri, D. Cosgrove, *Landscape and Landschaft*, lezione tenuta nel seminario *The Spatial Turn in History. Symposium at the German Historical Institute*, 19 febbraio 2004. Consultabile online all'indirizzo: <http://www.ghi-dc.org/publications/ghipubs/bu/035/35.57.pdf>, e S. Daniels, D. Cosgrove (eds.), *The iconography of landscape: essays on the symbolic representation, design and use of past environments*, Cambridge University Press, Cambridge 1988.

⁴⁶ Cfr. A. Torre, *Comunità e località*, in P. Lanaro (a cura di), *Microstoria. A venticinque anni da L'eredità immateriale*, Franco Angeli, Milano 2011, pp.43-44.

3) è, in Occidente, ideologica poiché la borghesia l'ha resa un concetto e non solo stile di vita.

Lo studioso, in definitiva, ha operato una sintesi fra la teoria culturale marxista e l'impostazione che già apparteneva alla geografia culturale⁴⁷. Il concetto che più di ogni altro unisce quest'ultima alla storia e alle discipline umanistiche e che quindi ha favorito l'affermazione dello *spatial turn* è, per Cosgrove, il paesaggio.

Derivato dal più antico *landschaft*, esso è legato ad una vera e propria trasformazione del concetto di spazio in senso visuale: da una parte si riferisce ai processi naturali e sociali, e dall'altra rappresenta le trasformazioni che l'uomo imprime alla natura. Si tratta di uno spazio naturale e culturale insieme. Per questo geografo il paesaggio è una forma di rappresentazione, un'immagine culturale, un modo pittorico di raffigurazione che dispone o simboleggia gli ambienti di vita. I suoi significati attingono ai codici culturali della società per la quale è stato creato e sono calati nella sua struttura di potere. Cosgrove ed altri geografi culturali si sono rifatti al concetto di iconografia per spiegare il simbolismo dei paesaggi costruiti, visivi e verbali. Come si vedrà nel capitolo successivo, questa convinzione è entrata anche nel bagaglio degli storici.

⁴⁷ A. Bonazzi, *Manuale di geografia culturale*, cit., p. 37.

II. La comunicazione visiva del paesaggio storico

II.1 *L'immagine come fonte per lo storico*

Una delle principali fonti per lo studio del paesaggio è l'immagine: la fonte iconografica è in grado di trasmettere informazioni che i testi scritti non possono registrare e quindi comunicare. Malgrado questo, il rapporto fra storia e immagini (intese come fonti per il lavoro dello storico) è relativamente recente rispetto alla tradizione che vuole nei documenti scritti la base per la ricostruzione storica. «Invisibilità del visivo»⁴⁸ è l'espressione con cui Peter Burke ha indicato la ritrosia che molti storici ancora hanno nell'utilizzare le fonti come elemento costitutivo del racconto storico e non come semplice elemento esornativo. Spesso le immagini vengono impiegate, quando presenti, soprattutto a corredo del testo storiografico, come “prova” delle conclusioni raggiunte. Eppure esiste da tempo una tradizione di studio che rivendica un ruolo fondamentale per le fonti iconografiche⁴⁹: già lo storico Jacob Burckhardt (1818-1897), fondatore della *Kulturgeschichte*⁵⁰, aveva descritto monumenti ed immagini come «testimoni di stadi passati dello sviluppo dello spirito umano», oggetti «attraverso cui è possibile leggere le strutture del pensiero e la rappresentazione di un determinato momento storico».⁵¹

Gli studi di Emilio Sereni sono, in questo senso, fondamentali in Italia e, così come il volume della Storia d'Italia Einaudi dedicato alla pittura e alla cartografia⁵², attestano il riconoscimento dell'imprescindibilità di questo tipo di fonte. Il lavoro di Sereni è rilevante soprattutto perché ha mostrato che è possibile fare storia del paesaggio in modo nuovo rispetto al passato e perché ha sollevato molte critiche (e dunque molto interesse) attorno ad un tema che, come vedremo, da quel momento in poi è stato affrontato con curiosità e passione da tanti altri storici.

Come per i documenti artistici, anche alle fotografie non è stato immediatamente riconosciuto lo statuto di fonte: a lungo guardate con sospetto per la capacità di “congelare il

⁴⁸ P. Burke, *Testimoni oculari*, Carocci, Roma 2004, p. 11.

⁴⁹ Burke ne dà un buon quadro d'insieme: Ivi, pp. 12-15.

⁵⁰ Letteralmente, “storia della civiltà”. Si tratta di un approccio storiografico inteso a ricomporre le dimensioni politiche, culturali e spirituali del fenomeno storico entro un quadro unitario.

⁵¹ Citato in P. Burke, *Testimoni oculari* cit., p. 13.

⁵² Si tratta del Volume 19 della *Storia d'Italia* Einaudi edito nel 2005 per il Sole 24 Ore dal titolo *Atlante, Pittura e Cartografia*, i cui saggi mostrano come cartografia e pittura rispecchino la percezione del tempo.

tempo” e di appiattire l’evento a fronte di un racconto storico basato, invece, sulla diacronia, solo da poco sono considerate ineludibili per lo studio del Novecento⁵³ e fondamentali per arricchire la conoscenza del secolo precedente.

Questo tipo di fonti, se ben interrogato, fornisce allo studioso informazioni che nessun documento scritto può dare con la stessa ricchezza e precisione, perché mostra un elevato numero di particolari (spesso involontari) che uno scrittore impiegherebbe molto tempo (e molte parole) a descrivere. Lo studio di dipinti, miniature, mosaici, sculture, stampe ha permesso a culture di tempi diversi di condividere le esperienze non verbali e un certo tipo di conoscenze, e ha consentito di immaginare il passato in maniera più vivida, perché, dinanzi ad essi, lo studioso ha modo di collocarsi «come davanti alla storia»⁵⁴.

Le immagini, però, non sono lo specchio fedele della realtà, ma si interpongono fra questa e l'uomo ed esprimono in modo inequivocabile l'intenzionalità e il punto di vista di quest'ultimo⁵⁵. Egli, cioè, in quanto autore, rappresenta il reale attraverso le tecniche e i codici artistici del suo tempo, i propri sentimenti e le proprie capacità espressive: «L’immagine, materiale o letterale che sia - scrive Burke -, è una prova efficace dell’”immagine” mentale o metaforica di sé o degli altri»⁵⁶. Ritratti (dipinti e fotografati), quadri di battaglie, fotografie di guerra, pitture tombali, fotografie mortuarie, ecc. ..., in quanto strumenti di rappresentazione e di divulgazione, possiedono peculiarità espressive e comunicative che è importante che lo storico conosca. Non è possibile, per esempio, dare la stessa lettura di immagini nate nella medesima cultura, ma in periodi storici diversi, che si riferiscono a soggetti differenti: uno storico sa bene che un’icona del Cinquecento raffigurante la Vergine Maria e un poster di Stalin dicono e omettono informazioni difformi sulla cultura russa che li ha prodotti. Anche fonti che rappresentano paesaggi ed elementi naturalistici, realizzate non nello stesso momento o contesto culturale, hanno attendibilità variabili: uno schizzo compiuto per diletto e svincolato dai canoni aulici, o le immagini realizzate da esploratori o artisti di guerra per documentare la propria missione, costituiscono una testimonianza più attendibile dei dipinti elaborati, in un secondo momento, nell’atelier dell’artista. Anche i reporter, però,

⁵³ Fra i testi e le collane che fanno della fotografia una fonte privilegiata, si ricorda la *Storia Fotografica della società italiana* che si accompagnava a *L’immagine e la storia* della Editori Riuniti, in cui è stato pubblicato, nel 2002 il libro di Piero Bevilacqua, *Il paesaggio italiano nelle fotografie dell’Istituto Luce*.

⁵⁴ Burke, *Testimoni oculari* cit., p. 16.

⁵⁵ A. Mignemi, *Lo sguardo e l’immagine. La fotografia come documento storico*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

⁵⁶ Ivi, p. 36.

esprimono un punto di vista e, proprio per questo, non sono esenti da aspettative o pregiudizi, per non parlare della possibilità che la loro opera abbia intenti propagandistici o soffra dell'influenza di convenzioni visive ritenute naturali nella cultura coeva o in particolari generi figurativi.

Secondo Burke, lo studio sistematico delle fonti iconografiche permette di individuare alcune «questioni di ordine generale» che si riferiscono a quei problemi interpretativi che emergono anche in contesti diversi:

1. Le immagini non rappresentano immediatamente il mondo sociale che raffigurano, ma la visione che di quel mondo hanno l'autore e il suo contesto culturale di riferimento (per es. il punto di vista di genere sul lavoro).
2. Le immagini sono significative all'interno dei contesti (culturali, politici,...) in cui nascono e vanno considerate in questo senso. Le convenzioni artistiche di rappresentazione in una certa epoca e in un certo luogo, e gli interessi dell'artista o del committente, lo scopo per cui un'immagine è stata realizzata, sono elementi chiave nella lettura della fonte iconografica.
3. Un'immagine singola, in quanto *unicum*, è meno attendibile di una che appartiene ad una serie, intesa sia in senso sincronico (valutando quindi più figurazioni di una stessa epoca o, all'interno di quest'ultima, confrontando più rappresentazioni di uno stesso soggetto), che in senso diacronico, cioè esaminando immagini di epoche diverse che si riferiscono allo stesso genere o tema.

Un artista, che si tratti di un pittore, di un fotografo o di un disegnatore, è inserito in un contesto storico-culturale che ne influenza il lavoro, sia in relazione alle convenzioni artistiche, sia per quel che riguarda lo stile. Proprio per questo, i documenti artistici che si trovano in abbondanza sul territorio, nei musei, nelle biblioteche e negli archivi, necessitano, in quanto testi storici, di un attento controllo filologico prima di poter entrare in un discorso scientifico. Questo principio è valido anche nel caso in cui il ricercatore stia effettuando studi indifferenti alla specifica qualità figurativa e alla evoluzione stilistica in generale⁵⁷.

Compito dello storico è leggere tra le righe, annotando le assenze e quei dettagli piccoli, ma

⁵⁷ Cfr, G. Romano, *Studi sul paesaggio*, Einaudi, Torino 1991.

significativi, utili per ricavare informazioni che il pittore o il fotografo hanno fornito senza volerlo. Far parlare i documenti «malgrado se stessi»⁵⁸ e individuare l'intenzionalità dell'autore e del suo mondo permette allo studioso di riconoscere e valorizzare gli elementi non intenzionali che emergono dall'opera.

Le immagini dell'antichità e della modernità sono fonti iconografiche importanti, soprattutto in quelle società e in quei settori in cui la documentazione scritta è scarsa, poiché solo esse possono mostrare alcuni aspetti della vita privata. Per essere efficaci, però, anche le fonti pittoriche vanno interrogate attraverso griglie interpretative che non possono nascere unicamente all'interno dello statuto scientifico della storia. Percorsi interdisciplinari, legati alla semiologia e all'iconologia, che siano in grado di contribuire efficacemente all'elaborazione delle domande da rivolgere alle fonti, acquisiscono una grande importanza in questo senso⁵⁹. Come vedremo, per lo studio del paesaggio questa riflessione assume una rilevanza particolare.

II.2 *Le fonti iconografiche e lo studio del paesaggio*

Anche per quel che riguarda gli studi sul paesaggio le fonti iconografiche si rivelano imprescindibili. Così come imprescindibile è la loro lettura critica alla luce di una corretta contestualizzazione storica e della conoscenza degli stili artistici coevi.

All'interno degli studi sul paesaggio può essere utile distinguere i documenti iconografici in vedute artistiche e cartografie storiche⁶⁰. Delle prime fanno parte gli affreschi, i quadri, le miniature, i mosaici, le incisioni, i bassorilievi, le fotografie e i filmati realizzati non col fine di documentare il paesaggio, ma con un intento essenzialmente estetico ed artistico. Gli strumenti cartografici odierni, le fotografie aeree e quelle satellitari, in quanto fonti contemporanee realizzate con tecnologie attuali, non hanno finalità estetiche, ma di ricerca e formano, quindi, una categoria a parte.

La dimensione artistica del primo tipo di fonti non le rende inadatte alla ricerca storica, ma richiede un bagaglio strumentale adeguato, in grado di sottoporre l'opera d'arte a un set di

⁵⁸ G. De Luna, *La passione e la ragione. Fonti e metodi dello storico contemporaneo*, La Nuova Italia, Firenze 2001, p. 212.

⁵⁹ G. De Luna, *L'occhio e l'orecchio dello storico. Le fonti audiovisive nella ricerca e nella didattica della storia*, La Nuova Italia, Firenze 1993, p. 26.

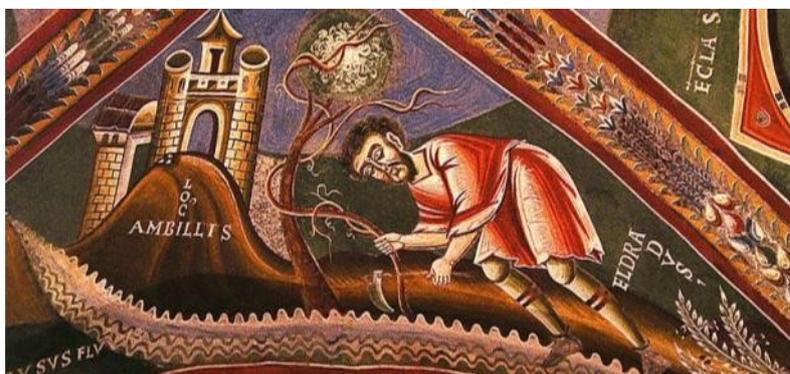
⁶⁰ C. Tosco, *Il paesaggio storico* cit., p. 58.

domande analitiche relative alle specificità del medium da una parte e alla dimensione dei contenuti dall'altra, sviluppando domande legate alla storia del paesaggio, per esempio sull'assetto delle colture o sulle strutture insediative. In realtà, parte della cartografia storica è spesso caratterizzata da elementi pittorici, mentre affreschi e mosaici possono contenere indicazioni cartografiche.

Per quel che riguarda le immagini di paesaggio in senso stretto, esse sono considerate un genere iconografico a se stante e ben distinto (e distinguibile) dagli altri generi artistici. Non da sempre esse raffigurano la natura e l'ambiente così come sono, perché in molti periodi della storia dell'arte il compito delle immagini di paesaggio è stato rappresentare luoghi ed elementi naturali in quanto simboli, oppure in una dimensione idealizzata.

Per la storia antica, e in un certo qual modo anche romana, non ci sono raffigurazioni significative a disposizione che non siano immagini di maniera o generiche, in molti casi sfondi di scene mitologiche o vedute di città o di monumenti celebri. Ed è per questo motivo che, secondo Franco Cambi, uno studio sulle campagne nelle immagini antiche non è stato ancora portato avanti⁶¹. Alcune raffigurazioni musive prodotte in tarda età romana, per quanto non rappresentino fedelmente un territorio o un paesaggio, sono però utili allo storico perché contengono dettagli relativi alle modalità di gestione della terra, alle piante coltivate, agli animali allevati e alle strutture insediative.

Durante il Medioevo si sono verificati alcuni cambiamenti: per lungo tempo, all'interno delle rappresentazioni iconografiche, particolari del paesaggio come le rocce, le vallate, i torrenti, i fiumi, le piante e gli elementi architettonici non erano riconducibili a luoghi specifici e solo la presenza di una didascalia ne consentiva l'identificazione. Per seguire le convenzioni artistiche e stilistiche e mantenere una certa uniformità, infatti, molti sfondi ed elementi paesaggistici erano realizzati con sagome e cartoni.



◀ **FIG. 1** Abbazia di Novalesa, cappella di Sant'Eldrado, fine XI secolo.

⁶¹ F. Cambi, *Archeologia dei paesaggi antichi: fonti e diagnostica*, Carocci, Roma 2010, pp. 49-52.

Le cose iniziarono a mutare lentamente nel secolo XI, quando comparvero i primi elementi realistici, come è attestato dall'affresco di Sant'Eldrado (FIG. 1) in cui l'artista ha reso con grande chiarezza la tecnica di coltivazione della vite maritata: Sant'Eldrado è raffigurato mentre cura una vite a sostegno vivo secondo una pratica attestata per l'area montana da altre fonti coeve. Il fiume che scorre accanto al santo, come indicato nella parte sinistra dell'affresco, è la Dora Riparia.

Un altro documento ritenuto tappa fondamentale verso la raffigurazione realistica del paesaggio è *Il sacrificio di Isacco* (FIG. 2) che viene indicato come la prima rappresentazione delle Dolomiti definita da elementi caratterizzanti e distinguibili.



▲ FIG. 2 Sacrificio di Isacco, chiesa di San Jacopo, Grissiano (Bolzano), inizio XIII sec.

Verso la fine del 1300, a testimonianza della nuova cultura del territorio portata

avanti dal Comune di Siena, vennero realizzati gli affreschi del Palazzo Pubblico, edificio simbolo dell'autorità cittadina, che rappresentano uno spartiacque nella storia della rappresentazione paesaggistica. La Magistratura senese, infatti, aveva interesse a che le nuove conquiste e le caratteristiche del territorio fossero individuate da chiunque guardasse le pareti affrescate.

È però dal primo Rinascimento che la pittura di paesaggio si afferma in modo significativo, in Italia e nelle Fiandre, fornendo agli storici nuove ricche informazioni. Molte scene sacre mostrano sullo sfondo vedute di città e di campagne. Spesso gli artisti più legati ad un contesto geografico specifico inseriscono nelle proprie opere particolari e riferimenti spaziali, con una grande fedeltà alla realtà. Ma è dal XV secolo che, nelle arti figurative, i paesaggi hanno acquistato un rilievo e soprattutto un'autonomia rilevanti. Quadri, affreschi e oggetti iconografici hanno però continuato a contenere riferimenti e codici propri dell'arte.

Ne è un esempio illuminante la rappresentazione del paesaggio inglese fra il diciottesimo e

il diciannovesimo secolo⁶²: mentre fitte recinzioni si diffondevano ovunque, i pittori paesaggistici realizzavano opere in cui le *enclosures*, il fenomeno dei campi chiusi dilagante in quello stesso periodo, era del tutto ignorato. Ciò che ad una lettura superficiale appare come un ritratto veritiero, in realtà esprime una visione idealizzata, legata al passato, che volutamente ignorava le modifiche che si andavano producendo sul territorio.

L'indagine iconografica si propone, dunque, come studio di una rappresentazione, che a sua volta è la concrezione dei valori e dei simboli culturali espressi dalla società in cui l'artista opera, e del modo in cui questi valori si strutturano ed acquistano senso. Un'opera d'arte, cioè, è in qualche modo anche frutto del sentimento della comunità e del modo con cui essa guarda al suo territorio e che in essa si riconosce. Questa attenzione al contesto storico e culturale della genesi della rappresentazione artistica è al centro degli studi della *nuova iconografia* dell'ultimo quarto del secolo scorso (di cui Erwin Panofsky è uno degli esponenti più conosciuti), ribattezzata iconologia proprio per indicare una trattazione non più soltanto descrittiva, ma anche critica ed interpretativa⁶³. In questo senso Giulio Carlo Argan ha parlato, per quel che riguarda la ricerca iconologica sui paesaggi, di semiotica come superamento dell'iconologia. Secondo il celebre critico, infatti,

Una ricerca iconologica può farsi anche per i ritratti, per i paesaggi, le nature morte, e non consisterà certo nell'accertare chi siano i personaggi, o quali i luoghi, e quali i frutti o i fiori che vediamo raffigurati. L'iconologia di un ritratto è l'atteggiamento, l'abbigliamento il significato psicologico o sociale che si attribuisce alla figura; l'iconologia di un paesaggio o di una natura morta è il modo di prospettare, configurare, rendere significativi i luoghi o le cose raffigurate [...]. Se si può fare la storia iconologica della prospettiva, delle proporzioni, dell'anatomia, delle convenzioni rappresentative, dei riferimenti simbolici dei colori, e perfino della ritualità o gestualità tecnica, non è detto che ci si debba fermare e che non si possa studiare come altrettante iconologie, la linea, il chiaroscuro, il tono [...] la pennellata, e via dicendo [...] la ricerca cambierebbe nome, e non dovrebbe più chiamarsi iconologia, ma con modernissimo termine, semantica o, più esattamente, semiotica⁶⁴.

⁶² Cfr. H. Prince, *Art and agrarian change, 1710-1815*, in D. Cosgrove, S. Daniels (ed), *The Iconography of Landscape*, Cambridge University press, Cambridge 1989, pp. 98-118.

⁶³ S. Bettinelli, *Paesaggi di note: Bologna città della musica*, tesi di Dottorato di ricerca in Qualità Ambientale e Sviluppo Economico Regionale (Ciclo XVIII), Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, 2007. Disponibile *on line* all'indirizzo http://amsdottorato.cib.unibo.it/286/1/tesi_defini.pdf.

⁶⁴ G. C. Argan, *Storia dell'Arte come storia della città*, Editori Riuniti, Roma 1983, pp. 62-65.

Un efficace esempio chiarificatore delle opportunità interpretative fornite dal metodo iconografico è riportato da Maria De Fanis⁶⁵ a partire dalla proposta di Panofsky: è la rappresentazione stessa del paesaggio che viene interrogata negli orientamenti della società da cui nasce quel tipo di raffigurazione.

Struttura euristica tripartita di Panofsky	Esempio di Panofsky	Iconografia della rappresentazione del paesaggio
Primo livello, o preiconografico : riconoscere i caratteri elementari di una rappresentazione.	Nell' <i>Ultima Cena</i> di Leonardo: tredici uomini seduti attorno ad una tavola imbandita.	Identificarne i caratteri fisici, indicando, per esempio, se si tratta di un paesaggio naturale, artificiale o composito.
Secondo livello, o iconografia in senso stretto: individuare il significato evidente di ciò che si osserva.	Interpretazione dell' <i>Ultima Cena</i> in base all'ethos cristiano.	Riconoscere il significato di un paesaggio contestualizzandolo nei valori e attitudini del periodo a cui appartiene.
Terzo livello, o iconologia (iconografia in senso profondo): trovare il significato intrinseco della opera d'arte che potrebbe essere indicativo dell'atteggiamento fondamentale di una nazione, classe, concezione religiosa o filosofica	Identificazione dell' <i>Ultima Cena</i> quale espressione: - della personalità di Leonardo; - della civiltà rinascimentale in Italia.	Scavare nelle attitudini fondamentali di chi ha prodotto l'immagine del paesaggio e vedere, ad esempio, se esprime delle problematiche interiori, le ragioni di una particolare committenza, o delle ideologie sociali.

Un utilizzo inconsapevole delle fonti iconografiche e in special modo di quelle artistiche

⁶⁵ M. De Fanis *Geografie letterarie*, Meltemi, Roma 2001, p. 49.

porta con sé non solo possibili errori di lettura, ma soprattutto il rischio che la fonte venga isolata dal suo contesto al fine di renderla funzionale al proprio studio.

Questo, secondo Giovanni Romano, costituirebbe, quindi, già di per sé una sorta di manipolazione dell'immagine, un'azione che egli definisce «isolamento dell'illustrazione»⁶⁶. La diretta conseguenza è che l'immagine presa in esame viene considerata, in questo modo, esemplare. Può accadere che, per esempio, essa sia ritenuta come parte di una serie e quindi che attesti, assieme ad altre fonti dello stesso genere, un dato o un elemento storico, mentre sia, in realtà, un *unicum*, cioè che sia stata realizzata col fine di rivestire un preciso valore (per esempio, di propaganda) nel proprio contesto, o che appartenga soltanto ad un limitato ambito socio-culturale.

II.3. Un caso esemplare: il contado di Ambrogio Lorenzetti

Questo ragionamento può essere reso esplicito dall'analisi di uno dei dipinti maggiormente citati negli studi di storia del paesaggio: l'affresco di Ambrogio Lorenzetti sul Buono e Cattivo Governo e sui loro effetti in città e nel contado, dipinto fra il 1338 e il 1340 nella Sala della Pace del Palazzo Pubblico di Siena. Si tratta in realtà di un ciclo che fa parte di una serie di raffigurazioni allegoriche commissionate dalla Magistratura dei Nove per propagandare il proprio operato amministrativo.

All'interno di quest'opera si segnala, per la cura nella rappresentazione dei particolari del contado, per la resa della scansione dei tempi del lavoro e per l'evidenza delle architetture e delle sistemazioni agrarie, *Gli effetti del Buon Governo in campagna*. Si tratta di uno dei quattro affreschi dipinti sulle pareti della stanza, che, collocati in un preciso ordine nello spazio, assumono significato uno in relazione con l'altro. L'analisi della rappresentazione del contado, dunque, non può prescindere dalle altre tre e solo rispetto ad esse si definisce nel concreto. Sarebbe per questo motivo scorretto studiare singolarmente gli ambiti spaziali, come se il pittore li avesse pensati e realizzati in quadri a sé stanti.

La raffigurazione degli effetti del Buon Governo si snoda per circa 14 metri e questi si manifestano all'interno della vita cittadina e in quella della campagna. Gli ambienti sono vivacemente popolati e, ad un primo sguardo, assumono toni di forte verosimiglianza: in città lo spazio è denso di abitazioni, torri, chiese, palazzi nobiliari, botteghe e scorci di vita quotidiana del tutto plausibili.

⁶⁶ G. Romano, *Studi sul paesaggio*, cit., p. XX.

Quello che appare dinanzi agli occhi del visitatore è un organismo territoriale vasto e articolato, vario e monumentale, pieno di vita, con le strade che si incuneano tra le case e le piazze, il tutto animato da una folla di mercanti, compratori, nobili, donne, inservienti, artigiani e muratori dediti alle proprie attività. «L'impressione generale, accentuata dalle raffigurazioni del contado nella parte destra del dipinto, è quella di un mondo prospero e ordinato, volto ad un magnifico destino, che l'artista ritrae con aderenza senza precedenti alla realtà».⁶⁷

Alcuni elementi consentono, però, di riconoscere il messaggio allegorico presente nell'opera attraverso rappresentazioni di *topoi* figurativi introdotti per propagandare l'operato politico dei Nove: uno fra tutti, le nove fanciulle danzanti, in primo piano, al centro della piazza. In coerenza col principio per cui nell'arte di questo periodo le dimensioni dei personaggi non rispettano la prospettiva, ma sono direttamente proporzionali all'importanza di chi è rappresentato, le nove danzatrici (FIG. 3), più grandi di qualsiasi altro personaggio, rimandano probabilmente ai committenti, ovvero alla Magistratura dei Nove. In questa chiave di lettura apparirebbe significativa anche la donna affacciata alla finestra che sembra ammirare la danza: potrebbe, infatti, rappresentare la popolazione di Siena che osserva compiaciuta l'operato della Magistratura. La danza al suono del tamburello simboleggia, in quest'ottica, l'armonioso e lieto cammino verso la prosperità.



▲ FIG. 3 Particolare delle attività che si svolgono nella città ben governata.

⁶⁷ P. De Vecchi, G. A. Vergani (a cura di), *La rappresentazione della città nella pittura italiana*, Silvana Editore, Cinisello Balsamo 2003, p. 76.



▲ **FIG. 4**
Fotografia del
Duomo di Siena,
part.



▲ **FIG. 5** In alto
a sinistra, si
intravede la torre
del Duomo, unico
elemento
architettonico
realistico.



▲ **FIG. 6** Particolare della vita in città che mette
ben in evidenza la solidità degli edifici e i
muratori (in alto a destra) che eseguono, in linea
con le direttive dei Nove, lavori edilizi.

Sempre rispetto all'analisi della vita cittadina, è possibile riscontrare altri elementi iconografici propagandistici, come la pienezza dei grandi edifici pubblici e l'operato di alcuni muratori (FIG. 6) che, nella parte alta del dipinto, contribuiscono, con il loro lavoro, all'ingrandimento della città. Entrambi questi elementi sembrano alludere alla rinata politica edilizia intrapresa dai Nove.

Per quel che riguarda la correttezza e corrispondenza degli edifici dipinti con quelli reali, solo la torre del Duomo (FIGG. 4-5) è riconoscibile, mentre le altre raffigurazioni sono più correttamente definibili come verosimili, nel senso che «la tipologia delle fabbriche, il carattere monumentale e ornato delle architetture, la stessa organizzazione dello spazio urbano appaiono in ogni tratto indubbiamente senesi, frutto di un'attenta osservazione e allo stesso tempo di una riproposizione in termini idealizzati della realtà»⁶⁸.

II.3.1 Gli scambi fra città e campagna

Un altro tema interessante da affrontare è relativo a quegli elementi che rappresentano lo scambio osmotico fra città e campagna, ovvero l'individuazione degli elementi cittadini presenti in campagna e viceversa.

⁶⁸ P. De Vecchi, G. A. Vergani (a cura di), *La rappresentazione della città cit.*, p. 77.



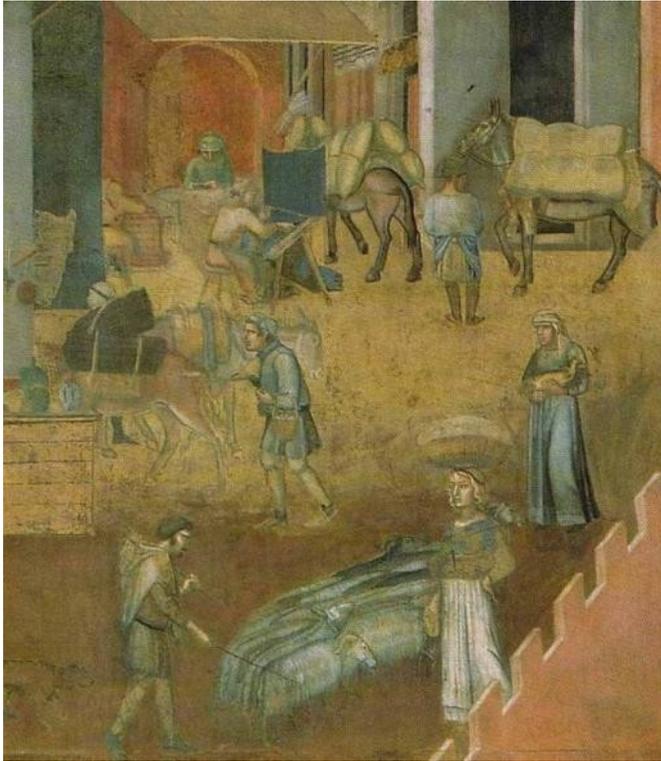
▲ **FIG. 7** Sguardo d'insieme sugli effetti del Buon Governo in città e nel contado.

Proprio la loro analisi permette di affermare che non esiste una rigida divisione fra i due ambienti. Lo stesso disegno delle mura sembra dischiudere la città verso la campagna, porre i due ambienti sociali e produttivi in relazione, e dunque può essere considerata come una conferma grafica di quanto affermato. Siena non sembra limitata al nucleo urbano, ma si configura come il risultato di un intreccio fra i due ambiti, i quali hanno sì funzioni e organizzazioni differenti, ma propongono, se ben analizzati, una continuità di lettura, un filo rosso presente in tutto l'affresco.

Se considerato nel suo insieme, sembra di osservare una scenografia teatrale in cui la città è il punto di riferimento narrativo. In questo senso è possibile affermare che la struttura urbana continua al di fuori della porta monumentale: a livello visivo, dalla porta si prolunga una via che pare un raccordo con la campagna, e i personaggi che transitano per essa in entrambi i sensi appartengono in egual misura ai due ambienti. La densità degli insediamenti è direttamente proporzionale alla vicinanza con la città, ma anche nell'angolo destro, nella parte bassa del dipinto, il legame si rende esplicito attraverso alcuni uomini che trasportano, su animali da soma, mercanzie destinate alla vita urbana.



▲ **FIG. 8** Alcuni mercanti conducono il carico di balle di lana a dorso d'asino verso la città.



▲ **FIG. 9** La vita urbana vicino la porta della città.

Subito al di fuori delle mura, uscendo dalla città, alcuni nobili a cavallo si accingono alla caccia col falcone.



◀ **FIG. 10** Particolare del transito all'esterno delle mura cittadine.

I cavalli, i cani e i nobili, incrociano, nel loro cammino, altri nobili, quello che appare un chierico (probabilmente in atto di benedire il centro urbano) e i contadini che portano in città i propri prodotti: un maiale della specie detta “cinta senese” (dalla particolarità del colore del pelo all'altezza della cinta) e alcuni muli che trasportano sacchi, probabilmente di farina.

Oltre il primo cavallo si intravede un mendicante. Sembra essere l'unico raffigurato in tutto l'affresco: non si trova in città, dunque, ma al di fuori dell'ambito cittadino, vestito dignitosamente e non appare troppo mal messo. La cura dei poveri e dei bisognosi ha un ruolo importante nelle politiche urbane di questo periodo ed essi, come è attestato dalle fonti e da altre rappresentazioni pittoriche coeve, erano presenti in gran numero. Il messaggio propagandistico del Buon Governo è relativo al benessere dei cittadini: all'interno delle mura nessuno è costretto, per fame, a mendicare, mentre l'unico povero presente nella raffigurazione è vestito dignitosamente e, soprattutto, si colloca nell'area suburbana.

Continuando il percorso delle strade che si disperdono per il contado, si dipana, sotto gli occhi dell'osservatore, un ricco scambio di materie prime:

- Il mulino ad acqua (FIG. 22), rappresentato nella parte bassa dell'affresco, è la concretizzazione di un nodo di relazioni spaziali, sociali ed economiche: è legato al grano che viene coltivato e raccolto al centro dell'affresco (FIG. 18), ai muli vicini al mulino (FIG. 11), e a quelli che percorrono la strada che porta in città (FIG. 9).
- Gli animali da soma che attraversano il ponte trasportano balle di lana, simili a quelle presenti sui muli in città, nelle vicinanze dei tessitori (FIG. 9).
- Come già visto, le pecore sono presenti nel contado e all'interno delle mura cittadine.
- Alcune fascine di legna sono caricate a dorso di muli in città (FIG. 9), ma la provenienza è esterna all'area urbana.

FIG. 11 La sequenza della semina del grano: l'aratura viene fatta con un aratro simmetrico e senza ruote a trazione bovina, mentre la semina è ostacolata dai corvi che imperversano nel campo, e i semi vengono coperti delicatamente con una zappetta. ►



II.3.2 Il paesaggio del contado

La rappresentazione del contado è straordinaria: scene di vita contadina sono inserite in un paesaggio che cattura l'attenzione e che si afferma nell'opera del Lorenzetti come il vero protagonista. Proprio per questi motivi l'opera è stata definita «il primo panorama essenzialmente derivato dall'esperienza visiva piuttosto che dalla tradizione, dalla memoria o dall'immaginazione»⁶⁹.

Vigne, boschi, campi, fiumi, colline e valli partono, in un ordine che tutti potrebbero riconoscere come quello senese, fino alla Maremma e al porto di Talamone⁷⁰. Facilmente distinguibili sono tre principali differenziazioni del paesaggio agrario:

- il piano e le colline, fertili, presenti nello spazio adiacente alle mura cittadine;
- le Crete Senesi, presenti in una vasta area a sud-est della città (colline prive di vegetazione, dove si alternano calanchi e i caratteristici dossi brulli e tondeggianti - le biancane - , conosciute anche con il nome di Deserto di Accona);
- le colline più propriamente montuose che si stagliano sulla linea dell'orizzonte fino alla costa toscana, all'altezza del porto di Talamone.

In questo territorio si scorgono torri, castelli, poderi e case padronali, signori, contadini e mercanti che animano il tutto. Il paesaggio è dunque proprio quello delle colline senesi, non solo nella sua raffigurazione naturalistica, ma anche nell'incontro fra l'azione dell'uomo e il substrato territoriale, come appare dalle parcelle, dalle case rurali e dalle sistemazioni collinari. Anche i numerosi animali, quelli selvatici e quelli domestici, fanno parte di questa rappresentazione.

Vicino alla città, inoltre, ci sono campi ordinati e ben coltivati, case sparse in corrispondenza dei campi e coltura promiscua, come è proprio del modello mezzadrile.

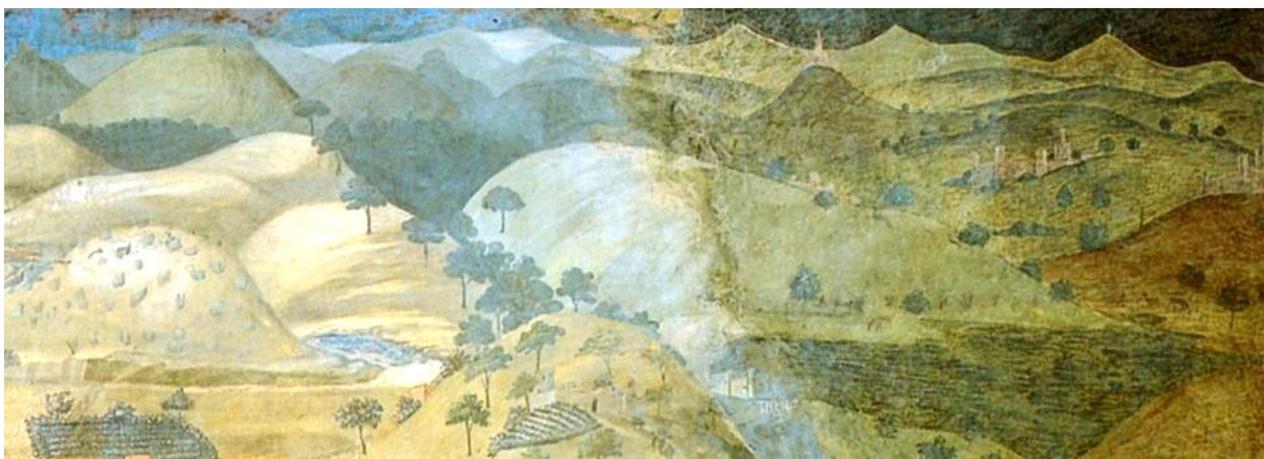
⁶⁹ E. Panofsky, *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, Torino 1971, cit. in C. Maritano, *Paesaggi scritti e paesaggi rappresentati* cit., p. 301.

⁷⁰ Per un'analisi dettagliata dell'opera si veda Meoni M. L., *Utopia e realtà nel Buon Governo di Ambrogio Lorenzetti*, Edizioni IFI, Firenze 2001.

Il paesaggio delle argillose Crete senesi è brullo e inframmezzato da boschi ed estesi seminativi, come è tipico dell'economia mista di montagna, dove le attività agricole si integrano con lo sfruttamento del bosco. Lungo la fascia costiera (FIG. 13, nella parte in basso a destra) si intravedono dei cavalli allo stato brado e la macchia mediterranea.

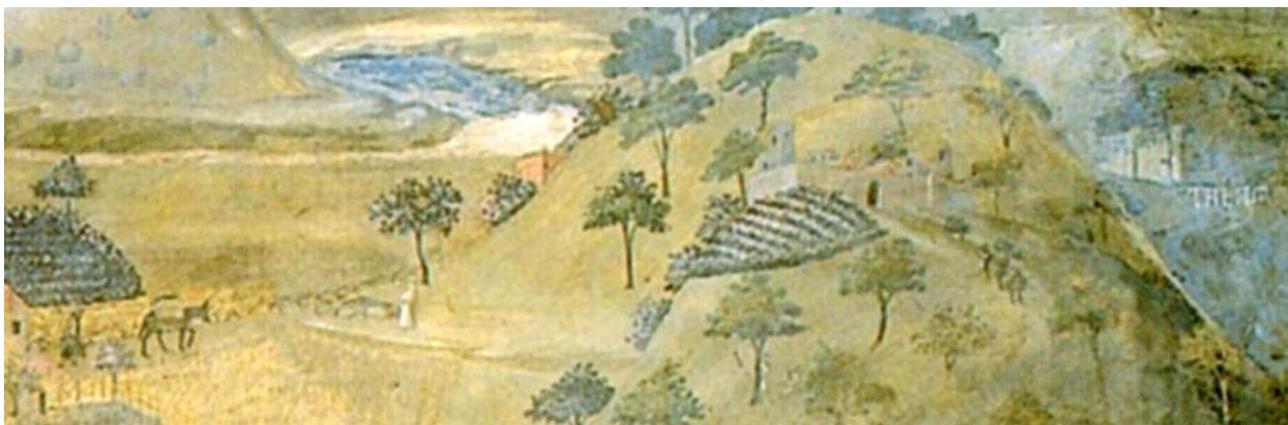


FIG. 12 Fotografia dell'attuale paesaggio delle biancane.▶



▲ **FIG. 13** Particolare del paesaggio del deserto di Accona e di Talamone.

Al centro del golfo c'è il porto di Talamone - distinguibile anche grazie alla scritta TALAM - mentre alle sue spalle si erge un villaggio incastellato, con la torre e il campanile (FIG. 13 e 14, sulla destra).



▲ **FIG. 14** Ingrandimento di un particolare dell'immagine 13.

Le mura del villaggio si affacciano, attraverso una porta, sul circostante territorio coltivato: un

vigneto ben raccolto in un campo a pigola e alberi sparsi, ma a distanze regolari. Su per la strada che porta al borgo, un contadino si affianca al suo mulo. Alle spalle della collina, giù a valle, una donna fa pascolare il gregge e un altro contadino conduce un mulo carico probabilmente di pollame. Tutti questi elementi testimoniano una condizione di tranquillità e di sicurezza.



▲ FIG. 15 Particolare di vita campestre.

Per quanto i borghi siano fortificati, la presenza di persone di ogni età che svolgono le proprie mansioni in giro per il contado, senza la presenza di nessun soldato e di nessun brigante o malvivente, rende esplicita la *securitas* determinata dall'operato del Buon Governo: le donne possono far pascolare con tranquillità le pecore (FIG. 15), e accompagnarsi alla famiglia con i propri beni (FIG. 17), i contadini carichi di polli procedono per strade ben battute (FIG. 15), così come i mercanti e i cavalieri non hanno timore ad attraversare ponti e campagne (FIG. 8; 16).



▲ FIG. 16 Particolare deteriorato, ma leggibile: in rosso un ponte ad arcate, mentre lungo il fiume si intravedono un cavaliere a cavallo e un individuo che corre.



▲ FIG. 17 Nella parte inferiore dell'affresco, una famiglia si dirige verso il ponte.

Proprio questi particolari ci raccontano della cura e della costante manutenzione delle

strade, merito dei Nove: i due ponti presenti nell'affresco sono opere architettoniche elaborate, a più arcate (FIGG. 8; 16).

Strade, edifici, architetture, animali e persone si muovono all'interno di un paesaggio agricolo ben definito che può essere letto e ricostruito partendo, per esempio, dalle coltivazioni: agli occhi dell'osservatore si impone con immediatezza la triade mediterranea, tipica dell'economia mezzadrile, composta da grano, vite, olivo. Il primo, soprattutto, è presente in grande abbondanza e Lorenzetti ce lo mostra in piena mietitura, come simbolo di ricchezza del Comune e abbondanza di cibo per i suoi abitanti. Nel messaggio propagandistico del Buon Governo, questo cereale diviene fulcro dell'annata agraria: la sequenza della semina (FIG. 11) e quella della raccolta (FIG. 18) si rivelano quali momenti fondamentali della sua produzione, poiché meglio rappresentati.

Nella parte centrale della parete, tre uomini provvedono alla mietitura mentre una donna si accinge a disporre le spighe in covoni (FIG. 18, in alto a sinistra). Verso il basso, nel terreno dall'altro lato della strada, un contadino porta del grano in una gerla a dorso di mulo verso alcuni mezzadri che, disposti a coppie ben coordinate nell'aia, stanno provvedendo alla trebbiatura col correggiato (i due bastoni di legno legati fra di loro). Dietro la coppia di destra ci sono due covoni, alle cui basi alcuni galli beccano il grano sparso. Più in basso, un campo di stoppie viene attraversato da nobili a cavallo intenti alla caccia.



▲ FIG. 18 I momenti del ciclo produttivo del grano: in alto a sinistra la mietitura e al centro la trebbiatura. In basso a destra alcuni nobili praticano la caccia col falcone fra le stoppie.



◀ **FIG. 19** Sotto *Securitas* i vigneti sono coltivati a giropoggio.

Questi campi, secondo le caratteristiche dell'economia mezzadrile, in cui il padrone deve poter controllare il prodotto, sono aperti o con rade chiusure vive. Dietro l'abitazione rossa, accanto al

campo della mietitura, si trova un terreno a coltura mista, dove alberi e seminativi convivono.

Le viti sono disposte in filari, impiantati a giropoggio, secondo le linee perpendicolari all'asse di maggior pendenza delle colline (FIG. 19). Sotto le mura della città, inoltre, sono coltivate a sostegno morto (FIG. 20).



▲ **FIG. 20** Il vigneto sotto la porta cittadina. Fra i contadini al lavoro sembrano esserci anche alcuni balestrieri.

II.3.3 La lettura di Emilio Sereni degli *Effetti del buon Governo sul contado*

L'affresco del Lorenzetti è stato particolarmente apprezzato da Emilio Sereni per il «rilievo delle più minute e realistiche particolarità tecniche delle sistemazioni e del paesaggio agrario»⁷¹ e per il suo preciso realismo in grado di rendere «un vero e proprio panorama agrario dell'Italia comunale», attraverso la raffigurazione esemplare degli aspetti più rilevanti del paesaggio agrario suburbano del periodo.

⁷¹ E. Sereni, *Storia del paesaggio agrario italiano*, cit., p. 136.

Fedele alla propria impostazione, Sereni non si limita ad analizzare le tecniche e le coltivazioni in uso, ma legge nell'opera artistica l'intervento dell'uomo e delle organizzazioni socio-economiche che operano sul paesaggio. Non si chiede semplicemente “cosa è rappresentato”, ma anche “chi opera per ottenere quei risultati” e “quali motori economici e sociali determinano quei precisi esiti”. Sottoposto a queste domande, l'affresco mette in luce, secondo lo storico, il ruolo fondamentale dell'iniziativa dei singoli. Il ruolo di *securitas*, cioè della sicurezza garantita dal Buon Governo del Comune, è fondamentale per consentire la libera azione degli individui ed è grazie ad essa che gli uomini sono stati in grado di ridisegnare in modo ordinato, secondo forme regolari, il paesaggio suburbano. Operando un confronto con la centuriazione romana e con la fondazione delle ville franche del XII secolo, lo storico ribadisce il peso dell'azione dei singoli nella creazione di questo paesaggio a discapito di quello della comunità: il piano paesaggistico è ben elaborato e meditato per ogni podere, ma non in senso globale. Esso appare ai suoi occhi, infatti, come il risultato della casuale combinazione delle iniziative individuali. In queste dinamiche Sereni legge i limiti delle forme amministrative dell'età comunale, vincolate ad una fase di sviluppo individualistico o, al massimo, corporativo. In tale lettura, quindi, la presenza di maiali che si avviano in città costituisce una minaccia alla pulizia e all'ordine pretesi dal Buon Governo: come è attestato da molte fonti coeve e in primo luogo dallo statuto comunale, malgrado i numerosi sforzi fatti in senso opposto, era pressoché impossibile impedire a questi animali di razzolare in città e di rovistare fra le immondizie. I Nove, dunque, non riescono a rendere la vita dei cittadini del tutto ordinata.

Altra cosa è, secondo Sereni, l'interpretazione che Lorenzetti dà del paesaggio agrario e in particolare delle tecniche individuali che emergono dal dipinto: è difficile immaginare che tutte le vigne fossero impiantate perfettamente a giropoggio, così come mostrato nell'affresco, soprattutto laddove la collina presenta un doppio declivio. Gli stessi documenti storici e altri dipinti coevi attestano, piuttosto, la forte abitudine di coltivare i vigneti a rittochino, favorendo l'erosione del suolo. Questa rappresentazione, dunque, non può essere specchio fedele della realtà senese del XIV secolo.

Ma tant'è: nel «Buon Governo» dell'Italia comunale, l'elaborazione individuale deve essere appunto paradigmatica e didascalica. La *securitas* di questo «Buon Governo», d'altronde, garantisce effettivamente, con un vero corpo di polizia campestre, la difesa dei campi chiusi contro i danni del bestiame e dei ladruncoli, consente un habitat che non è solo ristretto nell'ambito delle mura cittadine, ma può impunemente disperdersi per fattorie e case sparse: le

piantagioni arboree, con quelle arbustive, una viabilità vicinale, e addirittura poderale, completano questo tipico e significativo panorama suburbano dell'Italia comunale.⁷²

Altro elemento notato da Sereni è la mutazione delle sistemazioni agricole e del sistema paesaggistico nell'area che si allontana da Siena: cambiano i sistemi di chiusura dei campi che diventano sempre meno definiti a vantaggio delle pecore che possono agire indisturbate fra le coltivazioni o che sono, per meglio dire, limitate unicamente dall'azione del pastore. Sono evidenti, inoltre, le caratteristiche degli insediamenti mezzadrili (verso il vallone boscoso, «una grossa fattoria segna la presenza dei coloni sul luogo stesso del loro lavoro»), che in qualche modo Sereni pare legare alla *securitas* dominante poiché aggiunge: «ed anche ai piedi della collina prospiciente alla città, proprio alla svolta della strada, una casa isolata ci documenta il mutamento delle condizioni della sicurezza pubblica»⁷³.

Ottima fonte anche per la tecnologia agricola, l'affresco mostra innovazioni significative: la trebbiatura col correggiato invece che con i bovini o con i cavalli, caratteristica delle zone con ampi spazi dedicati alla coltura estensiva, e il mulino ad acqua che, grazie alla rivoluzione della trazione animale, rende economico lo sfruttamento di questi impianti.



▲ FIG. 21 La trebbiatura nell'aia.



▲ FIG. 22 Il mulino ad acqua.

Se dunque il nuovo grado di sviluppo delle forze produttive e il nuovo tipo di rapporti di produzione appaiono con evidenza anche nella campagna, è vero che i loro effetti – nella realtà storica, come nel panorama del Lorenzetti – sono maggiormente presenti presso o nelle strette vicinanze del nucleo urbano, che ne è la vera forza propulsiva.

⁷² Ivi, pp. 138-139.

⁷³ Ivi, p. 142.

II.3.4 Le letture post-sereniane

Per quanto sia universalmente riconosciuto il merito di Sereni di aver posto le fonti iconografiche e in particolar modo quelle artistiche al centro della ricerca storica, l'affinamento degli studi ha portato molti storici ad evidenziare alcuni limiti del suo metodo di ricerca⁷⁴.

In generale, Romano rimprovera a Sereni l'aver indicato sempre e comunque l'opera d'arte come rappresentativa, come capace, cioè, di cogliere «il tipico», senza tener presente il fatto che diversi stili artistici, come quello bizantino, non intendono rappresentare la realtà, ma raffigurare elementi simbolici. Lo storico romano avrebbe, inoltre, sottovalutato l'inerzia iconografica, cioè l'imitazione di modelli antichi, in base alla quale un soggetto non è raffigurato così come è, ma come appariva in passato o così come gli artisti erano soliti rappresentarlo.

Per quel che riguarda gli affreschi del Lorenzetti, l'analisi che Romano fa degli effetti del Buon Governo riporta queste sostanziali differenze rispetto a Sereni: in primo luogo egli sottolinea la differenza fra l'opera e il *Guidoriccio da Fogliano*, di Simone Martini (1328). Per quanto quest'ultimo rappresenti le conquiste senesi, non possiederebbe elementi “senesi” ma mostrerebbe un paesaggio del tutto simbolico e intercambiabile⁷⁵.



▲ FIG. 23 Simone Martini, *Guidoriccio da Fogliano all'assedio di Montemassi*, Sala del Mappamondo, Palazzo Pubblico di Siena, 1328 ca.

Tutti i singoli elementi presenti nel dipinto del Buon Governo, invece, sono, secondo Romano, «dati storicamente verificabili attraverso la trattatistica agricola, i contratti di

⁷⁴ Si veda fra gli altri M. Quaini (a cura di), *Paesaggi agrari. L'irrinunciabile eredità di Emilio Sereni*, Silvana editoriale, Milano 2011.

⁷⁵ Questo affermava Giovanni Romano; scavi archeologici successivi a Montemassi hanno invece confermato la correttezza della rappresentazione pittorica.

mezzadria, le consuetudini dei comuni e le portate catastali, in particolare attraverso la Tavola delle Possessioni senese - un catasto -, di poco precedente»⁷⁶. In questo caso, l'opera artistica rende possibile la ricostruzione storica dei rapporti fra un grande comune e la campagna circostante, tra i cittadini e i mezzadri. Essenziale sarebbe, per una corretta valutazione, comparare il contado curato dal Buon Governo con quello venutosi a determinare per effetto del Cattivo Governo che, nei frammenti ancora leggibili, mette in evidenza aspetti del tutto opposti.

Secondo Cristiana Maritano il riferimento al Guidoriccio da Fogliano è ancora più significativo di quanto detto, perché quest'opera attesta la volontà del governo dei Nove di rendere esplicite le proprie conquiste. In tale ottica, coloro che governavano avevano tutto l'interesse a che gli artisti rappresentassero i territori con aderenza al reale, in modo da consentire di riconoscere con sicurezza i luoghi conquistati. La rappresentazione dell'assedio, infatti, può a ragione essere definita un «ritratto topografico», poiché i due castelli raffigurati, quello di Giuncarico e quello di Montemassi, sono perfettamente riconoscibili, così come la raffigurazione topografica del luogo. Il paesaggio e i suoi dettagli naturalistici vengono invece del tutto trascurati e le spoglie alture rocciose fanno pensare, più che altro, alla rappresentazione stilizzata propria della tradizione bizantina.

Secondo questa prospettiva, dunque, l'intento propagandistico del governo senese si prolunga e trova piena espressione nell'affresco del Lorenzetti, realizzato sulla stessa parete dell'opera di Simone Martini, ma dalla parte opposta.

La Maritano sottolinea come l'affresco sia il risultato di un alternarsi di realtà e simbolo secondo le direttive dei Nove, il cui intento era quello di far raffigurare una campagna florida e feconda, dove regnano l'abbondanza e la prosperità. Tutto questo grazie al benessere frutto dell'operosità degli abitanti e della sicurezza garantita dal periodo di pace, come dimostrato dal cartiglio tenuto in mano da *Securitas*: «senza paura ogni uomo franco cammini, | e lavorando semini ciascuno | mentre che tall comune | Manterrà questa donna in signoria | ch'el à levata a'rei ogni balia».

Insomma, la campagna raffigurata non è quella che Lorenzetti aveva modo di osservare, ma quella che “doveva essere”. Ne è un'ulteriore prova la grande presenza di acqua, poiché è attestato che nella realtà l'approvvigionamento idrico della zona fosse piuttosto difficoltoso. Un altro aspetto che caratterizza l'opera è la capacità di sintesi dei tempi che scandiscono la

⁷⁶ G. Romano, *Studi sul paesaggio* cit., p. 30.

vita contadina: in piani e luoghi diversi sono rappresentati in compresenza lavori che si svolgono in momenti differenti dell'anno, come l'aratura, la semina, la trebbiatura, la mietitura, e la cura della vigna.

II.3.5 Una riflessione di sintesi

Tirando le somme sulla lettura di quest'opera, ci sono alcune considerazioni che possono diventare d'orientamento per l'acquisizione di un metodo di analisi del paesaggio.

In primo luogo, il confronto con le altre pareti della stanza fa emergere con chiarezza limiti e intenzionalità dell'affresco. Nel contado retto dal Cattivo Governo (FIG. 24), o meglio in ciò che ne rimane, non si scorgono sistemazioni agricole significative: domina la guerra e la violenza e nessuno pare al sicuro, né gli uomini, né le infrastrutture, né le abitazioni (non si scorgono strade, il ponte è in parte crollato e molti edifici non sono altro che rovine). La campagna è incendiata e si scorgono eserciti in marcia verso le mura.



▲ **FIG. 24** Gli effetti del Cattivo Governo sul contado.

Specularmente, anche gli edifici presenti in città sono in rovina, e i cittadini rischiano la vita o la libertà per ingiusti arresti. Le attività economiche sono miserabili o legate alla guerra. In

cielo vola il Timore.

La posizione stessa dell'affresco, più in ombra rispetto al Buon Governo, contribuisce a dare un tono cupo e lugubre alla composizione. Gli intenti sono evidenti da subito: la tirannide porta alla distruzione, non ad un territorio gestito male (che probabilmente avrebbe coltivazioni a rittochino, strade poco curate e tecniche agrarie non sviluppate), ma, in modo più esplicito ed incisivo, alla mancanza di *Securitas* e a quello che ne consegue. Il messaggio è radicale. Dunque, così come è evidente lo scopo propagandistico di questo affresco, per simmetria, lo è anche quello del dipinto che si trova sulla parete di fronte.

Quali sono i particolari che aiutano a interpretare criticamente l'opera? Segnali significativi sono le dissonanze ambientali e temporali raffigurate:

- la stagione rappresentata è l'estate, ma le azioni dei contadini si riferiscono a fasi della coltivazione del grano differenti;
- le discordanze fra i dati attestati da altre fonti (es. la penuria idrica della regione) e quelli mostrati nell'affresco si riferiscono ad elementi che difficilmente possono essere stati condizionati dall'ignoranza dell'artista, poiché assumono un preciso valore bene augurante (la perfetta regolamentazione e gli abbondanti corsi d'acqua);
- anche le immagini relative alle sistemazioni agrarie vanno interrogate in quest'ottica: la difficile e faticosa coltivazione a giropoggio è auspicabile (e quindi possibile in modo assoluto solo dove il Governo cittadino regola ogni aspetto della vita dei suoi abitanti), ma è difficile che fosse presente in modo così capillare.

Questa opera artistica quindi, più che cogliere ciò che è "tipico" del paesaggio, ne mette in luce gli elementi legati all'intenzionalità dell'autore o della committenza. Il metodo d'indagine mostrato si basa sulla consolidata critica delle fonti arricchito dall'osservazione e analisi di alcune componenti che caratterizzano l'opera d'arte. Nel paragrafo seguente, esso viene esaminato e schematizzato in senso generale, come metodo critico d'indagine, valido in senso generale.

II.4 Il paesaggio nell'occhio del fotografo

Le fotografie di paesaggio sono un ottimo strumento conoscitivo della realtà, ma proprio

come accade per le rappresentazioni artistiche, anch'esse vanno interpretate.

Come ricorda Eugenio Turri⁷⁷, esse sono un momento imprescindibile per la costruzione del nostro universo culturale poiché rispecchiano l'uomo che le ha scattate e il mondo in cui questi vive. Lo scatto fotografico non è dissimile dall'atto creativo di un pittore o di un poeta: per quanto sia più breve, è in grado di cogliere l'essenza di un paesaggio più di quello che è possibile fare con molte ore di contemplazione. Nello stesso tempo, esso irrigidisce per sempre ciò che viene fotografato, lo destina agli archivi della memoria e della storia. Tutto ciò che si conosce di alcuni paesaggi è nella selezione operata dal fotografo, in ciò che questi ha voluto conservare e, nello stesso tempo, in ciò che ha deciso di escludere. La fotografia, infatti, non restituisce le cose, per quanto si creda di vederle in essa così come sono e, poiché ha bisogno di parole per essere interpretata, non è autoevidente. Dove risiede la funzione documentaria nella fotografia? Turri ricorda che, per Roland Barthes, la fotografia è un messaggio senza codice e il contenuto del messaggio fotografico è il reale preso alla lettera. Per il senso comune, ciò che predomina è la funzione documentaria, non perché l'immagine venga scambiata con la realtà, ma perché essa porta sempre con sé il suo referente e lo trasmette. Questo comporta una *riduzione* (di proporzione, prospettiva e colore), ma mai una *trasformazione*⁷⁸: il fotografo può modificare la rappresentazione scegliendo un certo punto di vista o mutando l'inquadratura, ma non può scomporre o ricomporre la realtà e, soprattutto, non può trasformarla.

Secondo Barthes, inoltre, l'immagine linguistica (uno dei tre livelli della struttura dell'immagine fotografica)⁷⁹ coincide col messaggio iconico, fotografato, che non ha bisogno che di sé stesso (e quindi è comprensibile da chiunque). Turri, però, esprime a questo proposito le sue perplessità ricordando che, nel mito, Narciso non è in grado di riconoscere la propria immagine specchiata, così come, in esperienze concrete, è capitato che uomini "primitivi" non abbiano riconosciuto in fotografia sé stessi, i propri amici o il proprio villaggio. Per sapere riconoscere ciò che è fotografato, dunque, è necessario un apprendimento culturale poiché la fotografia non è la cosa fotografata.

Gli altri due livelli proposti da Barthes sono riconducibili in qualche modo al contesto proprio della cultura del fotografo, poiché le fotografie si recepiscono attraverso dei codici

⁷⁷ E. Turri, *Paesaggio e fotografia, il tempo e la storia*, intervento al seminario *L'immagine fotografica nella ricerca antropo-geografica*, 18 gennaio 1994, presso l'Università Statale di Milano, Istituto di Geografia Umana, disponibile online all'indirizzo www.ocs.polito.it/biblioteca/articoli/turri_2.pdf.

⁷⁸ R. Barthes, *Il messaggio fotografico*, in R. Barthes, *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino 1985, p.7.

⁷⁹ Cfr. R. Barthes, *Retorica dell'immagine*, in R. Barthes, *L'ovvio e l'ottuso*, cit., p.33.

culturali e perché l'autore segue dei modelli, esprime tensioni o anche semplicemente la visione della vita del proprio tempo, e non agisce mai in modo del tutto spontaneo. Il fotografo, inoltre, coglie nella rappresentazione la propria essenza di vita: l'atto del fotografare è per colui che realizza l'immagine un momento di integrazione col mondo, che si compie quando si mescolano la ricerca della forma, il sentimento della realtà, la sua lettura e la capacità di esprimerla.

Se la fotografia non è l'oggetto che rappresenta, questo chiaramente vale anche per il mondo e per i paesaggi fotografati la cui varietà sparisce in parte sotto l'azione del fotografo: le situazioni all'interno delle regioni, infatti, sono varie, complesse e ricche di originalità ed è impossibile coglierle tutte. La fotografia di un uomo brutto di un certo paese, vuole rappresentare il fatto che tutti gli uomini di quel paese sono brutti? Non è dunque possibile, afferma Turri, realizzare l'iconoteca universale, rappresentativa di tutte le diversità, come era stato pensato, per esempio, in Italia all'unificazione politica del paese. Con la nascita dello stato moderno, infatti, si voleva ottenere un inventario fotografico della nuova realtà nazionale attraverso la «raccolta delle “bellezze naturali” del Bel Paese (...) compiuta da un esercito di fotografi spesso di basso e infimo livello, capaci però di comporre un mosaico di stereotipi visivi tanto tenaci, che molti luoghi e paesaggi reali ne saranno “sostituiti” per sempre»⁸⁰. Queste prime fotografie erano influenzate dagli stereotipi delle precedenti illustrazioni paesaggistiche e, secondo Cristina de Vecchi, dalla tradizione del *Grand Tour*. A loro volta, esse hanno influenzato gli *archivi fotografici* novecenteschi, come quello degli Alinari o del Touring Club⁸¹. L'obiettivo di questi grandi collezionisti di immagini, che esplorarono e catalogarono visivamente il paesaggio naturale e artistico dell'Italia, non era appropriarsi e comprendere quei luoghi, poiché sembrava più che altro coincidere con un programma di «colonizzazione immaginaria» della nazione secondo una «poetica» turistica.

Il prevalere di tale intento è rimasto anche nelle fotografie contemporanee: nei depliant di viaggio, per esempio, esse vengono realizzate e manipolate per “ingannare” il viaggiatore, attirandolo e spingendolo in una direzione piuttosto che in un'altra. Nello stesso tempo, attraverso questo e altri canali mediatici, esse condizionano l'immaginario diffuso. A questo proposito, può essere utile citare le considerazioni di Michael Jakob a proposito dell'onnipaesaggio, cioè di quelle immagini che ripropongono cliché pubblicitari: da una

⁸⁰ G. Bollati, *Note su fotografia e storia*, in *Storia d'Italia*, Annali, n. 2, Einaudi, Torino 1979, p.33.

⁸¹ Cfr. C. De Vecchi *La rappresentazione del paesaggio. Funzione documentaria e riproducibilità tecnica*, online all'indirizzo http://www.lettere.unimi.it/dodeca/devocchi/1_2.htm#m14.

parte i cartelloni per strada, gli spot pubblicitari, i giornali, i documentari, i videoclip, le canzoni e i film ci bombardano di paesaggi visivi, dall'altra noi stessi produciamo un'infinità di fotografie e filmati che tendono a reiterare i modelli mediatici. In questo processo, fondamentale è il ruolo dell'industria turistica mondiale e di quella dell'immagine digitale che influenzano in modo determinante il nostro modo di scoprire e memorizzare paesaggi: l'onnipaesaggio è rafforzato nei suoi elementi di ambiguità proprio dalla circolazione delle immagini prodotte dagli individui singoli che realizzano presunti viaggi unici ed esotici con l'obiettivo di realizzare fotografie simili al modello mediatico⁸².

Secondo Jakob, quello che noi siamo portati a vivere è il prodotto standardizzato di una società di consumo, in cui ciò che crediamo autentico in realtà ripropone schemi che ci vengono imposti socialmente attraverso i media. Si tratta di modelli standardizzati, talvolta declinati in accezioni differenti: modelli *non autentici* che propongono paesaggi destinati ad essere ri-conosciuti secondo parametri già dati. Un paesaggio autentico «romperebbe con il quotidiano e con i suoi schemi invece di riprodurli in modo più o meno ritualizzato; implicherebbe un soggetto libero e non un membro della società teleguidata»⁸³.

Se però è vero che la fotografia si presta alla manipolazione della realtà, è anche vero che può servire a rappresentare-esprimere un messaggio sulla realtà⁸⁴. È quindi fondamentale che il fotografo abbia presenti dei codici che il lettore sappia riconoscere e che non ometta le informazioni di contesto rispetto alle immagini che realizza (dove è stata scattata quella fotografia e quando). Secondo Turri, essendo il paesaggio il risultato visibile delle relazioni su cui si regge la vita di un territorio, è esso stesso ciò a cui un fotografo tende poiché riuscire a “catturarlo” vuol dire cogliere la forma manifesta e semiotica della geografia.

La fotografia, inoltre, funziona per *frame*: per incorniciamento e selezione. Dunque l'autore dell'immagine seleziona il significato che del paesaggio ritiene il più significativo e rappresentativo, il suo “iconema”: l'immagine di base della visione globale che è il paesaggio stesso. L'iconema, essendo una percezione del particolare, fornisce i contenuti essenziali a quella generale. Per rendere più esplicito questo concetto, Turri riporta questo esempio: quando si scatta una fotografia si cerca di cogliere l'elemento centrale dell'immagine, «l'elemento portante della visione paesistico-territoriale»⁸⁵, come può essere un villaggio

⁸² Jakob, *Il paesaggio* cit., p. 11.

⁸³ Ivi, p. 12.

⁸⁴ E. Turri, *Paesaggio e fotografia: il tempo e la storia*, cit. p. 6.

⁸⁵ Ivi, p. 7.

lungo un fiume, una particolare forma dei campi o un monte che, in alcuni casi significativi, può diventare perno simbolico della geografia locale.

Quando gli iconemi sono particolarmente significativi e corrispondono agli elementi fondamentali dell'ordine territoriale, si amalgamano in una armoniosa visione paesaggistica, nella rappresentazione di un paese e della sua gente, riuscendo a restituire all'osservatore il *Genius Loci*, lo spirito di quel luogo che permane ai cambiamenti funzionali.

Se si fa un paragone con la lettura di un racconto, gli iconemi corrispondono ai momenti chiave della storia raccontata o a quelle caratteristiche dei personaggi che permettono di coglierne la psicologia.

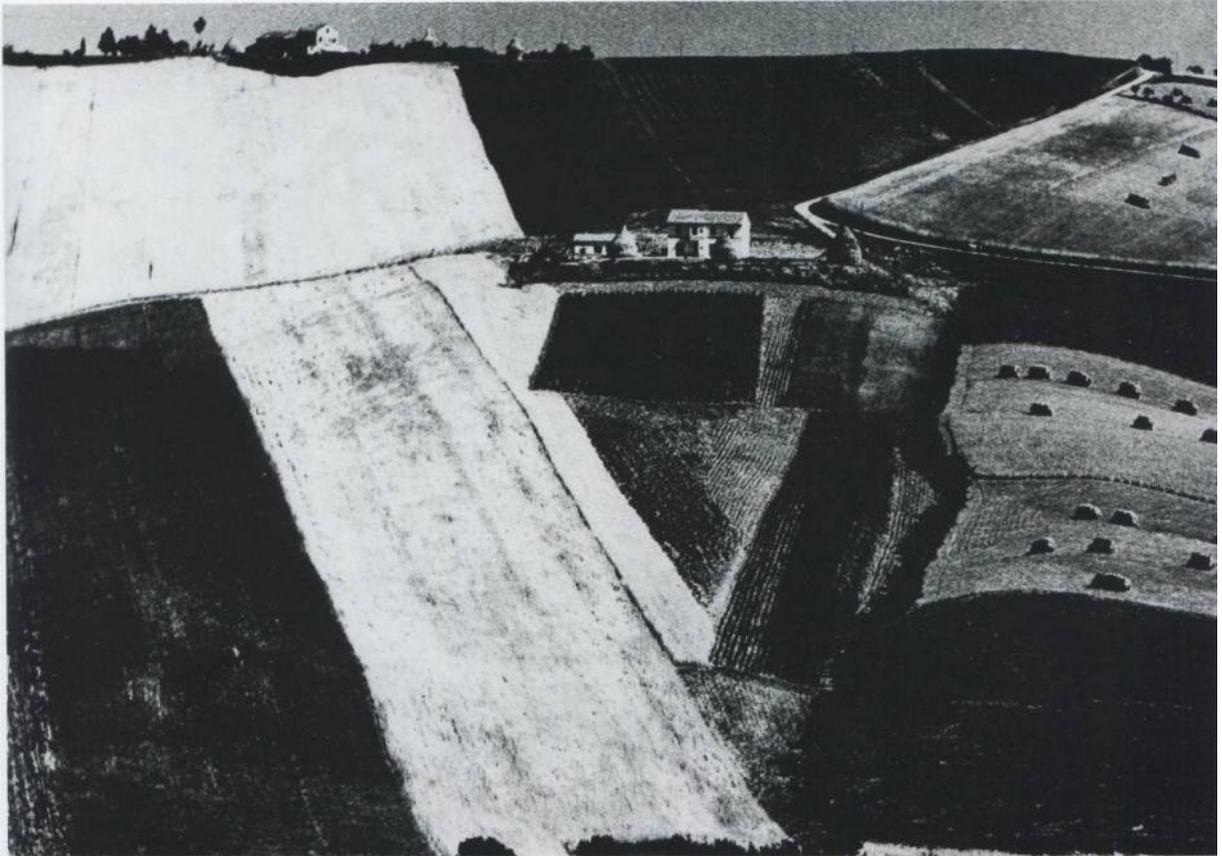
La ricerca che ne fanno i fotografi, malgrado la frammentazione che caratterizza la post-modernità, è un dato costante, perché permette di riappropriarsi delle cose e dei paesaggi. La conoscenza territoriale è a questo proposito fondamentale, poiché permette di decodificare il flusso continuo di immagini-messaggio che assediano l'individuo nella società attuale e di contestualizzarle all'interno in una visione organizzata dello spazio. La capacità di cogliere gli iconemi, necessaria per ricostruire le relazioni spaziali che determinano il contesto territoriale, è quindi collegata alla conoscenza del territorio stesso.

Alla visione orizzontale e geografica che la fotografia consente, si affianca quella che permette di cogliere le mutazioni che nel tempo insistono su di uno stesso luogo. Per quanto l'immagine fotografica sia in grado di congelare l'attimo, la possibilità di realizzare sempre nuove fotografie consente all'oggetto fotografato di rinascere ripetutamente. Altra cosa è il cinema che, per la vicinanza e frequenza dei fotogrammi, è in grado di rendere il movimento: i tempi della fotografia sono lenti e per questo sono in grado di cogliere e restituire il senso del mutare di quelle cose che, come il paesaggio, cambiano in tempi dilatati.

Uno studio basato sull'analisi di fotografie che ritraggono lo stesso territorio è in grado di mostrare i cambiamenti paesaggistici, e di mettere in rilievo quelle mutazioni che, nel tempo del vissuto quotidiano, appaiono minimi.

Ne è un pregevole esempio il lavoro di analisi compiuto da Sergio Anselmi, ideatore del Museo di Storia della Mezzadria di Senigallia e studioso di storia economica, sulle fotografie che Mario Giacomelli, suo amico e fotografo, realizzò fra il 1955 e il 1978 inquadrando una stessa porzione del territorio marchigiano, nel periodo conclusivo della mezzadria. Ne furono

realizzate e commentate nove⁸⁶ che mostrano con chiarezza i segni del degrado del suolo, abbandonato dai mezzadri e quindi privato di un certo tipo di cura. Qui se ne riportano, a titolo esemplificativo, quattro accompagnate dai commenti di Anselmi⁸⁷. Nella foto iniziale è ancora visibile una casa colonica con pagliai, stalle, un vigneto ed un'aia ordinata. Anche i campi seguono andamenti geometrici, in linea con la conformazione del suolo.



"La fotografia è dell'estate 1955. Il prædio presenta tutti i segni di un'agricoltura multipla, non più al meglio di sé, ma con numerosi elementi culturali e vana sistemazione del suolo: dal fosso alberato che scende al basso, alle colture di sostegno, come la vigna piantata immediatamente sotto casa, alla sistemazione dell'aia, alle coltivazioni "orizzontali". La pendenza è notevole ma non si notano ancora aree in smottamento. La vigna più alta subito a destra dell'ultimo pagliaio sembra contribuire al mantenimento del suolo in condizioni di relativa sicurezza. Interessante la presenza dei covoni di grano mietuto a mano sui campi e dei pagliai attorno alle case. È chiaro che nelle due colonie v'è bestiame, per il quale occorrono paglia e fieno" (S. Anselmi, 1978).

⁸⁶ Cfr. S. Anselmi, *Paesaggio agrario e territorio: la distruzione di una collina in nove fotografie di Mario Giacomelli, 1955-1977*, «Proposte e ricerche» n. 2, Urbino 1978, pp. 5-20, e A. Antonietti, *Mario Giacomelli. Paesaggio agrario e lavoro contadino nel Museo di storia della Mezzadria "Sergio Anselmi"*, ArteCom, Senigallia 2011.

⁸⁷ Per differenziare il testo dal commento di Anselmi alle fotografie, si è mantenuto un carattere differente.

A penna, sul retro della foto, Mario Giacomelli ha scritto: "Foto fatte nello stesso preciso posto tanto per vedere come cambia il paesaggio nel tempo". E ancora: "Opera della collezione Visual Studies Workshop di Rochester".

A un certo punto scompaiono gli animali da lavoro e con essi i pagliai per fare spazio alle macchine agricole. Anche le coltivazioni cambiano poiché i macchinari richiedono spazi maggiori per essere manovrati agevolmente. La policoltura viene abbandonata a favore della coltivazione del grano (dal 1972). Nello stesso tempo, il degrado progressivo del suolo è evidente: alcune frane, le lacerazioni del terreno e gli smottamenti non vengono arginati poiché ciò che interessa è soprattutto l'immediata produttività permessa dalla meccanizzazione.



"Nel 1964 vediamo un paesaggio agrario del tutto diverso: tre grandi appezzamenti di coltivato a rittochino [cioè in senso verticale, dall'alto verso il basso della pendenza], con l'inizio evidente dello smottamento al centro. Scomparse le colture orizzontali e la vignetta sotto la casa [del 1955], Sul campo di destra la mietitura risulta ancora manuale. Non si vedono pagliai" (S. Anselmi, 1978).



"Nel 1968 la meccanizzazione è stata ormai adottata. La casa è probabilmente disabitata, la quasi monocoltura cerealicola è evidente; sul terreno i segni dei cingoli (o ruote) delle macchine. Sembra che in qualche tratto più scosceso si debba mietere manualmente. Ma il paesaggio è chiaramente unificato dalle grandi macchie chiare (cereali), prevalenti su erbai e (forse) barbabietole. Gli alberi attorno alla casa sono disordinatamente cresciuti" (S. Anselmi, 1978).

Mario Giacomelli ha annotato a penna, sul retro della fotografia: "1968. Paesaggio".

Il messaggio di Anselmi è chiaro e inequivocabile: scritto in un momento storico di grandi denunce contro lo sfruttamento del suolo e contro lo sviluppo di una agricoltura definita “di rapina”, questo canto a due voci non ha i toni “neutri” della dissertazione accademica, ma quelli militanti di chi mostra come lo studio del paesaggio non possa lasciare indifferenti.

Il tono poetico con cui viene commentata l’ultima immagine non nasconde (e del resto non intende farlo) il dolore che lo studioso prova nel vedere la propria terra destinata, per opera consapevole dell’uomo, alla desertificazione.



"Che cosa sia accaduto poi lo dice la foto "estiva" del 1977. È il terreno dopo la mietitura" (S. Anselmi, 1978). E ancora: "Siamo tornati sul luogo nel luglio di quest'anno (1978) e, sulle stoppie e paglie bruciate (perché nessuno più vuole la paglia, mancando il bestiame), abbiamo visto rifare il maggese verticalmente: il trattorista sembrava cercare (ma non vi riusciva) la soluzione razionale di un'impossibile aratura, e zigzagava tra frane, cedimenti, rotture, pendenze pericolose. L'impressione è che, fino a quando tutto l'*humus* (ciò che resta di esso) non sarà scivolato a valle, si continuerà a lavorare questa terra, che non ce la fa più, e che ormai porta in superficie l'argilla verde dei sottofondi. È la strada dei nuovi calanchi. La bellezza delle immagini prodotte da Mario Giacomelli rende più struggente il senso di questo danno" (S. Anselmi, 1978).

Anche in questo caso, come per le immagini artistiche, la comprensione del messaggio è legata alla fase di interpretazione critica delle fotografie e dei testi che, per una volta, lasciano alla voce iconica lo spazio maggiore. Anselmi denuncia che «lo scempio che è stato fatto e che si va facendo del paesaggio agrario e, più in generale, dell'ambiente rurale e del patrimonio edilizio ad esso collegato [...]. Il bene culturale che ora va tutelato [...] è il paesaggio rurale, è il territorio, è l'ambiente prodotto da generazioni di contadini»⁸⁸.

Le immagini visive, dunque, costituiscono mezzi potenti per diffondere modalità preferenziali di lettura e dunque di interpretazione della realtà⁸⁹: esse possono contribuire a creare specifiche visioni del mondo o, come in questo caso, provare ad arginare e contrastare

⁸⁸ S. Anselmi, *Paesaggio agrario e territorio: la distruzione di una collina in nove fotografie di Mario Giacomelli, 1955-1977*, cit., p. 8.

⁸⁹ Cfr. E. Bignante, *Geografia e ricerca visuale*, Laterza, Roma-Bari 2011, p. 57.

quelle più diffuse e rese più accattivanti dai media.

II.5 Le fonti iconografiche per lo studio storico-geografico del paesaggio da Emilio Sereni ai manuali di geografia

In questo paragrafo conclusivo sono state sottoposte alla prova dell'analisi concreta le riflessioni circa le modalità con cui l'immagine (pittorica o fotografica) sia in grado di rendere informazioni e suggestioni legate al paesaggio. La prospettiva scelta, coerentemente con la ricerca complessiva, è quella del contesto scolastico. Nell'analisi dell'affresco del Lorenzetti, il confronto con altre fonti dimostra l'intenzionalità della rappresentazione artistica. Il metodo d'indagine sereniano, riletto alla luce degli studi di Panofsky, così come reinterpretati dalla De Fanis, ha in sé forti potenzialità didattiche: lo studio del paesaggio rappresentato può consentire l'acquisizione di un metodo di lettura dell'immagine ambientale (anche di quella contemporanea) che sviluppa abilità che consentono di riconoscere l'operato dell'uomo sul territorio e gli aspetti visivi della realtà.

La disciplina che, in questo momento, meglio ha assorbito gli studi sul paesaggio è la geografia e i testi scolastici più recenti dedicano ampio spazio all'addestramento alla lettura paesaggistica. La comparazione fra il metodo di lettura sereniano e l'utilizzo delle immagini nei manuali di geografia⁹⁰ consente di verificare quanto di questo fecondo approccio sia entrato a far parte delle trasposizioni didattiche.

Nella lettura dell'affresco è possibile individuare tre livelli di approfondimento:

1) Lettura e interrogazione dell'opera.

- Sereni sottopone l'affresco a domande tese a riconoscere gli elementi raffigurati: i campi sono aperti o chiusi [1; 11]? Dove sono collocati? Chi garantisce che gli animali non li invadano? [3]; Quali i soggetti che agiscono sul paesaggio? Quali le tecniche?

2) Interpretazione iconografica.

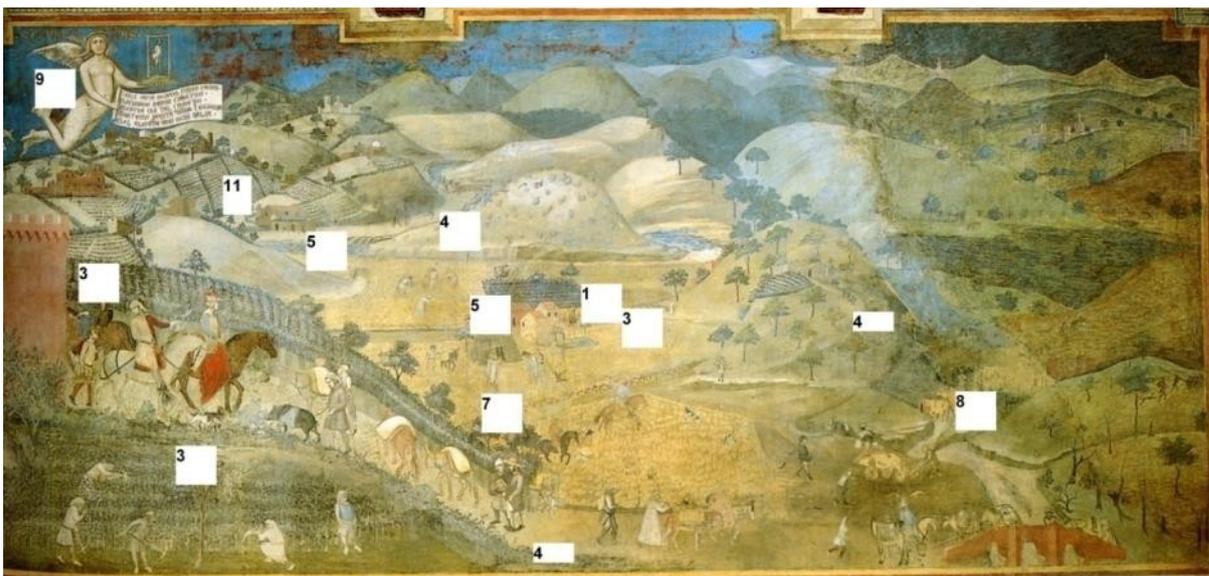
- Qual è il significato evidente di ciò che si osserva? Qual è il ruolo di *Securitas* [9], la sicurezza garantita dal Buon Governo della Magistratura dei Nove? È l'iniziativa dei singoli o quella della Magistratura che produce i dissodamenti e l'allineamento delle

⁹⁰ Per questo paragrafo si è scelto di utilizzare una numerazione a sé stante poiché le immagini utilizzate possono essere considerate un corpus omogeneo, essendo tutte tratte da manuali di geografia, citati in bibliografia in un settore a parte.

coltivazioni? Dove nasce e si accresce il nuovo grado di sviluppo delle forze produttive e dove cambiano i rapporti di produzione? Esiste un centro propulsore?

3) Interpretazione iconologica.

Perché l'artista ha realizzato l'opera? Quale messaggio voleva trasmettere? La rappresentazione è lo specchio fedele della realtà senese del XIV secolo o trasmette i valori della committenza?



▲ FIG. 25 Visione d'insieme della parte dell'affresco riguardante gli effetti sul contado, con gli indicatori di lettura che consentono di localizzare le risposte alle domande elaborate da Sereni.

Partendo da questa tripartizione, sono state analizzate le immagini nei manuali di geografia della scuola secondaria di primo grado ricavandone una schematizzazione che mostra diversi livelli di approfondimento. Il primo può essere descritto come un livello di grado zero, nel senso che la maggior parte delle immagini solo raramente viene utilizzate in un progetto consapevole di educazione alla lettura del paesaggio. Spesso si tratta di immagini *storiche*, nel senso che rappresentano:

- vecchie fotografie di paesaggi;
- fotografie di musei, edifici storici, emergenze archeologiche o reperti-simbolo;
- opere artistiche messe a corredo del testo.

Queste raffigurazioni, così proposte, non sono funzionali al percorso di apprendimento di competenze storico-geografiche. Se usate per identificare luoghi o regioni, inoltre, rischiano

di generare stereotipi cognitivi.



Fig. 1 Marco Polo, *Regioni d'Italia*, p. 56.

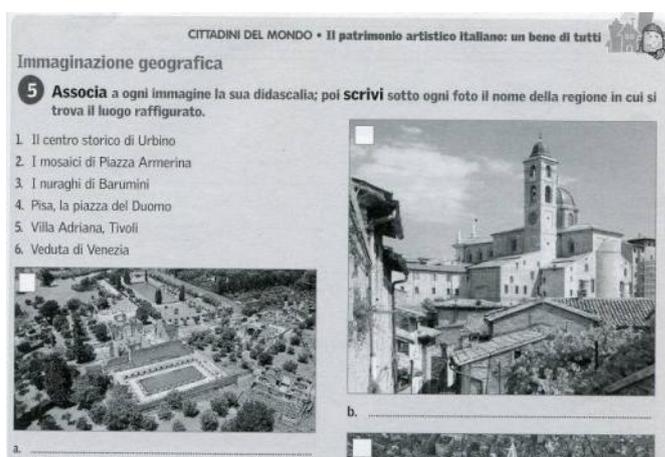


Fig. 2 *In viaggio per terra e per mare*, p. 234.

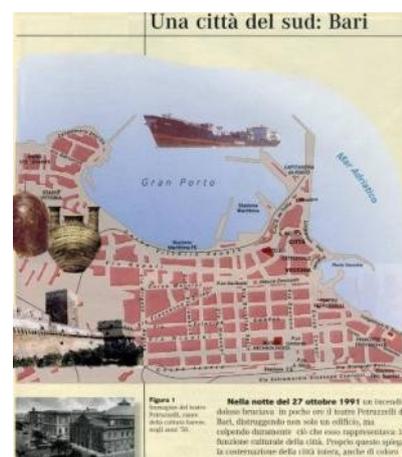


Fig. 3 *Punti Cardinali. Risorse per l'insegnante e per la classe*, p. 169.

In questi tre casi (FIGG. 1-3), le fotografie di reperti, complessi o particolari architettonici e archeologici sono utilizzate per valutare la memorizzazione della collocazione geografica dei soggetti raffigurati e non per essere “lette”. Il loro valore è evocativo e così ciò che è fotografato perde significato storico per acquisirne uno simbolico e stereotipico.

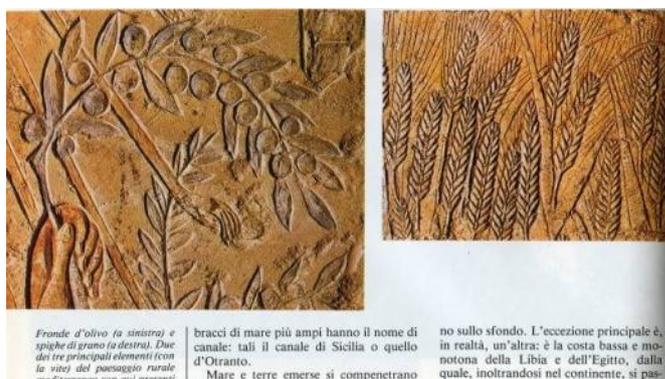


Fig. 4 *Corso di geografia*, p.78.



Fig. 5 *Geolink*, p. 124.

Nella maggior parte dei casi esaminati, le immagini sono puramente esemplificative di quanto affermato in un paragrafo o in approfondimento. Per esempio, i contenuti del

bassorilievo egizio (FIG. 4) e della miniatura medievale (FIG. 5) sono attinenti al tema trattato, ma non aggiungono alcuna informazione.

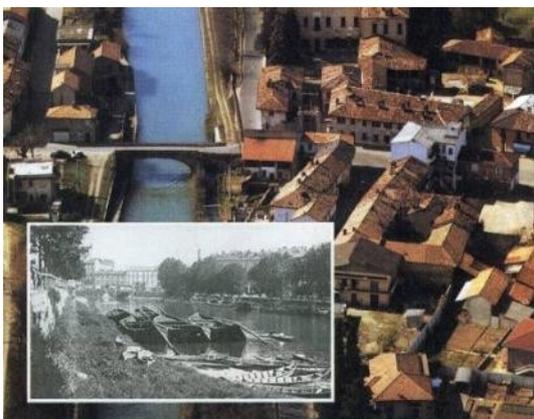


Fig. 6 *Abitare la terra. Italia. Le regioni*, p.59.

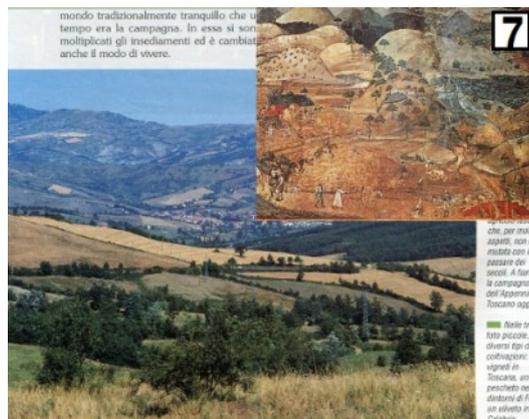


Fig. 7 *Geografia*, p. 9 (ritoccata).

Dipinti d'epoca o vecchie fotografie vengono messi a confronto con paesaggi attuali per mostrare le inerzie e i cambiamenti paesaggistici. La loro funzione è però genericamente esemplificativa. Inoltre, la comparazione non è efficace, perché i soggetti confrontati non coincidono: nella Fig. 6 il Naviglio Grande è fotografato da due punti di vista differenti, oltre che in due momenti diversi: presso Magenta nella foto a colori, e a Milano, metà XX secolo, nella foto in bianco e nero. Ciò che è possibile dimostrare attraverso questo abbinamento è che in passato a Milano, presso le rive del fiume, potevano essere ancorate delle imbarcazioni e che quindi il fiume era navigabile. Nella Fig. 7, invece, il particolare delle brulle crete senesi dipinte dal Lorenzetti è accostato alla fertile campagna dell'Appennino toscano. Se fosse stato scelto un altro particolare dell'affresco senese, la comparazione avrebbe avuto significato.

Un secondo livello di utilizzo didattico, invece, propone esercizi o esempi di lettura delle immagini funzionali a un percorso di alfabetizzazione geografica. Le fotografie, più che i dipinti, vengono usate per imparare a riconoscere i soggetti o gli edifici raffigurati e le forme del paesaggio in relazione all'intervento dell'uomo.

Le fotografie di paesaggi urbanizzati o agrari, corredati di legende semplici ed efficaci grazie all'uso dei colori, aiutano a distinguere gli elementi naturali da quelli artificiali e guidano al riconoscimento delle forme agricole e delle strutture rurali, di viabilità e di urbanizzazione. Si tratta di lettura semplificata e nello stesso tempo esemplificativa.



Fig. 8 *Abitare la terra. Italia. Regioni*, p. 24.



Fig. 9 *Attraverso i territori 2000*, p.187.

Per quel che riguarda le opere d'arte con vedute paesaggistiche, il loro utilizzo è più accentuato negli approfondimenti e raramente presente come strumento di analisi paesaggistica e, soprattutto, come rappresentazione di elementi della vita contadina o urbana.



Fig. 10 *Geostoria*, p. 200.

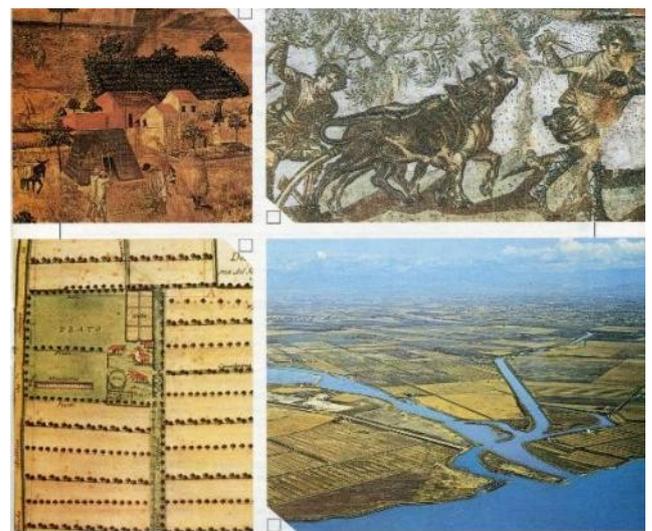


Fig. 11 *Geografia in classe. Schedario. Fascicolo 12*, pp. 2-3.

Questi due esercizi (FIGG. 10-11) sollecitano le abilità di base di lettura delle immagini artistiche. Nel primo caso è però ignorata la componente allegorica del dipinto (sempre di A. Lorenzetti, *Gli effetti del Buongoverno nella città*), mentre nel secondo lo studente deve collegare correttamente le opere alle note di un testo descrittivo dei momenti significativi dell'evoluzione del paesaggio italiano. Così l'allievo non apprende abilità specifiche e alte di analisi della fonte (per esempio è inevasa la questione dell'interpretazione), ma acquisisce conoscenze complessive sull'argomento.



Fig. 12 *Livingstone Missione geografia. Scoprire l'Italia e l'Europa*, p. 234.

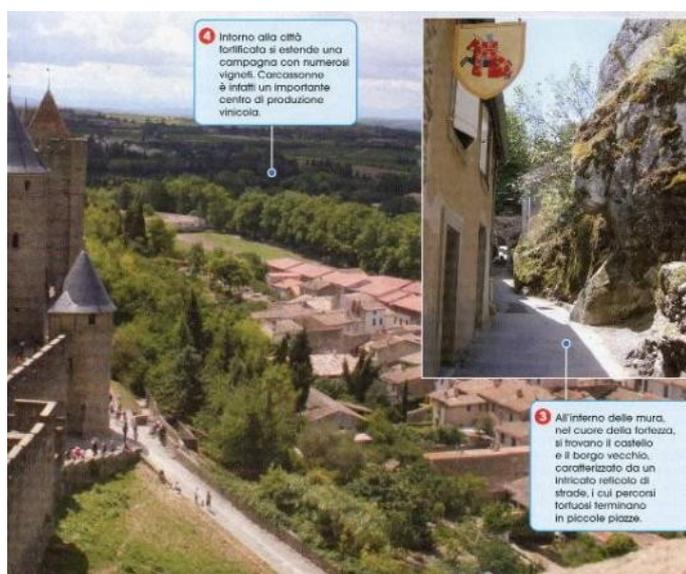


Fig. 13 *I viaggi di mister Fogg. Gli scenari della geografia* 2, p. 47.

In altri casi, fotografie del presente vengono utilizzate per mostrare sviluppi urbani del passato. Per Carcassonne (FIG. 13) non si fa cenno ai discussi lavori di restauro che hanno dato alla città la sua forma attuale, e le indicazioni di lettura del paesaggio non sono collegate correttamente all'immagine (si parla di vigneti per l'area suburbana, ma l'indicatore è collocato su di un bosco).

Sorprende la scelta, per la Fig. 12, di utilizzare come esempi di urbanizzazione passata le immagini attuali di Tiro e Firenze, cioè di un sito archeologico e di un edificio attualmente abitato, mentre per Londra, esempio di urbanizzazione contemporanea, è stata scelta un'immagine d'epoca.

Il livello successivo di analisi, quello più completo, comporta un utilizzo delle immagini funzionale all'interpretazione dei segni del paesaggio storico. Nella trasposizione didattica, il metodo scientifico si trasforma in uso multidisciplinare delle fonti artistiche, fotografiche e dei diorami al fine di leggere, decodificare e interpretare gli elementi costitutivi del paesaggio storico. Lo studente comprende, così, che ci sono modi diversi di rappresentare il territorio e che questo è il risultato di un processo dinamico in cui gli elementi naturali e quelli umani si rapportano l'uno all'altro secondo uno schema frutto della storia del luogo. Anche in questo caso, però, la critica iconologica è raramente accennata.

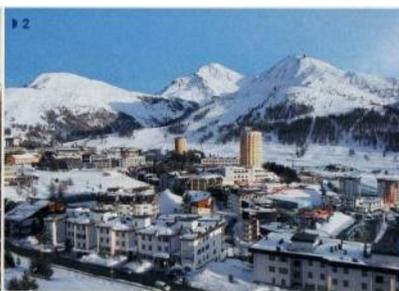


Fig. 14 *Geografia per immagini*, p. 131.

Fig. 15 *Punti cardinali*, p. 36.

Fig. 16 *Punti cardinali*, p. 212.

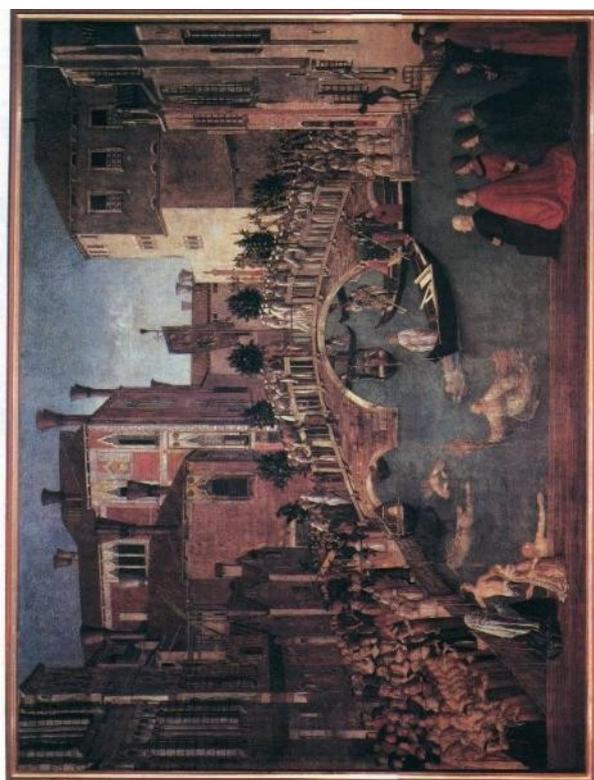
Negli esempi riportati (FIGG. 14-16) lo studente è guidato all'apprendimento delle abilità di lettura del paesaggio attuale (agrario e urbano) attraverso il confronto con altre fonti e un corretto metodo di analisi iconografica. Nel caso della Fig. 16, ad esempio, le due immagini, scattate a distanza di anni, hanno la stessa inquadratura e la didascalia guida lo studente nell'analisi dei cambiamenti attraverso l'individuazione di punti di riferimento che non sono mutati nel tempo. In questo modo, questi riesce ad identificare i processi che hanno agito sul paesaggio, le permanenze e le mutazioni prodotte.



Fig. 17 *Geografia 1. Il libro dell'esploratore*, p. 5 (ritoccata).

Il diorama, invece, è un disegno di tipo diverso: è un modello di territorio "da esplorare", non vero (nel senso che non ricrea uno specifico ambiente esistente), ma generico e veritiero,

costruito accostando parti caratteristiche di differenti aree geografiche. Esso mostra i diversi aspetti che un territorio-modello ha assunto nel corso del tempo. L'esame comparativo, condotto con le giuste domande, mette in luce continuità e cambiamenti.



○ **Super vedere** Questo quadro è di Gentile Bellini, rappresenta il "Miracolo della croce" e mostra una processione durante la quale cade in acqua una reliquia che tutti si apprestano a recuperare.
 •1 • Perché la Repubblica Veneta ha favorito la pittura e l'architettura?
 •2 • Ruota la Guida mettendo il quadro in orizzontale e accosta il lato destro al particolare che è stato già riprodotto nel *Libro del Geografo* e che tu dovrai ritrovare. Cosa rappresentava?
 •3 • Nota i "colori" di Venezia, la forma delle finestre e i grandi comignoli che sovrastano le abitazioni.
 •4 • Collega il soggetto del quadro allo studio delle tradizioni popolari. Confronta *Cp*, pag. 33 ■

Fig. 18 *Geografia 2. Il libro dell'esploratore e dell'etnologa*, p. 62.



Il paesaggio degli artisti
Il Tamigi dipinto da Turner
 William Turner (1775-1851), pittore romantico inglese, è celebre per i suoi paesaggi dipinti ad olio. Quello qui raffigurato, del 1807, rappresenta il Tamigi e fa parte di una serie di piccoli studi ad olio, che ritraggono scorci di paesaggio lungo le rive del fiume. È evidente la cura dei particolari che sembrano fondersi nell'atmosfera resa un po' magica dalla leggera nebbia che pervade la scena. Boschi, alberi, case lasciano il loro riflesso nelle acque del fiume. Le cime degli alberi sono scosse dal vento e il cielo è mosso dal rapido passaggio delle nuvole, proprio come accade nei cieli delle regioni atlantiche.

Fig. 11 ■ Il Tamigi ai ponti di Walton, opera di William Turner

Fig. 19 *Mondi e paesaggi Gli stati europei*, vol. 2, p. 63.



2. ■ Il brano di Marco Mairani, tratto da *Airone*, descrive la bellezza delle isole Lofoten. Leggi il testo e dopo aver individuato le informazioni utili, fai le didascalie alle immagini proposte.

Piccole isole incantevoli

Lo scalo scivola sul mare insolitamente calmo. L'acqua è di un blu intenso, reso ancora più scuro dalla luce radente... Sono isole frastagliatissime, ricche di baie, canali ed ardite scogliere, che costituiscono una barriera contro la quale vanno ad infrangersi le terribili tempeste che flagellano le regioni artiche... si attracca dopo uno scalo tra scogli ed isolotti. Centinaia di casette sono orientate a sud per fruire al massimo della luce e del calore del sole... l'eccezionale pescosità del mare, è dovuta alla corrente temperata, che induce i pesci di mari più caldi a mescolarsi con specie artiche. La configurazione sottomarina, ricca di secche e bassi fondali, trasforma l'arco delle Lofoten in una immensa rete nella quale vanno a cadere branchi di merluzzi, aringhe e di altre 120 specie di pesci.

Fig. 20 *Mondi e paesaggi Gli stati europei*, vol. 2, p. 235.

Queste ultime immagini (FIGG. 18-20) rappresentano un livello di piena consapevolezza dell'uso dell'opera d'arte per lo studio del paesaggio. Le attività sono presenti all'interno di un percorso articolato, formato da rubriche ed esercizi strutturati per difficoltà crescenti. Gli obiettivi di apprendimento sono pluridisciplinari, basati sull'acquisizione di conoscenze e competenze incrociate relative alla letteratura, all'arte, alla storia e alla geografia. L'esercizio della Fig. 19, per esempio, compara media differenti: lo studente ha il compito di ricavare informazioni da un testo letterario con l'obiettivo di formulare didascalie a commento delle fotografie del paesaggio descritto nello stesso testo. Fra tutti gli esempi di immagini "storiche" per lo studio del paesaggio, solo l'attività proposta da Giulio Mezzetti nel 1985 (FIG. 18) ha abbozzato al suo interno un lavoro di interpretazione iconologica poiché porta lo studente ad interrogarsi sulle motivazioni degli interessi artistici della committenza del quadro (il Miracolo della Croce di Gentile Bellini).

In conclusione, l'analisi realizzata sui manuali di geografia, studiati nella loro progressione cronologica dagli anni Ottanta del secolo scorso ad oggi, mostra come i testi più recenti abbiano fatto propri alcuni basilari strumenti di lettura del paesaggio. Se però gli studenti sono maggiormente guidati verso la lettura degli elementi paesaggistici che li circondano, gli esercizi che consentirebbero di avere una visione complessa e articolata delle componenti descrittive del paesaggio sono assai poco presenti, talvolta relegati nelle guide destinate agli insegnanti. La proposta operata da Mezzetti, la cui poliedricità viene esemplificata dalla FIG 17 ma che in essa non si esaurisce, assai articolata e composita, apprezzabilissima da un punto di vista della mediazione didattica disciplinare sembra essere stata per lo più abbandonata o indebolita. Nei testi visionati, i contributi metodologici che la disciplina storica è in grado di fornire sono quasi sempre trascurati. L'insegnamento di Sereni potrebbe essere in questo senso un'ottima strada da percorrere, così come mostrato dagli studi accademici di Carlo Tosco che, nei suoi ultimi lavori, ha individuato e proposto delle linee guida multidisciplinari ma con un forte accento storico. Guardare al mondo e al suo mutare da questo punto di vista vuol dire assumere uno sguardo interdisciplinare, difficile perché complesso, ma che, proprio perché complesso, può rivelarsi un ottimo grimaldello per la conoscenza del mondo e per l'acquisizione delle competenze che permettono di orientarsi in esso. Un eccellente tema didattico, dunque.

III. Paesaggio e didattica

III.1 Paesaggio, patrimonio, pratiche didattiche

Come e perché insegnare il paesaggio? Rispondere a questa domanda è l'obiettivo del presente capitolo. Le risposte sono molteplici e si inseriscono in percorsi disciplinari differenti, non ultima quella che vede il nostro oggetto d'indagine come un elemento patrimoniale da trattare *in situ*, all'interno di una nascente disciplina, l'interpretazione del patrimonio, che necessita di strategie apposite e che suggerisce strade coinvolgenti e attive.

Per dare profondità a questo tema, esso sarà affrontato per gradi, in un percorso dal teorico al pratico, che indaga non solo la didattica del paesaggio, ma anche il suo rapporto col patrimonio culturale, mantenendo costantemente il confronto fra il mondo italiano e quello spagnolo. L'impianto teorico, così articolato, è accompagnato dalla descrizione di alcune pratiche di insegnamento ritenute, in ambito accademico, come le più idonee per questi temi. In fine, viene presentata una esperienza didattica, realizzata all'interno di questa ricerca, durante l'anno scolastico 2011/2012.

In Italia⁹¹ e in Spagna⁹² l'educazione al paesaggio è portata avanti soprattutto dagli insegnanti di geografia e da chi si muove in questo ambito disciplinare. Nel mondo iberico, in particolare, questo insegnamento assume il punto di vista dell'analisi culturale, e quindi è caratterizzato da un taglio fortemente storico e sociale. Negli ultimi anni, inoltre, si è rafforzato all'interno della nascente educazione al patrimonio come uno dei principali ambiti di riflessione e di pratica. L'approccio iberico può costituire per il contesto italiano un forte stimolo a considerare il paesaggio in termini di geo-storia, cioè come tema forte che promuova l'intreccio dello studio disciplinare della storia e della geografia.

Le tendenze didattiche recenti suggeriscono di iniziare percorsi di questo tipo dallo studio delle realtà più vicine all'esperienza concreta degli studenti, cioè dai paesaggi suburbani, metropolitani o industriali, che, nella maggior parte dei casi, sono proprio quelli in cui essi

⁹¹ Si veda, a titolo esemplificativo, C. Giorda, M. Puttilli (a cura di), *Educare al territorio, educare il territorio. Geografia per la formazione*, Carocci, Roma 2011.

⁹² Cfr. AA. VV., *El paisaje en la educación*. «Iber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e. Historia», n. 65, 2010. In questo numero monografico, la rivista offre una panoramica delle sperimentazioni e posizioni spagnole. Come si vedrà più avanti, anche l'educazione patrimoniale comprende l'educazione al paesaggio.

vivono e da cui sono direttamente influenzati. Uno dei vantaggi di questa impostazione è innanzitutto la rivalutazione dei paesaggi “ordinari” a fronte di uno studio scolastico che per molto tempo ha preferito quelli eccezionali⁹³. Il lavoro didattico sul paesaggio ha fra i suoi obiettivi far nascere curiosità verso le matrici che hanno generato la realtà, conoscere le impronte del passato e interrogarsi sul futuro, formulando ipotesi di sviluppo e nuovi progetti.

Il mutamento contenutistico e metodologico degli ultimi anni si accompagna all’idea che il paesaggio possa essere considerato non solo come l’oggetto dell’insegnamento, quanto piuttosto lo strumento che permette di effettuare un certo tipo di ricerca e di educazione. Da un punto di vista didattico, questo cambiamento di prospettiva consente nuovi sviluppi disciplinari, nuovi punti di vista e nuove sperimentazioni.

L’approccio più diffuso nei libri di testo italiani è quello dell’”educazione a vedere”⁹⁴ il cui scopo è la conoscenza dei principali tipi di paesaggio italiani e mondiali. Il percorso procede attraverso alcune fasi: la descrizione sintetica, l’identificazione e la comparazione delle forme paesaggistiche. Poiché queste ultime sono in continuo divenire su tutto il globo, si punta ad accostare alle descrizioni di sintesi nuove strategie di approccio alla complessità delle forme geografiche presenti sul pianeta.

Jaime Busquets ricorda come la possibilità di leggere il paesaggio dipenda dal fatto che lo consideriamo come un testo, cioè come un sistema semiotico. Secondo questa ipotesi interpretativa, ogni società, attraverso l’opera collettiva o quella individuale di architetti, urbanisti o paesaggisti, ha plasmato il paesaggio in cui abita come se si trattasse di una scenografia o di una modalità espressiva. Se però consideriamo che non tutti gli elementi costitutivi di quest’ultimo rispondono alla volontà dell’uomo di trasmettere un messaggio determinato (come, invece, avviene per un testo scritto), allora non sarà possibile pensare ad una coincidenza perfetta. La presenza in esso di tracce umane non esprime solo necessità di tipo funzionale, ma anche di tipo simbolico (legate al potere, alla ricchezza, alla tecnologia, ecc.), e bisogna considerare che le persone sono solite attribuire significati culturali (di protezione, fertilità, pericolosità, ecc.) a elementi naturali, mettendo in relazione gli elementi che compongono un paesaggio proprio come accade nel linguaggio. È da questo presupposto che, secondo Busquets, è possibile lavorare con gli studenti e portarli a sviluppare concetti e

⁹³ J. Busquets, *La educación en paisaje: una oportunidad para la escuela*, in AA. VV. «Iber» n. 65, cit., pp. 7-16: p. 10.

⁹⁴ Cfr. B. Castiglioni, *Il paesaggio, strumento per l’educazione geografica*, in C. Giorda, M. Puttilli (a cura di), *Educare al territorio, educare il territorio. Geografia per la formazione* cit, pp. 182-191.

abilità multidisciplinari, e ad approfondire vari livelli di lettura partendo dagli aspetti visivi e formali, selezionando variabili specifiche, e compiendo, infine, una lettura di tipo analitico.

L'analisi geografica ha sviluppato un metodo didattico che si è dimostrato molto efficace e che si basa sulla comprensione delle relazioni (economiche, culturali, naturali, ecc.) che si stabiliscono fra la società e l'ambiente, e sulla spiegazione della fisionomia che caratterizza ogni forma di paesaggio. L'approccio ecologico, più recente e innovativo, ha sottolineato l'importanza delle relazioni nell'ambiente e ha rafforzato la concezione sistemica, collocando questi temi negli studi sullo sviluppo sostenibile.

Entrambe queste visioni attribuiscono all'uomo un ruolo primario, poiché lo ritengono capace di disvelare la trama di un paesaggio e il suo stadio evolutivo, attraverso l'analisi delle relazioni che la società stabilisce con l'ambiente e fra questo e le proprie componenti sociali. In questo senso, il paesaggio può essere considerato come frutto dell'azione umana nella società, all'interno di un processo permanente di costruzione, decostruzione e negoziazione di significati. La sua interpretazione come prodotto sociale permette di evidenziarne la dimensione storica e culturale, di metterne in evidenza il carattere incompiuto e dinamico a cui ogni uomo contribuisce in quanto individuo e in quanto appartenente ad una società.

Secondo Busquets è possibile individuare alcune caratteristiche fondamentali in questo tipo di studio, poiché esso permette di:

- *Imparare la complessità*

Il paesaggio, in quanto prodotto sociale, è frutto dell'interazione di variabili che chiamano in campo discipline assai diverse fra di loro e che mettono insieme la dimensione personale (che si realizza attraverso la percezione), quella sociale e quella dell'azione della natura. L'accettazione di tale complessità, quindi, è il primo passo per chi voglia affrontare il paesaggio in chiave didattica. Lo studio analitico delle diverse componenti e l'apprendimento progressivo delle distinte interazioni che si stabiliscono fra di esse deve essere coerente con la dimensione olistica e col riconoscimento dello sguardo soggettivo che sempre si accompagna a questo concetto. Si tratta di unire il metodo scientifico della ricerca alla consapevolezza delle cariche estetiche e simboliche che caratterizzano questo oggetto di studio. La complessità del paesaggio può essere ricondotta alla metafora dell'ipertesto che, più di quella del libro aperto, fa propria una complessità che si dispiega nello spazio e nel tempo e che offre

differenti possibili percorsi di conoscenza.

- *Utilizzare strumenti molteplici*

Le occasioni di studiare il paesaggio sono molteplici e il docente può prendere spunto dalla curiosità degli allievi per ciò che li circonda, sollecitarla e fare in modo che essi si sentano protagonisti dell'ambiente in cui vivono. Il collegamento fra le attività in aula e quelle all'esterno, realizzate con continuità e secondo un progetto formativo unitario, sono essenziali e possono basarsi su quadri, disegni a stampa, fotografie d'epoca, cartine storiche, dati statistici, monografie ecc., sfruttando anche le risorse offerte dalle nuove tecnologie e da Internet in particolare. Ricorrere a una strumentazione variegata permette di realizzare uno studio non solo quantitativo, ma soprattutto qualitativo con la conseguenza che lo studente padroneggerà meglio la ricerca, il percorso di valutazione delle informazioni, e avrà modo di confrontare i dati ottenuti sul campo con quelli frutto di uno studio "tradizionale", portato avanti in aula.

- *Mettere in relazione i processi locali e quelli globali*

In uno studio di questo tipo, l'antitesi fra il locale e le dinamiche globali si rivela solo apparente, poiché un paesaggio è condizionato da spinte locali e generali insieme e queste ultime sono dipendenti da flussi di scambio di idee e di persone. Il processo di diffusione culturale e la trasformazione dell'ambiente in funzione delle necessità sociali hanno avuto origine con l'agricoltura si sono sviluppati col passare del tempo e in virtù dell'intensificarsi dei commerci. Per questa ragione, tutti i paesaggi sono allo stesso tempo l'espressione del locale e del globale, in quanto parte di un sistema ecologico e sociale che si concretizza in una certa forma e in un luogo specifico, ma che dipende da necessità e decisioni sovranazionali e addirittura globali.

- *Rafforzare la dimensione patrimoniale*

Le diversità paesaggistiche fanno parte del patrimonio dell'umanità e attestano l'evoluzione dell'ambiente sotto l'azione delle forze sociali e culturali, come dichiarato nella *Convenzione sul Patrimonio Mondiale*⁹⁵ dell'Unesco, che definisce il paesaggio culturale frutto dell'azione combinata della natura e dell'uomo. Evidenziare

⁹⁵ La Convenzione è disponibile online, in italiano, all'indirizzo <http://www.unesco.beniculturali.it/getFile.php?id=35>.

le componenti patrimoniali di questo processo è un compito fondamentale per i docenti, che sono chiamati a mettere in evidenza le tracce che raccontano del passato e quegli elementi del presente con cui la società si identifica e a cui attribuisce un valore speciale.

Compiere un lavoro di questo genere con allievi della scuola dell'obbligo richiede una mediazione didattica tarata sull'età e sul grado di astrazione che uno studente, in base ad essa, può raggiungere. L'approccio più adeguato per trasmettere tale complessità, secondo Busquets⁹⁶, fa ricorso ad una strumentazione articolata da proporre agli allievi col fine di farli agire in prima persona e di riconoscersi attori del paesaggio, in equilibrio fra la dimensione soggettiva e quella oggettiva, attraverso un processo di apprendimento a spirale. Per quest'ultimo si intende un progetto formativo strutturato su di un curriculum verticale che duri tutto il percorso scolastico e in cui lo studente, grazie al suo lavoro e all'interazione con gli altri, modifica gradualmente la propria conoscenza del mondo e di sé stesso.

La lettura è solo uno degli strumenti di conoscenza attiva possibili, ma è necessaria quando si lavora sul paesaggio inteso come testo o come ipertesto. Il punto di partenza è il locale, ma da esso si sale ad una scala più generale, poiché l'obiettivo è riconoscere il meccanismo sotteso all'organizzazione territoriale e individuare i valori simbolici e culturali ad esso connessi. Il primo passo di questa alfabetizzazione paesaggistica è l'apprendimento della capacità di lettura, cioè la comprensione di quel linguaggio che mette l'individuo in comunicazione col territorio e che permette di riconoscerne i problemi e le questioni aperte.

Le altre azioni didattiche possibili sono l'osservazione, la percezione, l'analisi e l'interpretazione. Il primo passo, cioè la percezione, è un processo intuitivo a cui segue l'osservazione – che è riflessiva -, mentre successivamente il soggetto deve fare ricorso a tutti i sensi e in particolar modo alla vista, che assume un ruolo prioritario per ricavare le informazioni che caratterizzano l'identità di un paesaggio: distinguere le linee, i volumi, gli elementi rilevanti, definire la situazione in atto, la direzione di sviluppo, il numero, la dimensione, la densità, la frequenza degli elementi ecc.

Secondo Ángel Licerias, osservare e contemplare un paesaggio è una forma di studio e di conoscenza che permette di amarlo. Quelle descritte, però, non sono attività semplici e l'osservatore poco allenato non riesce a coglierne che la superficie, mentre la realtà è molto

⁹⁶ J. Busquets, *La educación en paisaje: una oportunidad para la escuela*, cit., pp. 14-15.

più complessa: «Buscar y descubrir el carácter y la esencia de un paisaje exige entrenar la mirada para percibir y distinguir, y hacerlo con espíritu crítico»⁹⁷. L'obiettivo di una didattica consapevole del paesaggio è raggiungere questo spirito di analisi, critico e profondo.

Come procedere? Come accennato, questa lettura si distingue da quella di un testo, perché in esso tutte le parole sono leggibili, mentre il primo il grado di leggibilità degli elementi simbolici è già un'operazione complessa. Nel paesaggio, infatti, esistono forme visibili che nascondono realtà che sono invisibili e che lo condizionano ed è per cogliere questi elementi che è necessario esercitarsi nella lettura. Questa può essere fatta a partire dalla concezione del paesaggio in quanto “oggetto” (ciò che si vede) e quindi come qualcosa di descrivibile e analizzabile in termini formali. Però esso può anche essere studiato come una rappresentazione mentale prodotta dallo sguardo e dai filtri emotivi e culturali di chi osserva.

Questi due approcci non si escludono del tutto reciprocamente. La “lettura” è un passo fondamentale verso questi obiettivi, anche se da sola non basta per cogliere le interrelazioni esistenti fra le sue componenti, il suo funzionamento. Ricercare ciò che non è evidente implica un procedimento articolato su azioni come la percezione, l'orientamento, la localizzazione, la classificazione, la distribuzione, la descrizione, l'interazione, la deduzione, e sull'utilizzo di scale differenti, con l'aiuto di strumenti di osservazione e della cartografia. Comprendere un paesaggio, inoltre, richiede il passaggio ad un livello successivo: la scoperta delle strutture che lo animano, il disvelamento dei processi e delle dinamiche che si attivano nella sua formazione. Infine, per Licerias vanno prese in considerazione le reazioni emotive che quel paesaggio provoca.

Questo schema, riportato da Lidia Hernández Rojas⁹⁸ permette di sintetizzare un processo di insegnamento/apprendimento che sia significativo, cioè in grado di incidere sul discente e di mutare il livello di conoscenza e di comprensione del mondo:

⁹⁷ Á. Licerias, *Didáctica del paisaje, Lo que es, lo que rapresenta, cómo se vive*, in «Íber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia», n. 74, 2013, p. 91.

⁹⁸ Lidia M. Hernández Rojas *El paisaje como recurso didáctico*, «Biocenosis, Revista de Educación Ambiental», Vol.18 (1-2) 2004, p. 44.

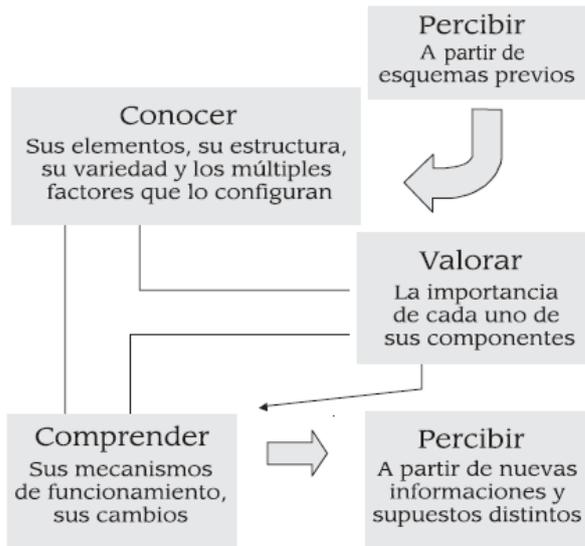


Diagrama 1
**Estrategia para intentar
 cambios en las actitudes**

Passare dalla percezione alla comprensione dei meccanismi paesaggistici attraverso la conoscenza degli elementi e della struttura del paesaggio e attraverso il riconoscimento di valori di cui essi sono portatori, permette di giungere ad una percezione consapevole perché differente da quella iniziale, capace di decodificare le trame nascoste dell'incontro fra uomo e natura e di modificare le idee e i comportamenti degli studenti.

Anche in ambito italiano ci si è interrogati sulle possibili strategie di insegnamento del paesaggio. Secondo Benedetta Castiglioni i passaggi fondamentali in questo percorso di alfabetizzazione sono:

- 1) *Riconoscerne i diversi elementi e le relazioni che li mettono in collegamento.* Si tratta di scomporre il paesaggio negli elementi essenziali che concorrono a formarlo, di descriverne le forme e le relazioni che li legano. Questo momento di analisi richiede impegno e attenzione.
- 2) *Dare spazio alla soggettività e individuare le emozioni suscitate da ciascun paesaggio.* È dunque prediletta, per questa fase, l'accezione estetica che può essere arricchita da considerazioni relative alla qualità della vita degli abitanti.
- 3) *Approfondire l'apporto della razionalità:* porsi domande e formulare ipotesi sui caratteri del paesaggio, sia per quel che riguarda la dimensione naturale sia per quella antropica. Per quanto il paesaggio non sia esaustivo di tutti gli elementi che

compongono le dinamiche territoriali, interrogarsi sulle cause che ne determinano le trasformazioni evidenti contribuisce allo sviluppo del senso critico e della capacità di cogliere i cambiamenti.

- 4) Operare una sintesi narrativa che porti alla comprensione delle trasformazioni e che nello stesso tempo le esprima. Il focus di questa fase è quindi la comprensione della dimensione diacronica e comporta l'abilità di cogliere le tracce del passato e ipotizzare gli sviluppi futuri nel paesaggio del presente.

Per questo percorso educativo, la Castiglioni propone alcuni strumenti sperimentati da lei e da un gruppo di insegnanti con cui lavora da tempo e parallelamente ne individua gli scopi:

Obiettivi e strumenti per la lettura del paesaggio ⁹⁹		
Obiettivi didattici	Alcuni strumenti	Suggerimenti per la verifica
Riconoscere i diversi elementi del paesaggio e le relazioni che li legano; riconoscere l'unicità di ciascun paesaggio.	Escursione, disegno, schizzo, racconto di storie (scritto e/o orale), fotografie, composizione/scomposizione di puzzle, discussioni in gruppo, carta geografica; fotografie aeree (anche on-line).	Attenzione e accuratezza nelle descrizioni (con diverse tecniche); abilità di identificazione degli elementi e delle relazioni non pertinenti.
Riconoscere le capacità del paesaggio di offrire sensazioni e suscitare emozioni in sé stessi e negli altri.	Escursione, testi (lettura e redazione, prosa e poesia), discussione in gruppo, interviste a persone diverse, disegno con tecniche varie.	Espressione dei sentimenti attraverso testi, disegni, drammatizzazione ecc.

⁹⁹ B. Castiglioni, *Il paesaggio, strumento per l'educazione geografica*, in C. Giorda, M. Puttilli, *Educare al territorio, educare il territorio*, cit., p. 188.

Cercare una spiegazione dei caratteri del paesaggio, in relazione a fattori naturali e antropici.	Attività di ricerca attraverso diverse fonti, come riferimenti bibliografici, carte attuali o storiche, fotografie aeree, dati statistici, informazioni economiche, ricerca d'archivio, semplici GIS, Web, interviste a esperti, ecc..	Comprensione dei collegamenti di ipotesi/controllo e di alcune catene causali. Acquisizione di alcuni contenuti.
Comprendere le trasformazioni del paesaggio e “raccontare la storia”; immaginare e progettare il suo cambiamento futuro.	Fotografie e carte del passato, vecchie descrizioni, interviste ad anziani (ad es. i nonni), discussione in gruppo, disegno di “piani” del paesaggio, fotomontaggi, racconti sul passato e sul futuro del paesaggio.	Saper disporre sulla linea del tempo alcune tappe della trasformazione del paesaggio. Prima comprensione delle questioni relative alla domanda: quali sono le trasformazioni “giuste”? Che cosa è giusto fare?

La Castiglioni evidenzia come imparare a leggere il paesaggio sviluppi abilità di analisi (dei singoli elementi e delle relazioni che intercorrono fra di essi), di comprensione delle dinamiche paesaggistiche e dell'intreccio fra elementi naturali e antropici, ma anche abilità di sintesi e di costruzione di visioni d'insieme che facciano ricorso ad approcci settoriali differenti. Infine, questo tipo di impostazione didattica consente l'acquisizione di un metodo d'indagine e di studio scientifico, trasmettendo, quindi, competenze utili allo studente nel suo contesto di vita quotidiano.

Dal punto di vista di una didattica interculturale, confrontare paesaggi di contesti culturali diversi significa confrontare modelli culturali e differenti percezioni, valorizzando le possibilità insite in realtà scolastiche multietniche. Questa operazione consente l'acquisizione di un approccio critico e aperto, capace di interagire in modo forte e corretto con il senso comune che attribuisce a queste tematiche caratteristiche identitarie in senso forte, cioè che escludono la diversità.

È evidente, a questo punto, il valore che questo tipo di insegnamento può avere per l'educazione alla cittadinanza. Secondo Castiglioni tre sono i contributi fondamentali che

l'educazione al paesaggio può apportare alla formazione dei cittadini:

- 1) Capacità di leggere i segni delle persistenze storiche e le inerzie paesaggistiche e di confrontarle con le fonti storiche. Tali abilità sono propedeutiche alla comprensione delle tappe di formazione del paesaggio e dei suoi processi di trasformazione. Questo aiuta nell'orientamento temporale, in quello spaziale e nel collegamento fra generazioni diverse.
- 2) Riflettere sui paesaggi del passato e sulle continuità e fratture rispetto a quelli del presente porta ad acquisire capacità di previsione, a sviluppare idee su come “dare forma al futuro” mettendo a frutto aspettative positive, e a rendere gli studenti capaci di agire e scegliere con responsabilità.
- 3) Competenza nel considerare la pluralità di attori che hanno concorso alla creazione del paesaggio e nel valorizzarlo come luogo di relazione che metta in gioco diverse esperienze, culture e punti di vista. In questo senso, il paesaggio viene percepito come un prodotto culturale aperto e in divenire, costruito, appunto, grazie al contributo costante di molte differenze.

III.2 Il paesaggio, nell'ottica del patrimonio

Secondo molti studiosi l'educazione al paesaggio è parte di quella patrimoniale, o per lo meno i due ambiti di ricerca hanno molti elementi in comune poiché comuni sono i contenuti che affrontano temi di ordine geografico, storico, ambientale e sociale.

Molti paesaggi, inoltre, si dispongono su patrimoni naturali degni di nota e per questo degni anche di essere conservati, sia dal punto di vista estetico, che scientifico e ambientale. Altri presentano emergenze storiche che testimoniano i modi di vita, di lavoro e le idee di una certa società, e accolgono ed esprimono valori materiali come edifici o monumenti, e immateriali come le tradizioni, gli usi, i costumi, oppure le pratiche di coltivazione. Questi tratti racchiudono ciò che viene chiamato patrimonio culturale. José María Cuenca López¹⁰⁰ precisa che il patrimonio è l'unione di quegli elementi che, in casi eccezionali, per ragioni geostoriche ed estetiche, si trasformano in simboli. Questi finiscono per diventare i referenti identitari delle strutture sociali proprio in virtù di quei valori maggiormente assunti e legittimati a

¹⁰⁰ J. M. Cuenca y J. Estepa, *El Patrimonio en las Ciencias Sociales. Concepciones transmitidas por los libros de texto de ESO*, in E. Ballesteros y otros (eds), *El Patrimonio y la Didáctica de las Ciencias Sociales*. Asociación Universitaria de Profesores de Didáctica de las Ciencias Sociales, Cuenca 2003, pp. 91-103.

livello diffuso e che rispecchiano gli aspetti culturali del passato e del presente ritenuti rilevanti. In questa definizione, Cuenca sottolinea come alcuni aspetti ed elementi siano importanti per la società poiché contengono una carica simbolica e identitaria.

Di paesaggio come patrimonio parla in modo esplicito Busquets¹⁰¹ quando rivendica per questa lettura, già affermata nel 1992 dal Comitato del patrimonio mondiale, la possibilità implicita di soddisfare alcune delle necessità più urgenti del nostro tempo: interpretare in modo integrato società e natura promuovendo congiuntamente la valorizzazione del patrimonio e la sensibilizzazione ai temi di salvaguardia ambientale.

Se pensiamo al paesaggio come patrimonio e come scenario delle vicissitudini umane, esso si concretizza in tutti quei luoghi in cui è stretta la relazione fra popolazione e territorio¹⁰². Questa consapevolezza ha aiutato le persone a sentire con maggiore forza il legame con il luogo e a guardare ad esso, in quanto scenario di vita, con più interesse e curiosità storica, comprendendo che questo non include solo elementi naturali e culturali di eccezionalità, ma anche i territori della “vita quotidiana”¹⁰³.

In realtà quando si affronta il tema del paesaggio da un punto di vista culturale, il nesso fra questo e il patrimonio emerge quasi con naturalezza, poiché nel primo si concretizzano le esperienze e le aspirazioni di un gruppo sociale, convertendo certi luoghi in determinati significati, in simboli che esprimono idee ed emozioni e che dunque sono la rappresentazione di come è il mondo e di come esso viene conosciuto e visto. Espressioni come paesaggio inglese o andaluso o toscano hanno l'obiettivo di indicare le singolarità di una terra riconosciute in un processo di rispecchiamento dal popolo che la abita, anche se questo porta innegabilmente con sé il rischio di creare stereotipi che rendano difficile la percezione di una realtà complessa e composita¹⁰⁴. Si tratta di un bisogno che spesso si afferma in contrasto con il contesto attuale in cui si avverte la necessità, nella società della globalizzazione, di mettere in rilievo gli elementi significativi e di riferimento del territorio, a fronte della crescente omologazione e banalizzazione degli spazi e dei luoghi¹⁰⁵.

¹⁰¹ J. Busquets, *Museu, territori i paisatge a l'era global*, in O. Fontal Merillas, R. Calaf Masachs (eds), *Miradas al patrimonio*, Trea, Gijón 2006, pp. 367-370.

¹⁰² E. Turri, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Venezia, Marsilio 1998.

¹⁰³ A. De Nardi, *El paisaje como instrumento de intermediación cultural en la escuela*, in «Iber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e. Historia», n. 65, cit., pp. 27-34.

¹⁰⁴ Á. Licerias, *Didáctica del paisaje, Lo que es, lo que representa, cómo se vive*, cit., p. 89.

¹⁰⁵ J. Noguè y J. De San Eugenio, *Pensamiento geográfico versus teoría de la comunicación. Hacia un modelo*

Secondo Joaquín Prats e Jaume Busquest¹⁰⁶ la realizzazione di attività scolastiche su questi temi non deve mirare alla conoscenza dei grandi paesaggi culturali, ma alla scoperta delle componenti patrimoniali che, in qualsiasi tipo di paesaggio, parlano del passato e del presente con cui la società si identifica. Per questi autori, allo stesso modo, la dimensione patrimoniale all'interno dell'educazione al paesaggio favorisce l'acquisizione della consapevolezza di cosa significhi vivere in un luogo, quella del concetto di tempo storico, e lo sviluppo dei legami positivi degli studenti con i territori più prossimi. Per tali ragioni, essi focalizzano l'attenzione sui temi strettamente correlati alle scienze sociali, come i concetti di spazio, di localizzazione e di scala, solitamente attribuibili alla geografia, e come le nozioni di tempo, mutamento e processo, legati alla disciplina storica.

Questo taglio multidisciplinare può essere il nodo chiave per accedere a contenuti, tematiche e studi che ci permettono di comprendere meglio il mondo che ci circonda, poiché esso si struttura sugli stessi contenuti delle scienze sociali, senza separare artificialmente quelli geografici da quelli storici. A posteriori, invece, è possibile individuare aspetti, questioni, fenomeni e processi che afferiscono maggiormente alla storia o alla geografia, ma comunque tutti di carattere sociale. In quest'ottica, l'educazione è quello strumento che permette di avvicinare la società e il carattere identitario e simbolico dei paesaggi, poiché non si limita solo a godere di una visione più o meno emotivamente suggestiva o coinvolgente di un territorio, ma permette pragmaticamente di rendere comprensibile e concreta la necessità di conservazione degli stessi, fornendo insegnamenti di tipo sociale e altri volti alla comprensione di ciò che è meglio fare per la conservazione dell'uomo in quanto specie. Affinché questo accada è necessario che l'educazione si collochi su un piano reale: il paesaggio non deve esser solo affrontato da un punto di vista teorico, ma va anche esperito e protetto in quanto spazio di vita concreto. In definitiva, esso non è solo una risorsa didattica, ma il suo studio deve diventare una esperienza di qualità¹⁰⁷.

de análisis comunicativo del paisaje, in Documents d'anàlisi geogràfica, n. 55, Madrid 2009, pp. 27-55. Disponibile online all'indirizzo <http://ddd.uab.cat/record/53443>.

¹⁰⁶ J. Prats, J. Busquest, *La Didáctica del Paisaje*, in «Iber» n. 65, cit. pp. 5-6.

¹⁰⁷ M^a Carmen Morón, *Paisaje y Geografía: una oportunidad para educar en Patrimonio*, in J. Estepa Giménez (ed.) *La educación Patrimonial en la Escuela y el Museo: Investigación y Experiencias*, Universidad de Huelva, Huelva 2013, pp. 237-247.

III.3 Dall'educazione al paesaggio, all'interpretazione del patrimonio

Se i nessi fra queste due discipline sono così forti, allora è necessario approfondire anche la didattica del patrimonio e il suo possibile legame con le scienze sociali e con le didattiche disciplinari. In ambito anglosassone e nel mondo ispanico, la prima si alimenta delle riflessioni e delle esperienze dell'interpretazione patrimoniale. La *Heritage Interpretation* è nata nel secolo scorso in America in seguito alla diffusione di parchi naturali e archeologici, spazi protetti, strade tematiche e itinerari turistici.

In Europa è conosciuta sin dagli anni '80 come strumento di integrazione, nella didattica scolastica, di progetti interdisciplinari incentrati sul patrimonio culturale. È stata definita come elemento cruciale per le politiche educative europee da parte del Consiglio d'Europa¹⁰⁸ che la descrive come «una modalità di insegnamento basata sul patrimonio culturale, che includa metodi di insegnamento attivi, una proposta curricolare trasversale, un partenariato fra i settori educativo e culturale, e che impieghi la più ampia varietà di modi di comunicazione e di espressione» (Art. I.2)¹⁰⁹.

Nel 2005, dichiarato Anno europeo della cittadinanza attraverso l'educazione, Tim Copeland ha realizzato uno studio con l'obiettivo di descrivere i possibili apporti che il patrimonio culturale e l'educazione ai doveri di cittadinanza sono in grado di fornire al processo di costruzione dell'identità europea (Fig. 1)¹¹⁰.

Nella sintesi offerta da Copeland la *heritage education* viene definita come una educazione globale, interdisciplinare, fondata su metodologie attive e partecipative, che prende vita da una forte sinergia tra il territorio e le sue agenzie educative¹¹¹. Essa non si rivolge solo agli insegnanti, ma anche a tutti coloro che operano nell'ambito dell'educazione informale e in particolare agli operatori del patrimonio.

¹⁰⁸ Cfr. la Raccomandazione N. R (98)5 relativa alla pedagogia del patrimonio culturale del 17 marzo del 1998.

¹⁰⁹ Cit. da L. Branchesi (a cura di), *Il patrimonio culturale e la sua pedagogia per l'Europa*, Armando, Roma 2006, p. 182. La *Recommendation no. R (98) 5* è accessibile sul sito del Consiglio all'indirizzo <https://wcd.coe.int/ViewDoc.jsp?id=469639>. Sulla pedagogia del patrimonio, si veda anche M. Calidoni, *La didattica museale e l'educazione al patrimonio: dalla parte della scuola*, in a cura di M.T. Rabitti, C. Santini (a cura di), *Il museo nel curriculum di storia*, Franco Angeli, Milano 2008, pp. 19-39.

¹¹⁰ Cfr. T. Copeland, *European democratic citizenship, Heritage education and Identity*, Council of Europe, Strasbourg 2006, p. 24, cit. in M. Brunelli, *Archeologi educatori. Attuali tendenze per un'archeologia educativa in Italia, tra heritage education e public archaeology*, «Il capitale culturale» n. 7, Macerata 2013, p. 18.

¹¹¹ T. Copeland, *European democratic citizenship*, cit., p. 19.

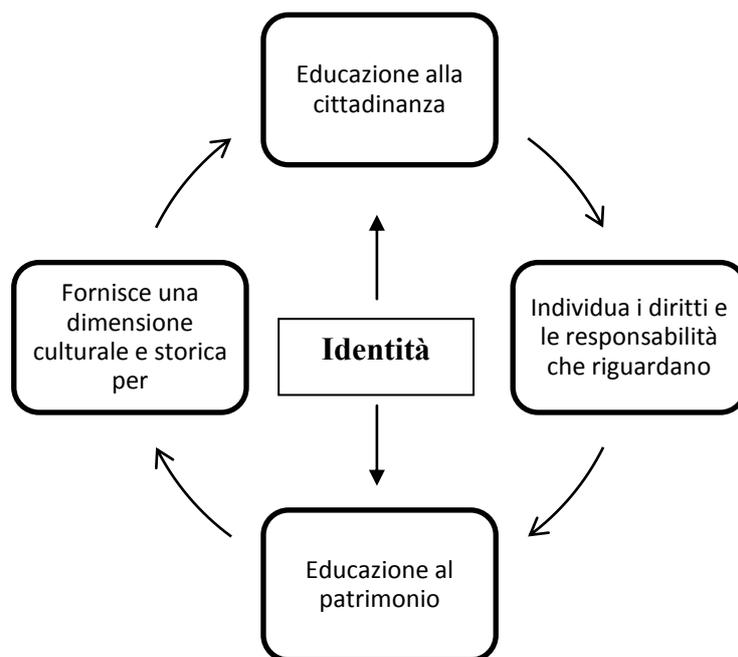


Fig. 1. Relazioni tra l'educazione alla cittadinanza e l'educazione al patrimonio

L'educazione al patrimonio si configura dunque come una “nuova educazione” il cui principale obiettivo è la percezione del patrimonio in quanto portatore di significati e valori che possono migliorare, sia culturalmente, sia socialmente, la qualità della vita di ciascun individuo¹¹².

Dal lavoro del nordamericano Freeman Tilden, nel 1957, sono nate numerose associazioni professionali che hanno sviluppato esperienze e ricerche nei paesi di lingua inglese e spagnola. Soprattutto dagli anni Ottanta del secolo scorso, l'interpretazione patrimoniale ha conosciuto un notevole sviluppo e si è trasformata in una vera e propria attività professionale. Il suo obiettivo fondamentale è rendere accessibili e comprensibili le “attrazioni” patrimoniali ad un numero sempre maggiore di utenti, avvalendosi di molteplici mezzi interpretativi e offrendo un decisivo contributo alla crescita e alla diffusione del turismo culturale. Il lavoro di interpretazione e valorizzazione del patrimonio, come riporta Duncan Light¹¹³, ha mostrato i suoi effetti positivi ed è particolarmente apprezzato dai visitatori che condividano l'opinione che esso abbia in effetti favorito la conoscenza dei siti e reso l'esperienza della visita più

¹¹² Cfr. la *Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore del patrimonio culturale per la società* o *Convenzione di Faro*, disponibile online sul sito del Treaty Office, http://conventions.coe.int/?pg=/treaty/default_en.asp&nd=&lg=it.

¹¹³ D. Light, *Heritage as Informal Education*, in D. T. Herbert (edts.), *Heritage, Tourism and Society*, Pinter, New York 1997, pp. 117 ss.

interessante e ricca di significato. Grazie ed esso, inoltre, un numero sempre maggiore di persone ha avuto la possibilità di visitare e di comprendere luoghi culturali prima inarrivabili perché di difficile fruizione. La *Heritage Interpretation* è ritenuta, infatti, uno dei fattori principali di incremento delle richieste di visita. Tilden spiega che una valida e coerente interpretazione dovrebbe incentivare la protezione delle risorse e del patrimonio storico e culturale ed afferma che «*Through interpretation, understanding; through understanding, appreciation; through appreciation, protection*»¹¹⁴. Anche Don Aldridge, uno dei teorici inglesi più conosciuti, ha messo in evidenza le conseguenze positive dell'interpretazione che è stata da lui definita come l'arte di spiegare il luogo e i modi di vita dell'uomo in rapporto all'ambiente col fine di incrementare nel turista la consapevolezza dell'importanza di questa interazione, e di far nascere in lui il desiderio di contribuire alla salvaguardia ambientale¹¹⁵. Tilden, già nel 1957, definiva l'interpretazione come una attività educativa il cui obiettivo non è semplicemente fornire informazioni su un certo patrimonio, ma rivelarne i significati e le interrelazioni che lo compongono in una esperienza diretta, attraverso il contatto con oggetti originali e il supporto di media visivi¹¹⁶.

Dopo aver studiato il modo in cui i *rangers* del National Park Service interagivano con i visitatori, elaborò i sei principi base per una interpretazione efficace¹¹⁷:

- 1) L'interpretazione deve essere in grado di stabilire una relazione fra ciò che in quel momento viene spiegato, o messo in mostra, e la personalità o l'esperienza individuale del visitatore, pena la mancanza di efficacia.
- 2) L'interpretazione e l'informazione non sono la stessa cosa. La seconda contiene informazioni, ma a partire da esse crea una rivelazione.
- 3) L'interpretazione è un'arte e come tale può essere insegnata. Non è monodisciplinare, ma si alimenta di arti differenti, a prescindere dal tema interpretato (scientifico, artistico, naturalistico, storico, ecc.).

¹¹⁴ F. Tilden, *Interpreting Our Heritage*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 1977, terza ed., p. 38.

¹¹⁵ D. Aldridge, *Mejora de la interpretación de los Parques y la Comunicación con el Público*, UICN. Segunda Conferencia Mundial sobre Parques nacionales; info. 25.1972, Yellowstone, p. 14.

¹¹⁶ F. Tilden, *Interpreting Our Heritage*, cit., p. 8.

¹¹⁷ M. K. Cunningham, *Manuale di formazione per interpreti museali*, Prima edizione italiana e saggio introduttivo di M. Brunelli, Eum, Macerata 2012, p. 81.

- 4) Lo scopo principale dell'interpretazione non è istruire, ma far comprendere.
- 5) Oggetto dell'interpretazione è un luogo inteso nella sua dimensione olistica e non parziale.
- 6) L'interpretazione pensata per un pubblico infantile non è una versione “annacquata” di quella per gli adulti, ma è frutto di un approccio completamente diverso.

Paul Risk, un altro iniziatore di questi studi, affermava che l'interpretazione è la traduzione di un linguaggio tecnico e spesso complesso in una forma non tecnica che permetta di non perdere il significato e il rigore scientifico e di creare nell'utente una sensibilità, una coscienza, una comprensione e un impegno rivolti verso ciò che ha interpretato¹¹⁸. Alla scuola canadese si deve l'importanza del contatto concreto non solo con un oggetto, ma anche con un paesaggio, con un edificio storico, o con un luogo.

Apprezzata per i suoi effetti benefici sul turismo, l'interpretazione è entrata anche nel mondo della scuola. Secondo Francesc Xavier Hernández¹¹⁹ gran parte dei riferimenti teorici, delle attività didattiche e delle ricerche che riguardano questo approccio fanno riferimento alla didattica del patrimonio. Una questione fondamentale è capire a chi sia rivolta l'interpretazione, se al pubblico scolastico o a quello familiare o turistico, poiché in base ai destinatari saranno realizzate attività con finalità e modalità differenti. Secondo Aldridge l'interpretazione *in situ*, cioè quella portata avanti attraverso pannelli, musei o centri di interpretazione e destinate a una fruizione non scolastica ha l'obiettivo di far scoprire il significato del luogo e di trasmettere l'idea che sia importante conservare e preservare quel sito, tenendo presente che i turisti solitamente non cercano “lezioni morali”, ma attività di svago.

Per quel che riguarda le attività svolte con gli studenti, gli interpreti si rivolgono a gruppi di destinatari omogenei, dello stesso livello scolastico, della stessa età e con le medesime abilità (cosa che non succede con i turisti). Le visite sono progettate con finalità educative e con l'idea che il docente sarà presente, in modo da poter collegare l'esperienza alla

¹¹⁸ P. Véase Risk, *The Interpretative Talk*, in G. Sharpe, *Interpreting the Environment*, Wiley & Sons, London 1982, p. 76.

¹¹⁹ F. Xavier Hernández, *Didáctica e interpretación del patrimonio*, in R. Calaf, O. Fontal (Coord.), *Comunicación educativa del patrimonio: referentes, modelos y ejemplos*, Trea, Gijón 2004, pp. 35-50.

programmazione curricolare. Quest'ultimo, quindi, può aver modo di preparare i suoi studenti e di lavorare con loro anche dopo l'uscita. Un altro aspetto positivo è che le attività sono tarate per un numero standard di alunni e che gli strumenti proposti (mappe, tabelle, ecc.) sono dettati dal programma disciplinare, mentre in situazioni turistiche una guida può avere a che fare con numeri molto alti, con età differenti e con la scarsa propensione a impegnarsi in attività che ricordano situazioni scolastiche.

Nei due contesti, anche il tempo dedicato alla visita cambia: i turisti mediamente sono in grado di prestare attenzione per circa trenta minuti e raramente sono già a conoscenza dei temi da affrontare. Se l'interprete è particolarmente bravo può ottenere anche un tempo di concentrazione maggiore. Questo tipo di fruitore, inoltre, vuole risposte complete e corrette. Gli studenti, invece, hanno a disposizione tempi più distesi per le attività (che possono essere svolte *in situ* e in classe) e hanno bisogno di essere stimolati alla ricerca più che ricevere risposte già pronte.

Chi si occupa dell'interpretazione deve anche tener presente come cambiano le strategie tese a ottenere interesse e a coinvolgere: elementi ludici, tecniche partecipative e interattive appartengono al bagaglio professionale dell'interprete, ma, sottolinea Aldridge, dovrebbero essere conosciute e utilizzate anche dai docenti. Purtroppo, in Spagna – dice Hernandez – chi si occupa del patrimonio viene dalle scuole e dalle università che formano i docenti, e quindi non ha una formazione specifica in grado di coinvolgere. Lo stesso si può affermare per l'Italia.

Queste riflessioni pongono l'accento sulla necessità di mettere in atto strategie differenti e sul fatto che studenti e turisti cercano risposte diverse e differenti modelli di visite guidate e di laboratori. Secondo Jorge Morales¹²⁰, però, esiste la possibilità che in alcune situazioni gli obiettivi e le strategie dell'interpretazione e quelle dei programmi didattici coincidano poiché le differenze sono soprattutto relative, come si è visto, alla durata delle attività e alla spontaneità del coinvolgimento.

L'interpretazione del patrimonio, inoltre, si concentra sulle azioni che si possono compiere *in situ*, all'interno degli spazi e sugli oggetti patrimoniali, e che rendono possibile sviluppare la comprensione e una maggiore coscienza della necessità della conservazione. Un ruolo fondamentale è svolto dalla relazione con la fonte primaria: essenziale è il ruolo della guida-

¹²⁰ J. Morales, *Guía Práctica para la Interpretación del Patrimonio. El arte de acercar el legado natural y cultural al público visitante*, Tragsa. Junta de Andalucía, Sevilla 2001, p. 31.

interprete, ma anche quello delle nuove tecnologie e di altri strumenti di intermediazione come i pannelli, i video e le audio-guide. Inoltre, come già detto, questa disciplina è nata nei parchi e si è sviluppata soprattutto in relazione al patrimonio naturale e grazie alle richieste turistiche. La Didattica delle Scienze Sociali propone strumenti differenti sugli stessi temi poiché è legata all'insegnamento della Storia e della Geografia e dunque il confronto con le fonti è solo una delle risorse didattiche cui fa riferimento. In questo senso, le esperienze di interpretazione patrimoniale sono importanti perché permettono di acquisire conoscenze e competenze in relazione ad un corretto utilizzo delle fonti paesaggistiche, architettoniche, etnologiche e archeologiche. Dal lato opposto, avere conoscenze e consapevolezza circa la Didattica delle Scienze Sociali aiuta un interprete a porre le risorse disponibili *in situ* in un contesto geostorico più ampio. Per il gruppo di ricerca DESYM dell'Università di Huelva, la didattica del Patrimonio è un settore di ricerca che appartiene esplicitamente a quello della Didattica delle Scienze sociali¹²¹.

Da un punto di vista del metodo, studi come quello di Tilden hanno stabilito l'importanza di lavorare sì sugli oggetti, ma a partire dalla esperienza concreta dei visitatori e quindi applicando, implicitamente, alcuni principi del costruttivismo. Il pubblico risulta più incline ad apprendere durante visite e percorsi didattici che trattino tematiche legate all'uomo e all'esperienza umana in generale. Anche Tilden sottolinea l'importanza della dimensione emozionale del soggetto e delle esperienze pregresse. Per raggiungere i suoi obiettivi una buona interpretazione, dunque, dovrebbe partire dalle esperienze dirette del visitatore, per permettere a quest'ultimo di assimilare nuove informazioni e creare paragoni tra il proprio vissuto e ciò che viene proposto nel sito patrimoniale, agevolando e rendendo più proficuo l'apprendimento¹²².

L'interpretazione, per essere utile, dovrebbe quindi basarsi sulle conoscenze pregresse del visitatore, e dovrebbe individuare l'elemento chiave per stimolare il suo interesse e per indurlo a muoversi a proprio agio esplorando il luogo attraverso l'acquisizione di nuovi *input* informativi. Il patrimonio non possiede un suo significato intrinseco, finché qualcuno - un interprete - non gli attribuisce un valore in termini antropologici e psicologici.

¹²¹ Cfr. J. M. Cuenca, *El patrimonio en la didáctica de las ciencias sociales. Análisis de concepciones, dificultades y obstáculos para su integración en la enseñanza obligatoria*. Tesis doctoral. Universidad de Huelva 2002, Disponibile online all'indirizzo <http://rabida.uhu.es/dspace/handle/10272/2648>.

¹²² F. Fiore, *Ecomusei come strumento di valorizzazione del patrimonio culturale*, tesi di dottorato, Bologna 2008, pp. 16-17, disponibile online all'indirizzo amsdottorato.unibo.it/1017/1/Tesi_Fiore_Federica.pdf.

William Hammitt¹²³, che ha provato a incrociare le idee di Tilden con le teorie delle mappe cognitive, afferma che quando le persone ricevono informazioni su un determinato ambiente patrimoniale le codificano e le mettono in relazione con i propri schemi cognitivi che, a loro volta, sono il risultato di esperienze passate. Le esperienze pregresse, quindi, determinano i modelli mentali che un individuo possiede rispetto all'ambiente esterno. Gli schemi che si formano in questo modo condizionano a loro volta il processo di elaborazione delle informazioni e di classificazione delle immagini visive o concettuali che riguardano il patrimonio.

Verso la fine del XX secolo, Larry Beck e Ted Cable¹²⁴ rimarcarono l'importanza delle preconoscenze per gli utenti. Essi individuarono alcuni punti che sono ancora alla base dell'interpretazione patrimoniale e che mettono insieme i temi di quest'ultima con quelli della didattica delle Scienze Sociali:

1) per suscitare interesse, gli interpreti devono individuare temi che i fruitori possano sentire come propri (quindi, tener presenti le loro preconoscenze e i loro pregiudizi).

2) l'obiettivo della interpretazione non è fornire informazioni, ma rivelare un significato profondo.

3) Il fattore ludico è una componente fondamentale delle modalità comunicative scelte.

4) I visitatori devono essere spinti ad ampliare i propri orizzonti.

5) L'interpretazione deve avere un approccio globale e deve essere rivolta all'individuo nel suo complesso.

6) L'interpretazione, se rivolta a persone di età diverse, deve fare ricorso a metodi adeguati e deve porsi obiettivi differenti.

7) Ogni luogo ha una sua storia. Questa va considerata come un elemento di sviluppo positivo del territorio.

8) Le nuove tecnologie possono essere un utile strumento per coinvolgere i visitatori. Esse però devono essere utilizzate senza eccessi perché la guida resta, nell'ottica americana,

¹²³ W. Hammitt, *Theoretical Foundation for Tilden's Interpretative Principles*, «Journal of Interpretation», n. 6, 1981.

¹²⁴ L. Beck, T. Cable, *Interpretation for the 21st Century-Fifteen Guiding Principles for Interpreting Nature and Culture*, Sagamore Publishing, Champagne 1998.

l'interattivo per eccellenza.

9) Gli interpreti devono calibrare bene i contenuti da presentare, poiché una buona sintesi è più efficace di un discorso molto lungo. Essi devono essere quindi preparati ad operare sintesi efficaci e di buon livello.

10) L'interprete deve conoscere le tecniche di comunicazione poiché è a quest'ultima che si deve il successo dell'interpretazione.

11) I testi devono contenere informazioni tarate su ciò che i visitatori desiderano conoscere, assumendo un taglio allo stesso tempo autorevole, in virtù della conoscenza scientifica trasposta, e umile, perché consapevole della responsabilità che questo comporta.

12) Un progetto interpretativo deve essere in grado di ottenere consenso a livello politico, finanziario, o amministrativo, oppure coinvolgere dei volontari: i progetti culturali, cioè, come sostenuto dalla scuola anglosassone, devono essere in grado di auto sostenersi. Nei paesi latini, invece, questo compito è affidato al pubblico.

13) L'interpretazione deve stimolare nella gente la capacità di apprezzare la bellezza, la possibilità di elevare il proprio spirito, e il desiderio di conservare l'elemento interpretato. Questi obiettivi hanno lo scopo di generare comportamenti e attenzione ai valori del patrimonio.

14) Gli interpreti devono essere in grado di realizzare attività di qualità e promuovere progetti e servizi ben disegnati e programmati.

A differenza della didattica disciplinare, questi principi pongono l'accento sulla comunicazione, sulla preparazione, e sull'organizzazione dei contenuti. In Italia, Ivo Mattozzi¹²⁵ ha invece inteso l'interpretazione del patrimonio come l'insieme di strategie comunicative e di divulgazione, reclamando per la didattica un profilo disciplinare e scientifico differente.

¹²⁵ I. Mattozzi, *La didáctica de los bienes culturales: a la búsqueda de una definición*, in J. Estepa, C. Domínguez, J. M. Cuenca (eds.), *Museo y patrimonio en la Didáctica de las Ciencias Sociales*, Universidad de Huelva, Huelva 2001.

Inevitabilmente, l'insegnamento delle Scienze Sociali, nella misura in cui si occupa dell'ambiente e del patrimonio, deve monitorare attentamente i contributi della divulgazione e, in particolare, quelli realizzati a partire dalla interpretazione e dalla museologia interattiva. Il patrimonio è uno spazio multidisciplinare che vede concorrere alla sua trattazione la Storia dell'Arte, la Geografia, la Geologia, la Storia, la Fisica, la Chimica, l'Antropologia ecc. attraverso un approccio pluridisciplinare¹²⁶ in cui i concetti sono in relazione fra di loro. L'obiettivo è avere un impianto teorico privilegiato per affrontare l'unicità della realtà e valorizzare l'importanza delle conoscenze integrate in ambito scolastico.

Per l'associazione Clio '92, di cui Mattozzi è presidente, l'educazione al patrimonio può essere promossa più efficacemente se si trovano metodi e procedure per integrare i beni culturali nei processi di insegnamento e di apprendimento disciplinari: questo vuol dire pensare la didattica dei beni culturali in funzione della costruzione delle conoscenze e ciascuna disciplina come un potente mezzo di costruzione del significato e del valore del patrimonio culturale.

Nel 2007 l'associazione ha elaborato alcune riflessioni teoriche e didattiche che sono confluite nelle «tesi sul patrimonio»¹²⁷ che attingono a piene mani dagli studi fin qui riportati e si arricchiscono dei temi su cui l'associazione si sofferma da anni. Trascurando i punti di contatto espliciti con quanto già scritto, ne riportiamo e commentiamo alcuni stralci arricchiti dalle riflessioni presenti in coda ad ogni tesi:

Tesi 1. Il concetto di patrimonio¹²⁸

[...] Se si tiene conto sia del senso che dell'etimologia del termine (dal latino *patris-munus*), sono intuitivi i riferimenti al "valore" e al "possesso", oltre che l'accento sulla valenza di "eredità" in senso materiale e figurato.

[...] Anche i beni paesaggistici sono componenti del patrimonio, poiché attraverso il paesaggio, espressione della storia di una comunità, avviene la trasmissione da una

¹²⁶ M. J. Martín Cáceres, *La educación y la comunicación patrimonial: una mirada desde el Museo de Huelva*, tesi di dottorato, Huelva 2012, p. 104.

¹²⁷ Cfr. A. Bortolotti, M. Calidoni, S. Mascheroni, I. Mattozzi, *Per l'educazione al patrimonio culturale 22 tesi*, Franco Angeli, Milano 2008. Come nel testo originale, anche in queste citazioni, le tesi sono indicate con un carattere diverso da quello del testo che le commenta.

¹²⁸ Ivi, p. 19.

generazione all'altra del valore di memoria, identità e uso insito nel rapporto dell'uomo con la natura.

In questa prima tesi, l'associazione indica la sua idea di patrimonio culturale. Cogliendo le sollecitazioni degli studi storici e geografici, questo viene definito come *diffuso, relativo* (perché molteplici sono i punti di vista culturali possibili) e *in divenire*, ma anche *polivalente* (perché per ogni persona assume un significato differente), *interdisciplinare, complesso, identitario e storico*. Su quest'ultimo punto il discorso complessivo appare, a mio avviso, non troppo chiaro, poiché aver posto l'accento sul presunto possesso e sull'eredità, anche in senso materiale, non sembra coerente con quanto sostenuto nelle altre tesi e nelle altre argomentazioni. La concezione identitaria è qui intesa come idea che la comunità elabora di sé stessa, in senso storico e in riferimento all'ambiente. Come vedremo nelle tesi successive, si tratta di una identità aperta, che si arricchisce degli scambi e degli apporti di culture diverse.

Tesi 2. L'educazione al patrimonio e i suoi destinatari

Il patrimonio [...] si offre a tutti come risorsa, come oggetto di studio, come punto di riferimento temporale e spaziale per la comprensione delle collettività umane e dei loro contesti culturali e ambientali.

[...] L'educazione al patrimonio si definisce quindi percorso specifico e obiettivo ulteriore assunti dalle attività educative svolte con e sui beni culturali e paesaggistici.

Essa, per la sua stessa natura di azione intenzionale consente di adottare un approccio cognitivo e di rielaborazione che privilegia la riflessività e la comparazione. [...] La comparazione favorisce lo sviluppo di capacità critiche e promuove sia l'inclusione sociale che il confronto e il dialogo tra diverse culture in prospettiva sincronica e diacronica.

L'azione educativa al patrimonio deve «essere sempre elaborata e svolta in modo da non creare confini culturali concettuali, che generano e legittimano disuguaglianze a carico di gruppi di individui e comunità». [...] Mediante il patrimonio si può realizzare una forma di educazione interculturale, in quanto i suoi elementi sono diffusi sul pianeta e testimoniano sia la storia di ogni gruppo umano, sia i secolari processi di conflitto, interscambio e osmosi fra le culture sul piano temporale sincronico e diacronico. Solo attraverso un'azione formativa al

patrimonio, che assuma la competenza interculturale come esplicita finalità, è possibile per gli individui comprendere pienamente i processi di definizione patrimoniale trascorsi e attuali, nonché sviluppare comportamenti rispettosi e aperti al dialogo con le altre culture.

Questa seconda tesi, in particolare, sembrerebbe in conflitto con la definizione proprietaria del patrimonio. Coerentemente con la poliedricità già rivendicata, i beni patrimoniali e paesaggistici assumono una forte valenza interculturale, sia in virtù dei «secolari processi di interscambio e osmosi» tra le culture (ma come sarebbe possibile la dimensione proprietaria di un bene che storicamente si è formato grazie all'apporto di molte culture diverse?), sia in virtù della competenza interculturale assunta esplicitamente come finalità, quindi come obiettivo complessivo, di un'educazione patrimoniale coerente con i presupposti enunciati.

Tesi 3. Le finalità dell'educazione al patrimonio¹²⁹

[Ecco alcune finalità dell'educazione al patrimonio che discendono direttamente dal significato e dal senso che vengono [ad esso] attribuiti: il patrimonio può] [...]

- contribuire alla capacità di attribuire valore alle cose nel senso simbolico e non solo economico, come espressione di affettività ed emozione di uomini e di donne che si esprimono nell'oggetto/bene e nella sua storia; [...]
- fornire strumenti concettuali e culturali per la corretta interpretazione dei beni e dei siti patrimoniali; [...]
- apportare significativi vantaggi ai processi di insegnamento/apprendimento stimolando il legame tra teoria e prassi, l'adozione di metodi attivi, l'interdisciplinarietà, la sperimentazione e lo spirito di ricerca, la formazione continua;
- insegnare a dar senso e valore conoscitivo ad ogni elemento del patrimonio in quanto tale, evitando scelte collegate esclusivamente all'unicità o al valore artistico;

Nella definizione delle finalità che devono ispirare le strategie e i metodi delle proposte formative in questo campo, Clio'92 mette in rilievo la dimensione culturale che riguarda

¹²⁹ Ivi, p. 27.

questo concetto e il suo insegnamento, in tutte le sue sfaccettature: dal riconoscimento del contesto storico-culturale in cui si vive, alla partecipazione democratica alla vita della comunità. Viene ulteriormente rimarcato il taglio interculturale che questo tipo di studio può avere se si sottolinea il valore delle identità sovranazionali, intese in senso inclusivo e non isolazionista, e quello potenzialmente accessibile a tutte le diversità. In quanto legato al contesto di vita della comunità, viene sollecitata l'idea che il patrimonio culturale non risieda solo nelle opere d'arte eccezionali. In questa tesi, inoltre, viene rimarcato il valore pedagogico di questo tema di studio, che si alimenta di una prassi di insegnamento attiva e di una ricerca costante.

Tesi 6. Patrimonio e identità¹³⁰

[...] sulla base di una mancata o inadeguata conoscenza del patrimonio si formano identità localistiche, passatistiche e non inclusive, che strumentalizzano i beni e generano disagio o aggressività nei confronti di patrimoni e identità diversi da quelli di appartenenza.

I programmi di educazione al patrimonio sono necessari se si vuole che le identità si formino anche grazie alla conoscenza dei beni culturali e paesaggistici e che siano positivamente aperte a prospettive ampie e flessibili, fondate sul riconoscimento del valore insito nel patrimonio e nelle identità, relativi sia ad altre collettività passate e presenti, sia a differenti istanze all'interno della propria comunità.

L'educazione al patrimonio, dunque può essere utilizzata sia per «forgiare identità-fortezza», sia per costruire il dialogo e il rispetto reciproco. Essa consente di far conoscere agli immigrati la terra che li ha accolti e la mentalità di chi se ne occupa. Sono auspicabili anche progetti rivolti al patrimonio dei migranti per «conoscere, condividere e valorizzare le radici culturali individuali, familiari e di gruppo e a mantenere rapporti con la collettività e il territorio di origine»¹³¹.

L'assunzione di una identità culturale a scala mondiale, che si esprime nel «Patrimonio dell'Umanità», è l'obiettivo maggiore di questo percorso educativo che lega l'identità del singolo a quello delle collettività.

¹³⁰ Ivi, p. 46.

¹³¹ Ivi, p. 48.

Tesi 8. Il territorio e il paesaggio nell'educazione al patrimonio¹³²

[...] Il paesaggio si definisce come percezione del territorio e come volto visibile della sua organizzazione e esprime le dinamiche interno, le relazioni con l'ambiente naturale, i momenti ludici, il gusto estetico, i modi di produzione, di utilizzo delle risorse naturali, di manifestare la religiosità delle società che lo animano.

[...] In tale prospettiva tracce e testimonianze [...] sono stimoli ad un rinnovato rapporto con il contesto spaziale nel quale viviamo, fondato sul senso di appartenenza, sulla memoria collettiva e sulla selezione condivisa degli elementi di cui si intende promuovere la conoscenza, la tutela e la valorizzazione; costituiscono risorse per una progettualità territoriale condivisa.

In questa tesi, si sottolinea come il paesaggio sia un concetto fondamentale, appartenente al patrimonio, ma dotato di una carica semiotica ulteriore: in quanto volto visibile dell'organizzazione territoriale, il paesaggio esprime l'identità culturale di chi lo abita, ma anche il suo rapporto con ciò che lo circonda. La scuola, dunque, deve mettersi in relazione con gli altri organismi territoriali e deve rendere gli studenti in grado di leggere questa complessità e di porsi in continuità con essa, valorizzandola e preservandola. Un paesaggio di qualità non è un paesaggio eccezionale, che stupisce per la sua bellezza e per la regolarità delle forme, ma è quello che offre un ambiente di vita ottimale e possibilità di sviluppo culturale.

Tesi 18. Le discipline¹³³

Tra le discipline scolastiche, quelle storiche o storico-artistiche hanno privilegi, opportunità e responsabilità maggiori. I privilegi sono quelli di:

- avere la possibilità di usare i beni culturali di qualunque tipo come fonti;
- poter fare di ogni bene culturale e di ogni complesso di beni gli oggetti di conoscenza storica;
- far scoprire che ogni bene culturale e ogni complesso di beni è portatore e testimone di passati molteplici;

¹³² Ivi, p. 59.

¹³³ Ivi, p. 127.

- dover integrare una molteplicità di beni culturali allo scopo di costruire conoscenze del passato;
- rendere più evidente che i beni culturali possono essere strumenti di informazione in quanto ci sono istituti di tutela e di studio che li rendono disponibili per gli studiosi.

Ogni disciplina è in grado di apportare suoi contributi specifici all'educazione patrimoniale, e nello stesso tempo, attinge all'impianto interdisciplinare che caratterizza questo oggetto di studio. Così, viene sollecitata la collaborazione fra le singole discipline, che può avvantaggiarsi delle elaborazioni didattiche specifiche: ognuna può fare la sua parte nei curricoli di educazione al patrimonio, ma la loro cooperazione o la loro complicità può moltiplicare gli effetti formativi di ciascuna. La storia appare come un terreno privilegiato per esaltare il valore di ogni elemento patrimoniale e quello dello sguardo complessivo che gli dà significato. Nello stesso tempo, appare chiaro che non si sta parlando di idee e di temi concepiti in un'ottica meramente scolastica, ma di qualcosa che deve avere ricadute sulla vita degli studenti (e degli insegnanti), per sé e per la collettività.

III.4 Interpretare il patrimonio e il paesaggio. Strumenti per una prassi educativa

Come raggiungere gli scopi di una corretta interpretazione ed educazione ai beni patrimoniali e paesaggistici? Quanto detto fino ad ora pone l'attenzione sull'importanza di una griglia interpretativa teorica corretta e pluridisciplinare e, nello stesso tempo, di una pratica didattica "innovativa". Secondo il gruppo di ricerca spagnolo dell'Università di Huelva¹³⁴, è fondamentale centrare l'attività sui destinatari e sui loro bisogni, più che sul patrimonio in sé, al fine di individuare le modalità comunicative e di insegnamento più idonee.

Solo una dimensione attiva, in grado di coinvolgere il pubblico non solo nei tempi limitati della visita può raggiungere scopi così articolati. Si tratta di rafforzare la dimensione sociale di questo concetto e di porre l'accento sul suo potenziale identitario, che, in una fruizione

¹³⁴ Cfr. J. M. Cuenza López, M. Martín Cáceres, *La comunicación del patrimonio desde propuestas de educación no formal e informal*, in J. M. Gonzáles Parilla, J. M. Cuenza López (Eds.), *La musealización del Patrimonio*, Universidad de Helva publicaciones, Huelva 2009, p. 37.

“disneyana”¹³⁵ del territorio viene, invece, del tutto azzerata. Il patrimonio, infatti, secondo questi studiosi è un elemento di conservazione e trasmissione di identità e nasce dal rispetto interculturale fra le differenti società che hanno concorso al suo sviluppo, indipendentemente dalla loro collocazione storica e/o geografica. Solo rimarcando questo processo di rispecchiamento culturale si giustifica la necessità della sua conservazione.

Non sono sufficienti, in quest’ottica, le ipotesi didattiche e divulgative unicamente trasmissive, poiché solo le proposte interattive e partecipative sono in grado di rendere il patrimonio, nel sentire comune, una parte attiva e vissuta della società. La seguente tabella, elaborata mettendo a confronto l’idea che il gruppo di Mattozzi¹³⁶ aveva nel 2001 della comunicazione patrimoniale con quella del gruppo di ricerca spagnolo¹³⁷ rende in modo visibile queste considerazioni e la differenza fra le due impostazioni:

Caratteristiche della comunicazione patrimoniale		
Proposta	Tradizionale (Mattozzi, 2001)	Interattiva (Cuenca, 2004)
Obiettivi	<ul style="list-style-type: none"> - Trasmettere conoscenze. - Rendere rilevante il concetto di patrimonio. - Far godere dalla bellezza del paesaggio. 	<ul style="list-style-type: none"> - Trasmettere conoscenze. - Trasmettere la consapevolezza della necessità della conservazione del patrimonio. - Dare forma alle identità e rispettarle. - Sviluppare il rispetto interculturale. - Formare cittadini competenti.
Organizzazione delle attività	<ul style="list-style-type: none"> - Realizzare itinerari piacevoli. 	<ul style="list-style-type: none"> - Mettere in relazione la componente ludica con una rigorosa conoscenza storico-

¹³⁵ Il modello a cui si fa riferimento è quello della *heritage industry* e dei parchi tematici di divertimento, come quelli della Disney, considerati paradigma dei paesaggi della globalizzazione, ovvero una rappresentazione semplificata e infantile della realtà basata sul consumo della storia attraverso la categoria della nostalgia e del fantastico, spesso secondo gli stereotipi propri della narrativa disneyana. Cfr. S. Cinotto, M. Mariano (a cura di), *Comunicare il passato: cinema, giornali e libri di testo nella narrazione storica*, L'Harmattan Italia, Torino 2004, p. 27.

¹³⁶ I. Mattozzi, *La didáctica de los bienes culturales* cit., pp. 57-95.

¹³⁷ J. M. Cuenca, *El Patrimonio en la didáctica de las Ciencias Sociales. Concepciones, dificultades y obstáculos para su integración en la enseñanza obligatoria*, Proquest-Universidad de Michigan, Michigan 2004.

		sociale.
Modelli di attività	- Ascolto, lettura e osservazione.	- Ascolto, lettura e osservazione. - Attività partecipative. - Attività interattive. - Attività attrattive.
Organizzazione temporale	- Tempo limitato alla visita.	- Tempo funzionale agli obiettivi pensati per i singoli gruppi.
Risultati attesi	- Conoscenza limitata al tema affrontato.	- Conoscenza significativa. - Relazione con le preconoscenze. - Attenzione alle idee e agli interessi dei visitatori.
Strumenti	- Soprattutto discorso (orale o scritto).	- Passivo tradizionale. - Passivo TIC. - Attivo tradizionale. - Attivo TIC.
Valutazione	- Non pertinente e non prevista.	- Grado di raggiungimento degli obiettivi. - <i>Feedback</i> .

Questa tabella analizza le posizioni in relazione all'educazione informale, un tema piuttosto approfondito nel mondo iberico e del tutto trascurato in Italia dove sembra esistere un iato fra ciò che viene pensato per la scuola (e che quindi ha risvolti educativi) e ciò che è articolato per il turismo (e che è associato al puro svago). Le voci inserite, dopo tutti questi anni, vanno lette più come attestazione dell'esistente e delle linee di sviluppo e riflessione già in atto nelle due nazioni più che come posizioni consolidate. Come si è visto, infatti, per quanto centrata soprattutto sulla scuola, le posizioni di Clío'92 sulla comunicazione e didattica del patrimonio sono col tempo indubbiamente mutate.

Raggiungere una comunicazione attiva del patrimonio favorisce gli apprendimenti non formali. In particolare si tratta di lavorare, fuori e dentro la scuola, secondo quella che viene chiamata educazione per competenze. Nel mondo scolastico se ne parla da tempo e le Indicazioni Nazionali, che hanno sostituito i programmi ministeriali, suggeriscono di adottarla affermando che «il sistema scolastico italiano assume come orizzonte di riferimento verso cui

tendere il quadro delle competenze-chiave per l'apprendimento permanente definite dal Parlamento europeo e dal Consiglio dell'Unione europea»¹³⁸.

Mentre i contenuti sono il risultato dell'apprendimento in termini di informazioni, ciò quello che uno studente sa dopo aver studiato o ascoltato l'insegnante, le competenze sono le capacità di usare conoscenze e abilità nei diversi campi della vita e in tutti i contesti, non solo in riferimento allo studio, ma anche al lavoro e a situazioni problematiche, e sono da intendersi in relazione alla responsabilità e autonomia di un individuo. La Commissione Europea, nella Raccomandazione del 2006, ha adottato l'espressione competenze chiave intendendo per esse quelle «di cui tutti hanno bisogno per la realizzazione e lo sviluppo personali, la cittadinanza attiva, l'inclusione sociale e l'occupazione»¹³⁹.

Insegnare per competenze è una necessità dovuta ai cambiamenti profondi della società e della concezione dei saperi che oggi vengono ritenuti mobili e convenzionali poiché sottoposti a condizionamenti sociali. Essi, cioè, variano col contesto storico, geografico e culturale, sia per quel che riguarda il peso loro attribuito, sia per l'interpretazione che se ne dà. In quest'ottica un sapere enciclopedico sarebbe impossibile oltre che inutile. Parallelamente, lo stesso si può dire del sapere scolastico che non può essere nozionistico e immutabile di generazione in generazione. Di contro, quello che il mondo attuale chiede allo studente non è semplicemente di aumentare le proprie conoscenze, ma soprattutto di essere in grado di rimodulare continuamente il proprio bagaglio culturale. Non a caso, una delle competenze chiave è imparare ad imparare.

Per il formatore si tratta di mettere in atto modelli di insegnamento-apprendimento che valorizzino la centralità del discente, la flessibilità cognitiva e la consapevolezza

¹³⁸Annali della Pubblica Istruzione, numero speciale *Indicazioni nazionali per il curriculum della scuola dell'infanzia e del primo ciclo d'istruzione*, Le Monnier, Firenze 2012, pp. 13-15. Nel 2006 il Parlamento europeo e il Consiglio approvarono una *Raccomandazione* «relativa a competenze chiave per l'apprendimento permanente» a seguito del Consiglio europeo di Lisbona del 2000, conosciuta come *strategia di Lisbona*, che aveva come obiettivo finale quello di fare dell'Europa «l'economia basata sulla conoscenza più competitiva e dinamica del mondo (...)». Per ottenere questo, nel 2002 furono fissati alcuni obiettivi da raggiungere per il 2010 attraverso l'impegno di tutti gli Stati membri e delle istituzioni europee. La Raccomandazione riguardava anche lo sviluppo di competenze chiave, ovvero: la comunicazione nella madrelingua; la comunicazione nelle lingue straniere; la competenza matematica e le competenze di base in scienza e tecnologia; la competenza digitale; imparare ad imparare; le competenze sociali e civiche; lo spirito di iniziativa e l'imprenditorialità; la consapevolezza e l'espressione culturale.

¹³⁹ Cfr. Unità Italiana di Eurydice, *Le competenze chiave europee per l'apprendimento permanente*, online all'indirizzo <http://www.indire.it/content/index.php?action=read&id=1507>

metacognitiva. Fondamentale appare la dimensione operativa dell'apprendimento, il «fare», cioè l'imparare facendo. Diverse sono le pratiche didattiche che si ispirano a questi obiettivi: il *problem solving* (didattica per problemi), il *cooperative learning* (apprendimento operativo), la didattica metacognitiva, la didattica per progetti, quella per scoperta e, in generale, le didattiche costruttiviste.

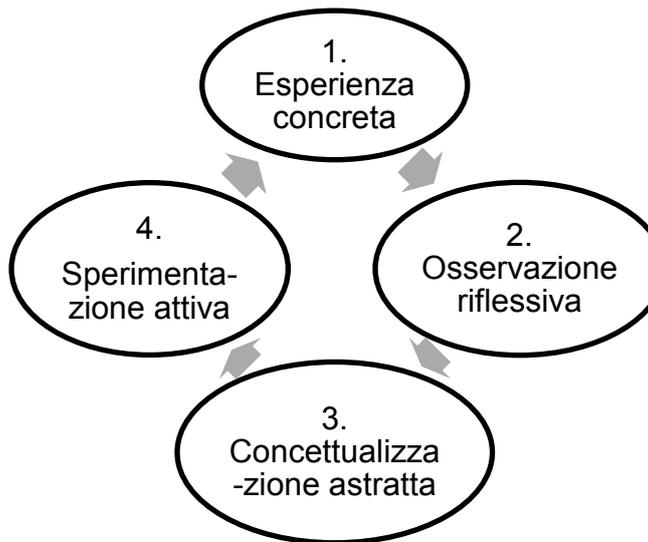
Per uno studio e una fruizione del patrimonio culturale pensato come modalità o mezzo per sviluppare competenze chiave per l'apprendimento permanente¹⁴⁰ si possono realizzare progetti, percorsi tematici o sperimentazioni. Il progetto europeo *Acqueduct* ha affrontato il rapporto tra educazione al patrimonio culturale ed educazione orientata alle competenze, così come codificate dalla Commissione Europea, e ha elaborato riflessioni e progetti didattici che possono essere un ottimo spunto. In primo luogo gli autori della guida al progetto hanno messo in rilievo il valore dell'apprendimento per competenze e gli stili ad esso connessi. Alcuni aspetti imprescindibili in percorsi di questo tipo sono, a loro dire:

1. l'integrazione dei contenuti o della materia;
2. il lavoro di squadra;
3. la metodologia di apprendimento/ricerca;
4. l'esperienza come veicolo di apprendimento.

L'accento può essere posto su uno o sull'altro, ma solitamente questi approcci sono comunque presenti e vanno integrati con uno stile di apprendimento orientato nella stessa direzione. A questo proposito, la teoria di David Kolb offre un buon modello a cui fare riferimento¹⁴¹: l'idea è che un apprendimento efficace sia esperienziale, cioè passi dall'osservazione alla trasformazione dell'esperienza attraverso quattro differenti stadi:

¹⁴⁰ Cfr. J. Van Lakerveld, I. Gussen (a cura di), *Acqueduct. Acquisire Competenze Chiave attraverso l'Educazione al Patrimonio Culturale*, Lies Kerkhofs, Biesen 2011, p. 22. Si tratta di un manuale che illustra metodologie e pratiche del progetto multilaterale Comenius *Aqueduct*. Online all'indirizzo http://the-aqueduct.eu/?page_id=24&lang=it.

¹⁴¹ Così in J. Van Lakerveld, I. Gussen (a cura di) *Aqueduct. Acquisire competenze chiave attraverso l'educazione al patrimonio culturale*, Lies kerkhofs, 2011, p. 22. Disponibile online all'indirizzo http://the-aqueduct.eu/download/Aqueduct-Manual_IT.pdf. Cfr. D. Kolb, R. Fry, *Toward an applied theory of experiential learning*, in C. Cooper (Ed.), *Theories of group processes*, John Wiley, London 1975.



1. Stadio dell'esperienza concreta

Questo stadio rappresenta la componente del fare: l'apprendimento si focalizza sul coinvolgimento personale in esperienze concrete. In un'ottica di formazione, si utilizzano laboratori, attività sul campo, simulazioni.

2. Stadio della osservazione riflessiva

Lo stadio dell'Osservazione Riflessiva si focalizza sull'analisi degli eventi, sulla comprensione dei significati attraverso l'ascolto (e la descrizione) di esperienze concrete e sull'osservazione imparziale. Gli strumenti per l'apprendimento sono la discussione in classe, oppure la lettura o la scrittura di un diario o di un'agenda.

3. Stadio della concettualizzazione astratta

L'apprendimento si focalizza sulla logica, sulla generalizzazione e sulla concettualizzazione, partendo dall'analisi e dall'elaborazione di teorie che riguardano ciò che dovrebbe essere concluso e ciò che dovrebbe essere svolto in futuro. Gli strumenti più idonei sono: le lezioni, gli articoli, i modelli, la rappresentazione attraverso diagrammi.

4. Stadio della sperimentazione attiva

In questo stadio della sperimentazione attiva, l'allievo è arrivato a pianificare e trovare nuove idee (cambiamento ed evoluzione). Queste nuove idee, a loro volta, fanno parte del ciclo della esperienza concreta: si enfatizzano, infatti, le applicazioni, il pragmatismo, l'attenzione a ciò che funziona. Gli strumenti sono: simulazioni, casi, *project work*, laboratori, compiti concreti.

Quando apprendono, non tutte le persone partono dallo stesso punto di partenza, ma questo non modifica i risultati, anche se ogni stadio ha bisogno di abilità diverse per essere realizzato nel migliore dei modi. Per un formatore, comprendere come apprendono le persone può aiutare a scegliere il metodo di insegnamento più idoneo per far compiere il ciclo completo.

III.5 Il costruttivismo e la creatività per insegnare il patrimonio

Un ambiente educativo efficace e ricco di stimoli è un fattore indispensabile per realizzare esperienze di qualità poiché esso consente agli studenti di acquisire competenze in modo naturale. Nello stesso tempo, essi potranno sperimentare un approccio multidisciplinare e costruire la propria conoscenza in autonomia e nel confronto con gli altri. Questi principi sono alla base del costruttivismo sociale, cioè di quella teoria secondo cui i discenti devono avere l'opportunità di interagire con i dati sensoriali, e di costruire il proprio mondo attribuendogli significati.

Il termine stesso esprime l'idea che l'apprendimento sia un'attività di costruzione di conoscenze che procede man mano che ciascun discente apprende, cioè costruisce significati individualmente e socialmente¹⁴². La collaborazione e l'interazione sono ambiti di conoscenze e, nello stesso tempo, veicoli per l'apprendimento. Poiché si tratta di un processo autonomo, mirato allo sviluppo di competenze personali, l'approccio educativo deve tener conto della diversità delle esigenze e, in relazione a ciò, variare negli scopi e negli obiettivi. In quest'ottica non esiste "la conoscenza" come idea platonica, indipendente da chi conosce, poiché essa è frutto di una sua costruzione che viene attivata durante l'apprendimento, cioè durante l'operazione con cui l'individuo ordina e attribuisce significati personali e sociali al mondo.

Gli studi di George Hein¹⁴³ sono fondamentali per chi si interroga su come coniugare la teoria costruttivista con la comunicazione e didattica patrimoniale e museale poiché ha individuato alcuni principi utili al lavoro operatori e programmatori di attività museali.

¹⁴² G. E. Hein, *La teoria costruttivista della conoscenza (e dell'apprendimento). Il museo e i bisogni della gente* Intervento alla Conferenza della CECA (International Committee of Museum Educators) tenutasi a Gerusalemme, Israele, 15-22 ottobre 1991, disponibile online all'indirizzo <http://www.exploratorium.edu/IFI/resources/constructivistlearning.html>

¹⁴³ Per approfondimenti si rimanda al sito personale dello studioso dove è possibile trovare saggi e video di

In primo luogo, egli dice, bisogna tener presente che, per costruire conoscenza, il discente deve essere attivo, deve, cioè, “fare qualcosa” e quindi deve interagire con il mondo. Le persone, inoltre, imparano a imparare durante l’apprendimento, e questo vale sia per i singoli significati che per gli schemi mentali con cui attribuiamo significato alle cose. Imparare la cronologia di alcuni eventi storici, per esempio, implica la comprensione di cosa sia una cronologia. Se è l’individuo stesso a costruire un significato, aumenta la sua capacità di attribuirne a nuovi input poiché diventa in grado di adattarli ad uno schema analogo. Si tratta di un processo innanzitutto mentale.

Le azioni pensate all’interno di un laboratorio, dunque, devono essere accompagnate da compiti che coinvolgano la mente. Altri elementi fondamentali per l’apprendimento sono l’utilizzo della parola¹⁴⁴ e la dimensione sociale, cioè con i legami fra gli esseri umani (gli insegnanti, i pari, la famiglia, e coloro che si conoscono casualmente e con cui si interagisce). Se un’attività educativa viene organizzata secondo questi principi è molto probabilmente destinata al successo. L’apprendimento, inoltre, non è qualcosa di immediato, ma richiede che l’individuo possa «rivedere le idee, pensarci su, metterle alla prova, giocarci e usarle» e ha bisogno, per essere significativo, che l’individuo sia motivato e che ritenga utile la conoscenza acquisita.

Rispetto all’applicazione di questi principi in contesti museali, Hein sottolinea l’importanza dell’impegnare la mente oltre che le mani. Nei musei, infatti, si realizzano spesso laboratori pratici, ma essi restano fini a sé stessi: non tutte le esperienze sono educative e non è la complessità che rende un’attività interessante ed efficace, ma il fatto di coinvolgere la mente oltre che le mani.

Se il discente ritiene che quello che sta facendo non abbia un fine o non sia organizzato secondo uno scopo, lo valuterà come una cosa priva di senso. La vera interattività sta in questo: tutte le attività manuali devono proporre qualcosa su cui riflettere, oltre che qualcosa da toccare. Il coinvolgimento fisico, infatti, è una condizione necessaria per l’apprendimento dei bambini, ed è senz’altro auspicabile anche per gli adulti in molte situazioni, ma non è sufficiente.

numerosi suoi interventi pubblici. All’indirizzo <http://www.george-hein.com/>.

¹⁴⁴ Fra gli altri, nel 1934, Vygotskij dimostra che lingua e apprendimento sono intrecciati in modo inestricabile. Cfr. L.S. Vygotskij, *Pensiero e linguaggio*, Giunti, Firenze 2002.

Il principio secondo cui l'apprendimento si realizza attraverso il fare e gli apprendimenti pregressi ha con sé un interessante risvolto se applicato alle attività museali (e ai beni patrimoniali in generale): spesso, infatti, le visite o i percorsi guidati per mostre o percorsi allestitivi sono costruiti su schemi mentali e organizzativi di cui i visitatori sono privi. I musei di storia, per esempio, presentano linee del tempo in cui sono ordinati cronologicamente eventi, personaggi o le società oggetto dell'allestimento. A questo proposito, Hein si chiede: «Siamo certi che i nostri visitatori siano in grado [...] di rendersi conto che la distribuzione delle date in uno spazio lineare può avere lo scopo di avvicinarsi alla loro distribuzione nel tempo cronologico? Abbiamo prove considerevoli che almeno alcuni visitatori (per esempio i bambini) non sono in grado di seguire questo ragionamento; meno provato è invece che ci riesca un numero significativo di visitatori»¹⁴⁵.

Se è vero che le persone imparano quando parlano e interagiscono le une con le altre, è importante organizzare attività in cui i visitatori siano invitati a discutere, condividere, cercare insieme. «Certi musei d'arte hanno un'aria sonnolenta quasi fossero chiese, tanto da scoraggiare l'interazione verbale e un vivace dibattito. La quiete può essere adatta alla contemplazione individuale dei quadri, ma forse questi musei potrebbero allestire altri spazi, vicino alle gallerie, e dotarli di riproduzioni e di materiale da consultazione o di altri strumenti per richiamare alla memoria i dipinti, in modo da incoraggiare il dialogo».

Queste parole, particolarmente significative se adattate al contesto italiano, sono un ottimo spunto anche per la didattica scolastica e per quella patrimoniale. Il dialogo fra gli studenti è temuto dal docente che sogna una classe silenziosa e ordinata ed è inibito, se non impedito, nei siti patrimoniali dove disturberebbe l'auspicata contemplazione delle opere e dei reperti e l'ascolto della visita guidata.

Accettiamo una didattica costruttivista, comporta interrogarsi su cosa possa voler dire metterla in pratica nell'ambito di una disciplina codificata come la storia o la geografia. Il processo di insegnamento/apprendimento disciplinare, per esempio, centrato sulla storia ha caratteristiche diverse da quello dell'educazione artistica. Se l'obiettivo è abituare a pensare storicamente, oltre che ad avere informazioni sul passato dell'umanità, allora si dovrà seguire

¹⁴⁵ Alcune ricerche mostrano come i bambini acquistano il senso del tempo spesso assai tardi. Hein cita anche ricerche secondo cui molti studenti universitari sono ancora nelle fasi concrete, e il lavoro con gli adulti su concetti scientifici indica che molti di essi hanno opinioni "infantili" su diversi argomenti.

un metodo corretto dal punto di vista epistemologico. Antonio Brusa¹⁴⁶ ha provato a ragionare su questi temi supportato dagli studi di Hilary Cooper¹⁴⁷. A questo proposito, la storica scrive che esiste una differenza fra la creatività con la C maiuscola e quella quotidiana e che la prima non è adatta al lavoro scolastico, mentre la seconda presenta aspetti cognitivi assai utili al docente e al formatore. Infatti, la creatività si basa sulla capacità di pensare cose possibili e quindi fa propria la capacità di chiedersi: e se le cose fossero andate in modo diverso? L'immaginazione, invece, in quanto capacità di creare immagini mentali, musiche, scenari, permette di elaborare ipotesi e soluzioni possibili a questa domanda. Essa si distingue in:

- a. *Imaging* intesa come capacità di costruire rappresentazioni mentali.
- b. *Imagining* cioè saper fare ipotesi.
- c. *Being imaginative*, cioè generare strategie per concretizzare le ipotesi.

Per sviluppare la propria ipotesi, l'allievo deve "correre dei rischi", allontanandosi dalle certezze del manuale e dalla sicurezza della memoria. Così facendo, potrà mostrare di essere in grado di fare connessioni intelligenti, oppure no. Anche la collaborazione è utile in questo contesto. Non è necessaria, ma confrontare tanti punti di vista, quando si immagina quello che non c'è, arricchisce notevolmente la dimensione creativa e aiuta a riconoscere le ipotesi meno plausibili.

Secondo questi parametri, anche in ambito storico è possibile educare alla creatività facendo ricorso alle occasioni formative offerte dalla didattica disciplinare: il laboratorio, l'uso dei documenti, la scrittura di testi, i molti giochi possibili. Indubbiamente quest'ultimo è lo strumento principe se si vuole sollecitare il processo creativo, poiché è nella sua stessa natura spingere i partecipanti a ipotizzare strade nuove e finali diversi.

Qualsiasi attività, se inserita in un processo di apprendimento aperto, richiede che quest'ultimo possa essere caratterizzato come una scoperta attiva, invece che come un apprendimento ricettivo. Gli studenti, inoltre, tendono ad identificarsi con i contesti, le persone, le situazioni e gli interessi legati all'oggetto di apprendimento se l'informazione, la conoscenza, le strategie divengono significative. Le strategie didattiche più efficaci rendono

¹⁴⁶ A. Brusa, *Gioco di storia e creatività*, online all'indirizzo www.historialudens.it/didattica-della-storia/141-gioco-di-storia-e-creativita.html.

¹⁴⁷ Cfr. H. Cooper, *Teaching History creatively*, Routledge, N.Y 2013.

lo studio una scoperta di problemi e delle relative soluzioni in grado di parlare all'oggi. Questo tipo di impostazione sembra particolarmente adatto alla didattica patrimoniale e rende il processo cognitivo un evento soddisfacente, con risultati che si riveleranno utili in molti altri contesti.

La tabella di seguito¹⁴⁸ mostra come il patrimonio paesaggistico e culturale sia un ambiente di apprendimento comune per la didattica orientata alle competenze e per quella delle singole discipline che accettano la sfida di coniugare questo inquadramento teorico e culturale con la complessità della storiografia e dei risultati d'archivio, attraverso la mediazione didattica.

Processo di apprendimento		Contesto di apprendimento		Patrimonio culturale	
'Automotivante'/Autogestito	<input type="radio"/>	Ambiente di apprendimento stimolante	<input type="radio"/>	Contesto culturale ricco	<input type="radio"/>
Creativo	<input type="radio"/>	Contesto significativo	<input type="radio"/>	Contesto culturale evocativo	<input type="radio"/>
Olistico	<input type="radio"/>	Approccio multidisciplinare	<input type="radio"/>	Varietà di campi	<input type="radio"/>
Costruttivo	<input type="radio"/>	Approccio costruttivista	<input type="radio"/>	Incarichi costruttivi	<input type="radio"/>
Sociale	<input type="radio"/>	Approccio cooperativo	<input type="radio"/>	Diversi contributi	<input type="radio"/>
Inventivo	<input type="radio"/>	Contesto che facilita la scoperta	<input type="radio"/>	Soluzione di problemi legati al patrimonio	<input type="radio"/>
Interattivo	<input type="radio"/>	Dialogo	<input type="radio"/>	Incontro	<input type="radio"/>
Personale	<input type="radio"/>	Approccio personalizzato	<input type="radio"/>	Storie personali	<input type="radio"/>
Riflessivo	<input type="radio"/>	Opportunità di riflessione	<input type="radio"/>	Molteplici punti di vista	<input type="radio"/>
Morale	<input type="radio"/>	Valutativo	<input type="radio"/>	Connesso ai valori	<input type="radio"/>
Investigativo	<input type="radio"/>	Feedback	<input type="radio"/>	Feedback ricco di contenuto	<input type="radio"/>
Orientato allo svolgimento di incarichi	<input type="radio"/>	Richiedente un prodotto finale	<input type="radio"/>	Risposte a domande	<input type="radio"/>
Produttivo	<input type="radio"/>	Dimostrazione/presentazione	<input type="radio"/>	Opportunità di espressione	<input type="radio"/>

In questa ricerca sono state sperimentate due diverse modalità di trasposizione didattica: il gioco, affrontato nell'ultimo capitolo, e il progetto scolastico descritto di seguito.

¹⁴⁸ J. Van Lakerveld, I. Gussen (a cura di) *Aqueduct. Acquisire competenze chiave attraverso l'educazione al patrimonio culturale*, cit., p. 127.

III.6 Lettura e rappresentazione del paesaggio storico a scuola. Da dove partire

Il presupposto teorico alla base dell'esperienza realizzata, in sintonia con quanto scritto, è la concezione del paesaggio come sistema complesso le cui parti sono in relazione fra di loro. È dunque essenziale far acquisire agli studenti la capacità di scomporre questo sistema di relazioni, individuarne gli elementi più caratterizzanti e descriverne forma e tipologia.

Per cogliere le trasformazioni del paesaggio è importante sapere riconoscere gli elementi antropici come risultato delle attività con le quali l'uomo trasforma la natura nei differenti periodi storici. Un livello più profondo di lettura può consistere nella capacità di ricostruire l'organizzazione territoriale della società che ha realizzato quell'elemento, e di individuare le modalità di selezione di significato relative ad un ambito che prima era considerato soltanto un ambiente di natura. Questo vuol dire avere o acquisire conoscenze storiche profonde che riguardano le peculiarità che caratterizzano una società circa il modo di organizzarsi nella natura, di costruire le case, di sfruttare il suolo, di aprire strade, ecc. e vuol dire, dunque, avere consapevolezza del fatto che ogni società ha elaborato col tempo modalità differenti per dare valore agli elementi attraverso i quali si concretizza la sua azione territoriale.

Una lettura complessa del paesaggio storico, dunque, richiede due operazioni:

- Individuare gli elementi che lo compongono e il loro ordine distributivo, considerando, per esempio, il modo in cui sono disposti nello spazio, uno rispetto all'altro e rispetto alle emergenze geografiche;
- Collegare gli elementi singoli alla struttura sociale e a quella economica e territoriale che li hanno prodotti o conservati.

Per sviluppare queste abilità è importante esercitarsi e saper leggere criticamente le rappresentazioni del paesaggio. La fotografia, accanto alla pittura, ai film e alle pubblicità, ha aiutato, infatti, la diffusione di alcuni stereotipi paesaggistici che, con una espressione di Eugenio Turri, possono essere definiti *iconemi*, cioè unità elementari di percezione all'interno di un sistema di segni, in grado di rappresentare un concetto territoriale e nello stesso tempo simbolico¹⁴⁹.

¹⁴⁹ «Con il termine iconema si definiscono quelle unità elementari di percezione, quei quadri particolari di riferimento sui quali costruiamo la nostra immagine di un paese. [...] È la cultura che li ha individuati, ci ha insegnato a coglierli, a indicarli come riferimenti del nostro guardare». E. Turri, *Semiologia del paesaggio italiano*, Longanesi, Milano 1990, introduzione alle tavole fuori testo.

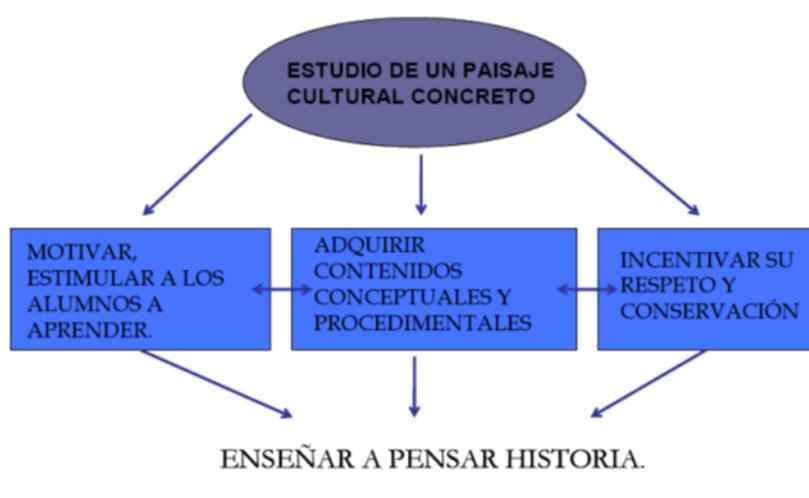
Questi possono essere dei marcatori paesaggistici, capaci di evocare territori più ampi. Per esempio, uno specifico campanile con lo sfondo delle Dolomiti diventa un iconema delle Dolomiti. In questo senso, si tratta di un oggetto straordinario e nello stesso tempo primario, capace di sintetizzare una idea di quei luoghi. Per la sua rilevante carica simbolica, o perché ricorrente, un iconema riesce a caratterizzare un territorio ampio.

Negli ultimi anni del Novecento, per esempio, pubblicità, film e spot di vario genere ripropongono il paesaggio toscano quasi sempre stereotipato in immagini fisse: strade tortuose fra i rilievi delle colline affiancate o punteggiate da cipressi che giungono a case isolate sulla cima di una collina¹⁵⁰. Le strade e i cipressi in linea del paesaggio toscano, oppure, per fare un esempio geograficamente differente, i trulli della Puglia centrale esprimono un carattere unico di uno specifico territorio, ma sono immagini che, nell'immaginario collettivo, rappresentano uno spazio territoriale più ampio.

Il fenomeno di percezione legato agli iconemi comporta dei rischi legati alla costruzione di stereotipi paesaggistici: la complessità di un paesaggio e di una regione territoriale viene ridotta ad un simbolo e semplificata e, in questo senso, appare come “naturale”: nell'immaginario collettivo la Toscana coincide con le colline con le strade e le file di cipressi lungo i dossi; la Puglia è formata dai trulli e perde qualsiasi caratterizzazione industriale o cittadina.

Far lavorare gli studenti sulla rappresentazione iconografica del territorio significa dunque smontare il processo collettivo di attribuzione di significati e di semplificazione descritto e permettere loro di percepire il valore storico dei segni presenti sul territorio. Ma significa anche cercare un significato condiviso e dialogato e discutere della attribuzione tradizionale di significato, individuandone cause e matrici.

¹⁵⁰ E. Morelli, *Strade e paesaggi della Toscana: Il paesaggio dalla strada, la strada come paesaggio*, Alinea editrice, Firenze 2007, p. 20.



Come mostrato in questo schema¹⁵¹, lo studio di un paesaggio culturale concreto è uno strumento efficace per raggiungere molti degli obiettivi descritti, non ultimo l’educazione al pensiero storico. Esso, però, consente anche di rompere gli stereotipi paesaggistici, riconoscendo gli elementi che gli studenti sono abituati a pensare come “naturali” e per questo “atemporali” come *cronotopi*, cioè come oggetti territoriali carichi di informazioni storiche, in grado di condensare un certo tempo e un certo luogo¹⁵². Un cronotopo può essere utilizzato, in un contesto didattico, come un «organizzatore problematico», un oggetto a cui porre degli interrogativi con l’obiettivo di indagarne le stratificazioni per individuare gli attori sociali e territoriali che hanno agito sulla sua formazione e su quella del suo contesto.

III.7 La rappresentazione del paesaggio storico a scuola. La sperimentazione

La sperimentazione è stata realizzata con studenti di scuola secondaria di primo grado (primo e secondo anno) all’interno di un progetto dal titolo *La memoria non si impara a memoria*, da gennaio a maggio 2012, con due gruppi da circa 20 alunni l’uno, presso la Scuola Giovanni XXIII di Adelfia (BA). Le ore a disposizione sono state 25, suddivise in nove incontri da 2 ore e ½ durante i quali sono stati realizzati i seguenti laboratori:

- 1) Lettura e interpretazione dell’affresco degli *Effetti del Buon Governo sul contado di Siena* di Ambrogio Lorenzetti.
- 2) Rappresentazione del “Buongoverno di Adelfia” sul modello del lavoro del

¹⁵¹ A. M. Hernández Carretero, *El valor del paisaje cultural como estrategia didáctica*, in *Didáctica de la Lengua y la Literatura. Educación*, n. 9, 2010, pp. 162-178, p. 175.

¹⁵² M. Bertoncin, *Logiche di terre e di acque: le geografie incerte del delta del Po*, Cierre, Verona 2004.

Lorenzetti.

- 3) Studio di un dossier sul paesaggio fotografato per indagare le emozioni, il rapporto fra i soggetti attivi, i sistemi di produzione, i segni del mutamento riscontrabili nelle fotografie.
- 4) Produzione di disegni sul paesaggio mentale degli studenti.
- 5) Individuazione di uno schema di lettura del paesaggio storico (di Adelfia).
- 6) Produzione fotografica e applicazione dello schema al paesaggio fotografato.

III.7.1 Imparare a leggere il paesaggio dalle fonti iconografiche. Acquisizione di un metodo di lavoro

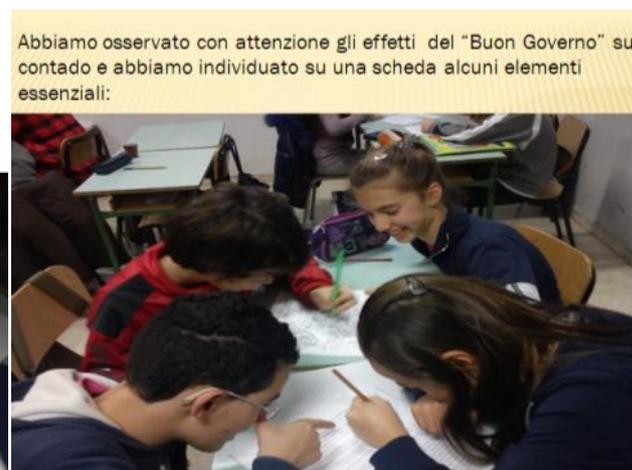
Il primo laboratorio ha riguardato l'analisi e l'interpretazione critica dell'affresco di Ambrogio Lorenzetti *Gli effetti del Buon Governo del contado di Siena* (1338-40). Gli studenti hanno interrogato la fonte attraverso materiale didattico del lavoro di ricerca descritto nel capitolo sulla comunicazione iconografica del paesaggio storico e basato sugli studi di Emilio Sereni e sulla sua definizione di paesaggio agrario. Non sono stati trascurati i lavori di chi, come Giovanni Romano, ha sottolineato i limiti dell'impostazione sereniana e di chi ha affrontato diversamente il rapporto fra iconografia e paesaggio facendo propri gli insegnamenti dell'iconologia o, come scriveva Giulio Carlo Argan¹⁵³, della semiotica del paesaggio.

Gli studenti hanno prima individuato e classificato gli elementi presenti nell'affresco secondo alcune categorie generiche (gli uomini, gli animali, le piante, le infrastrutture) che, oralmente, sono state descritte analiticamente. Il quadro d'insieme è stato ricostruito col supporto di un testo con le note, che gli studenti hanno completato indicando le parti dell'affresco da cui sono state tratte le informazioni e le descrizioni.

¹⁵³ Per Argan, l'iconologia di un paesaggio è il modo di prospettare, configurare, rendere significativi i luoghi o le cose raffigurate. Se anche la linea, il chiaroscuro, il tono, la pennellata, e via dicendo vengono studiate come altrettante iconologie, sempre secondo Argan, la ricerca va chiamata semiotica. Cfr G. C. Argan, *Storia dell'Arte come storia della città*, Editori Riuniti, Roma 1983, pp. 62-65.



Imm. 1 Slide descrittiva del progetto.



Imm. 2 Slide di presentazione realizzata dagli studenti.

Questa analisi dell'affresco e la comparazione con fotografie attuali degli stessi luoghi hanno permesso una lettura approfondita del paesaggio agrario, e il rinvenimento di persistenze e differenze fra il passato e il presente (le crete senesi, terre argillose ed aride, per esempio, sono attualmente coltivate a grano).

Il percorso laboratoriale è stato concepito sulla base del metodo storiografico di critica delle fonti e della loro trattazione didattica proposta da Antonio Brusa nella «grammatica dei documenti»¹⁵⁴. L'affresco, dunque, è stato sottoposto ad alcune domande secondo un percorso di approfondimento graduale:

- *Lettura e interrogazione dell'opera*

Quali i soggetti che agiscono sul paesaggio? Quali le tecniche raffigurate? Quali le coltivazioni? Gli animali allevati? Quale il rapporto fra l'uomo e il territorio?

- *Interpretazione iconografica*

Qual è il significato evidente di ciò che si osserva? Quale il ruolo di *Securitas* e dei singoli?

- *Interpretazione iconologica*

Perché l'artista ha realizzato l'opera? Quale messaggio voleva trasmettere?

¹⁵⁴ Cfr. E. Rosso, *Le fonti, dalla storiografia al laboratorio di didattica*, in P. Bernardi, F. Monducci (a cura di), *Insegnare Storia, Guida alla didattica del laboratorio storico*, Utet Università, Novara 2012, pp.130-131.

Il risultato di questa analisi ha spinto gli studenti ad interrogarsi sulla veridicità di quanto rappresentato. La risposta individuata ha messo in dubbio le conclusioni che essi stessi avevano raggiunto sulla realtà del contado senese.

L'affresco rappresenta la realtà così come Lorenzetti aveva modo di osservarla?

“Impossibile!...Tutto appariva troppo perfetto!”

Non ci sono guerre, ladri e briganti.

Anche donne e bambini possono girare indisturbati.

Nello stesso momento si semina e si miete.

E quindi...

«Noi abbiamo imparato a leggere ed interpretare l'immagine e abbiamo capito che l'affresco non è una rappresentazione reale ma, **poiché commissionato dalla Magistratura dei Nove, rappresenta il lato migliore del “Buon Governo”**».

Giuseppe Chieco – Michele A. Smaldini – Porzia Zampieri
II B SMS Giovanni XXIII Adelfia (BA), A.S. 2011-2012.

IMM. 3-4 Queste slide riportano le riflessioni degli studenti e le loro conclusioni finali.

III.7.2 Rappresentazione del “Buongoverno di Adelfia” sul modello del lavoro del Lorenzetti

Per rendere operative le competenze e conoscenze acquisite attraverso il primo laboratorio, e per consolidare gli apprendimenti metodologici, gli studenti hanno realizzato una rappresentazione creativa del paesaggio del “buon governo” di Adelfia, seguendo questa consegna:

Immaginate di essere lo staff del sindaco di Adelfia.

Chiedete ad un famoso artista di rappresentare il lavoro della giunta per mostrare quanto fatto in questi anni.

Leggete la relazione sulla situazione di Adelfia negli ultimi anni.

- Sottolineate quello che volete che sia rappresentato.
- Mettete in rilievo alcuni aspetti e indicate quali uomini, animali, macchinari, strutture, piante, rappresentare e come.
- Disegnate gli elementi selezionati e incollateli sulla carta della città.

Con l'ausilio di una relazione riassuntiva della situazione economica e sociale del paese (prodotta semplificando un testo rinvenuto in Rete e presentato durante un consiglio comunale), e di alcuni dizionari illustrati, gli studenti hanno, in un primo momento, selezionato mestieri, infrastrutture, coltivazioni ed elementi economici che concorrono alla loro qualità della vita. Successivamente, li hanno rappresentati graficamente (ognuno in relazione alla quantità e all'importanza indicata), colorati, ritagliati e, infine, attaccati sulle fotografie satellitari del territorio.

La relazione sul lavoro svolto ha assunto i toni propagandistici di un rappresentante dell'amministrazione che esalta gli aspetti positivi di quanto fatto per convincere una famiglia di non residenti a trasferirsi ad Adelfia.



Imm. 5 I ragazzi incollano sulla stampa delle fotografie satellitari del loro paese, i disegni realizzati.

Imm. 6 Slide di presentazione realizzata da un gruppo per raccontare questo laboratorio.

L'attività ha permesso di comprendere, in generale, i meccanismi che sottendono le rappresentazioni artistiche di propaganda e a riconoscere la necessità di indagare l'intenzionalità dell'autore e della committenza. In relazione alla scala locale, gli studenti hanno imparato a conoscere e, nello stesso tempo, a rendere significativi gli aspetti storico-geografici presenti nel contesto locale.

III.7.3 Studio di un laboratorio sul paesaggio fotografato

Nel laboratorio successivo, gli studenti hanno lavorato sulla rappresentazione fotografica

del proprio territorio: nel test d'ingresso, realizzato durante il primo incontro, essi avevano affermato di non ritenere attendibile un quadro, mentre la fotografia, nella quasi totalità delle risposte, costituiva la riproposizione fedele di quanto osservato. Per questo motivo, il laboratorio propone la fotografia non solo come strumento per la lettura del paesaggio, ma anche come fonte storico-geografica da analizzare e interpretare criticamente. Gli allievi si sono esercitati nel riconoscimento del rapporto fra i soggetti e i sistemi di produzione, degli elementi messi in evidenza dal fotografo, delle emozioni che una fotografia intende suscitare, e degli strumenti “emotivi” utilizzati dall'autore.

I ragazzi, divisi in gruppi, hanno ricevuto un dossier di 16 fotografie relative al contesto dell'Alta Murgia e di Adelfia in cui sono evidenti i segni del passato (edifici rurali, castelli, muretti a secco) e li hanno analizzati seguendo queste consegne:

Attività n 1. Riconoscete gli elementi del paesaggio

Dividete l'archivio fotografico in categorie. Per ognuna di esse indicate il numero dei documenti corrispondenti. Ricordate che un documento può far riferimento a più categorie.

Categoria	Descrizione	N. Doc.
Masseria	La masseria è una grande aziende agricola abitata dai contadini (fissi e stagionali) e, talvolta, anche dai proprietari terrieri. Comprende anche le stalle, i depositi per gli attrezzi, i foraggi e i raccolti. Sulla Murgia, alcune masserie erano dedicate anche all'allevamento.	
Pascolo	Distesa erbosa utilizzata nella pastorizia per il nutrimento degli animali erbivori. Può essere utilizzato da pastori residenti in zona o che accompagnano le greggi nella transumanza (es. dall'Abruzzo alla Puglia).	
Campo coltivato	Terreno più o meno grande, che può essere coltivato in modo estensivo (per esempio a frumento) o coltivando piante legnose (per esempio le viti).	
Murgia	Le Murge sono un altopiano della Puglia di roccia calcarea e ricco di fenomeni carsici (con grotte). La vegetazione varia da zone aride e destinate al pascolo ad altre verdi e coltivate, per lo più a frumento.	
Bene storico-	I beni culturali d'interesse artistico o storico sono quegli oggetti o monumenti che hanno una relazione con la storia	

artistico	culturale dell'umanità e che quindi testimoniano eventi e società del passato.	
-----------	--	--

Attività n 2. Descrivere gli elementi del paesaggio

Scegliete una delle categorie descritte nell'esercizio precedente e, seguendo la seguente scaletta, descrivete sul quaderno quegli elementi presenti nelle immagini che, secondo voi, sono i più importanti nel determinare le caratteristiche di questi paesaggi. Indicate fra parentesi il numero del/dei documento/i presi in considerazione.

Potete citare singole forme del rilievo, alberi, campi, edifici simili, ecc..

A. Elemento (es. Ci sono uomini?); Descrizione (Cosa fanno? Che stagione è?); Numeri dei documenti considerati.

Attività n 3. Le emozioni del paesaggio

- Guardate con attenzione i documenti, scegliete due fotografie a testa (una che vi piace e l'altra che non vi piace) e, individualmente, scrivete sul quaderno cosa provate: quali emozioni suscita in te questa immagine? che cosa, in particolare, ti piace/non ti piace?

Paesaggio	Emozioni e sentimenti	N. doc.	Nome
-----------	-----------------------	---------	------

- Secondo voi, le emozioni che avete provato guardando le fotografie che vi sono piaciute di più sono casuali o sono in qualche modo volute dal fotografo?
- Avete provato tutti le stesse emozioni?

Attività n 4. I cambiamenti del paesaggio

Per ogni elemento, osservate le immagini ed elaborate delle ipotesi sui possibili cambiamenti avvenuti in quel paesaggio nel corso del tempo. Che cosa è cambiato dalle fotografie dei primi del Novecento a quelle degli ultimi anni? Quali elementi erano presenti allora ed oggi appaiono solo come resti e come testimonianza del passato? Quali elementi hanno cambiato le

proprie caratteristiche e/o la propria funzione? Quali sono gli elementi nuovi oggi presenti?



IMM. 7-8 Nelle slide di presentazione del lavoro svolto, gli studenti hanno messo in rilievo, direttamente sulle fotografie analizzate, il significato dei singoli elementi paesaggistici e la complessità che essi mostrano nella trama territoriale. Allo stesso tempo, non è stata trascurata l'interpretazione critica delle immagini.

Gli studenti, infine, hanno evidenziato, attraverso la realizzazione di una presentazione multimediale, i cambiamenti visibili sul loro territorio, la complessità economico/sociale e la stratificazione del paesaggio storico: per esempio, in alcune fotografie relative a Castel del Monte, nel territorio di Andria (BAT), gli spazi murgiani appaiono preponderanti. Questi sono stati valutati da alcuni studenti, in una fase iniziale, come luoghi «vuoti» e «spogli», ma l'analisi delle fotografie ha fatto scoprire la Murgia come un intreccio di storie molto diverse fra di loro: il castello voluto dall'imperatore svevo Federico II, i trulli, utilizzati dai pastori e contadini, e la vegetazione bassa, adatta al pascolo.

III.7.4 I disegni del paesaggio mentale degli studenti

Prima di lavorare sulla libera lettura e fotografia del paesaggio storico-geografico del proprio paese, i corsisti hanno disegnato quegli elementi locali che riconoscono come caratterizzanti il proprio spazio di vita. Questo esercizio ha avuto lo scopo di individuare il rapporto che questi ragazzi di 12 anni hanno con il paesaggio in cui sono immersi: gli edifici storici come la torre normanna sono vissuti come un monumento solitario, staccato dal vissuto collettivo, o sono inseriti nella vita cittadina, abitativa e sociale?



IMM. 9-10 I disegni degli spazi aperti sono rappresentati in modo più “creativo” e mostrano chiaramente gli affetti di questi ragazzi. La torre normanna viene disegnata, invece, come un elemento architettonico dominante quando separata dal contesto di vita del disegnatore, o integrato negli spazi sociali cittadini destinati alla socializzazione, se abitato. In questo caso appare associata alla piazza, al bar, alle panchine e ad alcuni ragazzi che passeggiano.

Alcuni luoghi raffigurati, come uno spiazzo vicino la strada, appaiono significativi per la dimensione sociale che assumono in contesti particolari (vi si collocano le giostre durante la festa del paese), mentre la campagna è importante perché legata alla compagnia del nonno agricoltore. Per i ragazzi, in definitiva, sono importanti quei luoghi a cui è possibile ancorare un’emozione e che, in virtù di questo, diventano ricchi di significati, e quindi da vivere, da conoscere, e da salvaguardare.

I disegni, così interpretati, mostrano con chiarezza la strada da seguire per coinvolgere gli studenti in un percorso di responsabilizzazione verso il proprio territorio.

III.7.5 Individuazione di uno schema di lettura del paesaggio storico (di Adelfia) e conseguente produzione fotografica

A questo punto del progetto, gli studenti hanno avuto modo di mettere in pratica quanto studiato: dopo aver individuato in classe alcune categorie ordinatrici del paesaggio utili a riconoscerlo come storico, sulla base di questa classificazione, hanno realizzato alcune fotografie. I ragazzi si sono mossi in gruppo, in compagnia dei genitori o dei fratelli più grandi, con l’obiettivo di documentare e verificare che i presupposti teorici fossero applicabili

anche al proprio contesto di vita. I già citati studi di Tosco¹⁵⁵, rielaborati come schema concettuale di indagine territoriale ed adattati alla realtà locale, sono serviti sia come linea guida per osservare e fotografare il territorio circostante, sia come strumento successivo di analisi: le fotografie realizzate sono state infatti visionate, analizzate e commentate in classe.

Nella fase conclusiva del percorso, infine, gli studenti, divisi in gruppi, hanno realizzato una presentazione multimediale utilizzando queste stesse fotografie, su uno dei seguenti temi:

- I paesaggi del sacro.
- I paesaggi del lavoro.
- I paesaggi del potere.
- I paesaggi della memoria.
- I paesaggi “storici”.

Il fatto che gli allievi avessero un tema da documentare ha consentito di mettere in rilievo, nel *power point* realizzato, gli elementi significativi del rapporto fra uomo/cultura/storia e ambiente.

CHE COSA È IL PAESAGGIO DEL LAVORO?

Questo paesaggio rappresenta la natura plasmata e coltivata dall'uomo per ottenere del cibo.

Per esempio, noi abbiamo fotografato: mandorli, orti e vigneti con protezioni, come tendoni e reti per proteggerli dalla grandine e dal freddo. Inoltre per ottenere il cibo perfetto si ricorre a usi di concimi per far crescere bene i frutti, e pesticidi nocivi, per l'eliminazione degli insetti.

Il paesaggio agricolo mostra un lato di bellezza maggiore in primavera.



IMM. 11 La slide introduttiva contiene una definizione del tema affrontato.

IMM. 12 I ragazzi hanno evidenziato gli elementi relativi al lavoro che caratterizzano un paesaggio da loro stessi fotografato.

La presentazione multimediale è stata organizzata secondo una scaletta comune: in una

¹⁵⁵ C. Tosco, *Il paesaggio storico*, Laterza, Roma-Bari 2009, parte IV.

diapositiva iniziale gli studenti hanno proposto una definizione del tipo di paesaggio di cui si sono occupati. Non si è trattato della trascrizione di un concetto imparato a memoria, ma di una elaborazione personale basata su una riflessione in parte guidata (in classe), in parte spontanea, nata dal fotografare paesaggi di cui si era già discusso. Nelle slide successive, i ragazzi hanno lavorato direttamente sulle fotografie, rendendo esplicita l'analisi svolta ed evidenziandone gli elementi significativi.

Per quel che riguarda i paesaggi del potere, gli studenti hanno pensato di mettere a confronto le fotografie d'epoca reperite su Internet con quelle da loro realizzate, arricchendo la diapositiva con informazioni storiche essenziali, ricavate da libri di storici locali e siti Internet selezionati. Questa comparazione ha incuriosito molto i ragazzi che hanno avuto modo di scoprire che uno stesso edificio o monumento può cambiare aspetto nel corso del tempo.

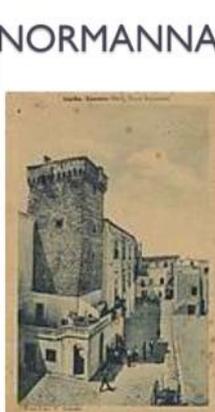
Che cosa è il paesaggio della memoria?
 Esso è composto da elementi e monumenti che vogliono ricordare eventi importanti del passato storico e religioso di una comunità.
 Per ricordare il passato l'uomo ha usato simboli, monumenti e lapidi dedicati ad eroi morti in battaglia per il paese, marchesi, santi e autorità religiose.

Ad esempio, ad Adelfia, ci sono lapidi accanto alla croce dei frati Cappuccini situata al lato della cappella Santa Maria della Stella.
 Invece, per la memoria storica, vicino al palazzo marchesale, vi è una lapide che descrive il marchese di Montrone Giordano De Bianchi.

Questo lavoro è stato realizzato da Martina Carioggia, Claudio Huang e Nicola Passaquindici



LA TORRE NORMANNA

XII secolo
 Alfonso Balbiano fece costruire la Torre Normanna. Tale Torre doveva servire per la difesa e le segnalazioni a distanza in caso di assalti o di calamità.
 Fu dichiarata Monumento Nazionale nel 1920.

IMM. 13 I gruppi hanno personalizzato le loro presentazioni, partendo da uno schema comune. Il paesaggio della memoria, per esempio, è contestualizzato con informazioni storiche ed immagini attuali.

IMM. 14 Il gruppo che si è occupato del paesaggio del potere ha avuto la possibilità (e l'idea) di comparare le loro fotografie con altre d'epoca.

Il progetto, innescatosi su studi consolidati di geografia del paesaggio, ha tentato un connubio con la ricerca storica, sia per quel che riguarda il metodo di lettura del paesaggio agrario nelle fonti iconografiche (in particolar modo Sereni e Romano) che quello più propriamente legato al paesaggio storico (soprattutto il metodo analitico-interpretativo proposto da Tosco). Si è avvalso di metodologie didattiche diversificate: dall'analisi e critica delle fonti, alla produzione di disegni e mappe mentali, dalla realizzazione di fotografie con

una linea guida alla verbalizzazione multimediale.

Questa attività è un esempio di come lo studio della rappresentazione artistica e fotografica del paesaggio permetta di percepire il mondo come un insieme di segni storici e geografici, di attribuire valore a quegli elementi visivi che compongono la varietà paesaggistica e di acquisire abilità diversificate. Come abbiamo visto, questo permette agli studenti di riconoscere nei dipinti e nelle fotografie le tracce della relazione fra uomo e natura, le evidenze dell'evoluzioni delle forme agrarie, i soggetti sociali e le tecnologie che operano sul paesaggio, gli aspetti visivi della realtà dei processi storico-geografici. Considerare il territorio come un palinsesto significa riconoscerlo come un libro aperto che narra la sua storia e che occorre imparare a leggere e interpretare attraverso un metodo regressivo. Questa abilità dovrebbe spingere i ragazzi a guardare in modo diverso e consapevole il proprio contesto.

IV - Il paesaggio nella comunicazione e nella didattica museale

IV.I - Museo e paesaggio, storia ed evoluzione

IV.I.1 Musei e paesaggio. Strumenti di etnonarrazione o espressioni della comunità in divenire?

Perché parlare di paesaggio e musei in uno stesso capitolo? In Italia, nel sentire diffuso si tratta di due realtà lontane e per certi versi antitetiche: il museo è percepito come un concetto statico poiché viene pensato e spesso vissuto dai più come un luogo di conservazione di antichi oggetti in cui recarsi, quasi costretti, durante l'obbligo scolastico o, qualche volta, in occasione di mostre eccezionali pubblicizzate come imperdibili, mentre il paesaggio, come già visto, è legato alle emozioni e a ciò che nasce dal "cuore" e si mostra ogni volta diverso, poiché affascina durante un tramonto o fa soffrire quando devastato dalle mani dell'uomo o da disastri naturali.

In realtà, come in parte è stato mostrato, nel dibattito internazionale museo e paesaggio sono concetti complessi e dinamici e il loro incontro appare ad oggi come qualcosa non solo di possibile, ma addirittura di auspicabile, a patto di recepire la moderna idea di museo aperto alla comunità, così come sollecitato dagli studi della Nuova Museologia, e quella di paesaggio come concetto che parla all'oggi, portatore di inerzie e tracce del passato da riconoscere, interpretare e valorizzare nell'incontro fra esigenze dell'uomo e rispetto della natura. Per affrontare il rapporto possibile fra queste realtà è necessario partire dai tempi in cui questo dialogo appariva inesistente e parlare di come siano nati e di come sia mutato nel corso del tempo il ruolo che è stato loro affidato dalla società. Ripercorrere queste tappe porterà alla comprensione di come si sia abbandonata progressivamente la visione patrimoniale, proprietaria e identitaria delle collezioni e dei paesaggi a vantaggio di una impostazione basata sulla partecipazione e progettazione condivisa e socialmente vissuta¹⁵⁶.

La questione teorica oggetto di questo capitolo è il percorso storico e culturale che ha visto mutare l'idea dell'istituzione museale e del paesaggio dalla nascita dello stato nazione ad oggi. Secondo alcuni studi storici museo e paesaggio sono stati, nel corso del tempo e in modo diverso, strumento di quel potere assoluto o nazionalistico, il cui obiettivo era formare

¹⁵⁶ L. Baldin, *Musei, patrimonio diffuso e paesaggio*, in E. Gennaro (a cura di), *Musei e paesaggio*, Sistema Museale della Provincia di Ravenna, collana Quaderni di didattica museale n. 6, Ravenna 2011, p. 59.

un'identità nazionale basata su valori ancorati ad un passato mitico. In una delle versioni più radicali di questa lettura, François Walter ha parlato del “territorio-museo” come di uno strumento della propaganda nazionalista¹⁵⁷, in grado di sintetizzare e di condensare i caratteri attribuiti all'identità nazionale e locale in uno spazio ridotto e localizzato, ed ha parlato della rappresentazione del paesaggio come spazio di oggetti simbolici (o naturali a cui si attribuisce valore simbolico), concomitanti alla costruzione di una etno-narrazione. La seconda parte del capitolo approfondisce le modalità di incontro fra queste realtà secondo vocazioni aperte alla diversità culturale e ne esplora le possibilità e conseguenze concrete all'interno di alcuni musei e centri di interpretazione italiani e spagnoli.

IV.1.2 Dai paesaggi della nazione a quelli vissuti dalla comunità

Il paesaggio è il «non è nient'altro che la rappresentazione materiale e visibile della patria» affermava Benedetto Croce¹⁵⁸ riprendendo un concetto di Jhon Ruskin¹⁵⁹, quando, da ministro della Pubblica Istruzione, presentò al Parlamento la prima legge italiana per la tutela delle bellezze naturali. Il paesaggio italiano è altamente storicizzato; a sottolineare come l'identità nazionale fosse modellata sul paesaggio italiano, in un clima culturale che si alimentava e dava vita a quella tradizione pittorica che nel XIX secolo rendeva visibili, attraverso personificazioni e vedute, i miti e le immagini delle identità nazionali.

Per comprendere le parole e convinzioni di Croce dobbiamo riconoscere nel paesaggio quelle caratteristiche che lo rendono un capitale comunicativo organizzato visivamente in cui sistemazioni agrarie, simboli, testimonianze, evocazioni e dichiarazioni si intrecciano e si formano. La stessa forma naturale del terreno, la disposizione degli abitati e delle strade, i monumenti e i siti produttivi «si compongono nel paesaggio per raccontare la storia del nostro rapporto con i luoghi, la stratificazione degli affetti, l'ancoraggio geografico dei nostri

¹⁵⁷ F. Walter, *Les figures paysagères de la nation: Territoire et paysage en Europe (16e-20e siècle)*, EHESS, Paris 2004, cit. in M. Neve, *Il paesaggio fuori e dentro i musei. La scultura del paesaggio*, in Gennaro (a cura di), *Musei e paesaggio*, cit., p. 38.

¹⁵⁸ La frase è tratta dalla relazione illustrativa della L. n. 778/1922 sulle bellezze naturali presentata in Senato, nella tornata del 25 settembre 1920, dall'allora ministro dell'Istruzione Pubblica Benedetto Croce. Disponibile online all'indirizzo <http://rivista.ssef.it/site.php?page=20040913091214766&edition=2010-02-01>.

¹⁵⁹ Secondo Ruskin il paesaggio dà origine ad esperienze etiche ed estetiche forti, sia sul piano individuale su quello collettivo della comunità. Per questo va preservato. Esso è un luogo chiave per la responsabilità sociale poiché riflette e determina l'ordine morale. Cfr. S. Settis, *Perché gli italiani sono diventati nemici dell'arte*, «Il giornale dell'arte», n. 324, ottobre 2012, disponibile online all'indirizzo <http://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/2012/10/114543.html>.

sentimenti e delle nostre aspirazioni»¹⁶⁰. Il rapporto fra paesaggio e identità non si alimenta di concetti spontanei, poiché esso è una costruzione culturale che è stata realizzata con strumenti diversi ed efficaci in modo consapevole e mirato a partire dal processo di formazione degli stati nazionali: attraverso la scuola, le pubblicazioni turistiche o i grandi romanzi, gli stati nascenti portavano il popolo ad associare alla propria identità elementi che da quel momento sarebbero stati riconosciuti come caratteristici delle proprie qualità e dei propri pregiudizi sugli stranieri¹⁶¹. L'obiettivo di questa precisa strategia era innescare un processo di identificazione dei gruppi sociali con il territorio nazionale, nella forma estetica e visiva del paesaggio. Come sottolineato da Walter, le società moderne hanno fatto del paesaggio un fattore identitario, convertendolo nella rappresentazione sensibile del sentimento di appartenenza nazionale, e proponendolo come una espressione reale, ma soprattutto simbolica e spirituale dei popoli e delle nazioni. Secondo Unamuno, la patria «se revela y simboliza»¹⁶² nel paesaggio. Nicolás Ortega Cantero¹⁶³ ha sintetizzato il processo attraverso cui gli stati moderni hanno reso i paesaggi identitari e ha messo in rilievo come i gruppi umani e gli eventi storici che li coinvolgono sono strettamente legati, secondo questa prospettiva, ai rispettivi paesaggi: la storia dei popoli, le loro aspirazioni e traguardi, i caratteri distintivi e quelli psicologici sono legati a un paesaggio concepito non solo come patrimonio, «un bien heredado por la colectividad, sino también, al tiempo, un testimonio y un símbolo de la historia y de la identidad compartidas por esa colectividad. Es así, por todo ello, naturaleza y cultura, materialidad e idea, realidad e imagen»¹⁶⁴. In quest'ottica il paesaggio è fatto di sedimenti di roccia e di memoria. Comprendere quello che significa, individuare i valori e le qualità di cui è portatore può voler dire, dunque, comprendere i tratti caratteristici dell'identità e della storia della nazione, e può essere un modo per formare la coscienza storica e quella nazionale in continuità col passato. Il paesaggio diventa dunque un «medio educador de primer orden» e questo permette di coltivare un patriottismo genuino basato su una

¹⁶⁰ A. Turco, *Paesaggio e identità nell'Italia Repubblicana*, in S. Conti (a cura di), *Riflessi italiani: l'identità di un paese attraverso la rappresentazione del suo territorio*, Touring Club Italiano, Milano 2004, p. 51.

¹⁶¹ Su questo tema si vadano gli studi di François Walter. Per una sintesi, si veda F. Walter, "Comment construire le récit d'un territoire national – Come costruire il racconto di un territorio nazionale", in G. Bonini, A. Brusa, R. Cervi (a cura di), *La costruzione del paesaggio agrario nell'Età moderna*, Istituto Alcide Cervi, Gattatico 2012 (Quaderni 8, Summer School Emilio Sereni), p. 103-110. Disponibile online all'indirizzo www.histoiresuisse.ch/walter/cours/summerschool.pdf

¹⁶² M. de Unamuno, *Obras completas. I. Paisajes y ensayos*, Edición de Manuel García Blanco, Madrid, Escelicer, 1966, citato in N. Ortega Cantero, *Paisaje e identidad en la cultura española moderna*, in E. Martínez de Pisón, N. Ortega Cantero (eds.) *El paisaje: valores e identidades*, Fundación de Duques de Soria, Ediciones de la Universidad, Madrid 2010, p. 48.

¹⁶³ N. Ortega Cantero, *Paisaje e identidad*, cit., pp. 47-67.

¹⁶⁴ Ivi, p. 49.

conoscenza migliore e una più accurata valutazione delle caratteristiche del proprio paese. Per tale motivo gruppi di orientamento riformista o nazionalista hanno mostrato interesse per il paesaggio e hanno cercato in esso le caratteristiche che, fondate sulla storia e sull'identità collettiva, meglio si adattavano a legittimare le proprie aspirazioni e i propri progetti. Il paesaggio è così diventato vessillo per le idee e i valori che queste iniziative intellettuali e politiche hanno promosso e alcuni paesaggi ben precisi si sono convertiti in simboli reali del carattere storico e nazionale dei popoli che li abitavano. Conseguentemente, anche la collettività li ha riconosciuti come tali e ha attribuito loro capacità di condensare, esprimere e simboleggiare gli elementi distintivi e caratterizzanti dell'identità nazionale. Ortega Cantero definisce questi paesaggi «*emblemáticos*»¹⁶⁵, poiché offrono una rappresentazione simbolica a cui la comunità aderisce.

Questo processo politico si basa su componenti complesse poiché la dimensione emotiva e la capacità di riconoscere la bellezza giocano in esso un ruolo fondamentale: osservare il “proprio paesaggio” fa provare emozioni di affezione ai luoghi e anche queste portano a sentirsi parte di una comunità e a provare sentimenti sentiti come collettivi e condivisi. Secondo Eugenio Turri, che in questo caso introietta gli studi antropologici di Claude Lévi – Strauss¹⁶⁶ e di Maurice Merleau-Ponty¹⁶⁷, si tratta di un sentimento ancestrale, nato con l'uomo che, insediatosi in un territorio, ne cercava la legittimazione da parte degli antenati e delle «divinità intese in senso totemico»¹⁶⁸. Questo uomo, organizzato socialmente in clan, viveva in uno spazio geografico coincidente con il territorio d'azione dell'animale scelto come totem, figura ordinatrice e di mediazione fra il mondo concreto e quello non visibile. Lo spazio definito attraverso questi parametri si trasforma in «paesaggio totemico», non più naturale, perché abitato con il consenso dell'animale. Il totem è dunque un simbolo del sacro che legittima il possesso territoriale. Nello stesso tempo, continua Turri, nella ricerca della propria identità attraverso questo legame originario col territorio, lo sguardo dell'uomo ricerca nel paesaggio i riferimenti simbolici e sacralizzanti di questa legittimazione ed essi si concretizzano in elementi naturali di grande evidenza e in edifici simbolici «rammemoranti», cioè che rimandano al passato e alle origini (*monumentum*). Questo sguardo varia secondo il tipo di società che determina di volta in volta i riferimenti simbolici in base a parametri peculiari: sacri in taluni contesti storici e culturali (per esempio nella preistoria o nel Medio

¹⁶⁵ Ivi, p. 50.

¹⁶⁶ Cfr. C. Lévy-Strauss, *Il totemismo oggi*, Feltrinelli, Milano 1964.

¹⁶⁷ Cfr. M. Merleau Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 1969.

¹⁶⁸ E. Turri, *Il paesaggio degli uomini, la natura, la cultura, la storia*, Zanichelli, Bologna 2003, pp. 219-221.

Evo), antropocentrici in altri (per esempio, nel Rinascimento). L'identità di un luogo sarebbe dunque basata sullo sguardo dell'uomo che si insedia in un territorio e che costruisce socialmente un paesaggio alla ricerca dei simboli della legittimazione di quello stesso insediamento.

Una spiegazione basata su presupposti diversi, ma che giunge a conclusioni simili per quel che riguarda il valore degli elementi paesaggistici significativi, era stata data, negli anni 70 del secolo scorso, dal geografo cinoamericano Yi Fu Tuan¹⁶⁹, il quale aveva utilizzato il termine *topofilia*¹⁷⁰ per indicare quel sentimento complesso che include tutti i legami affettivi che l'essere umano stabilisce con l'ambiente e con i luoghi intesi in senso fisico. Proprio perché di tipo affettivo, la forza di questo legame può variare: in alcuni casi è di natura estetica e si manifesta attraverso improvvise sensazioni di sopraffazione alla vista di un bel paesaggio, mentre altre volte nasce da sensazioni tattili e si scatena a contatto con l'acqua, la terra o anche l'aria¹⁷¹. Più duraturi e difficili da esprimere sono quei sentimenti legati al vivere in luoghi specifici, in cui si ha la propria casa, o in cui sono depositate le memorie del proprio passato. Secondo Tuan, la topofilia nasce quando un luogo, l'ambiente, oppure un paesaggio veicolano forti emozioni e trasmettono qualcosa che l'uomo percepisce come simbolico. L'aspetto rilevante della sua teoria ai fini del ragionamento che qui si sta portando avanti è che il rapporto fra uomo e ambiente non è spontaneo, ma è mediato dai sentimenti e letture sociali e in questo senso i luoghi non valgono in sé, ma in relazione al vissuto degli uomini. Secondo il ragionamento di Tuan, gli stati nazionali hanno veicolato questi sentimenti per scopi politici, non sempre ottenendo risultati realmente efficaci. In virtù di queste premesse, egli si interroga sulle diverse sfaccettature che il rapporto uomo-paesaggio assume e su come questo abbia condizionato l'abitare. In che modo, egli si chiede, è possibile sperimentare un rapporto autentico con il territorio e con l'ambiente? Il godimento estetico che proviamo quando osserviamo un paesaggio può essere forte e dirompente, ma è sempre di

¹⁶⁹ Gli studi di Tuan, assieme a quelli del geografo Armand Frémont, possono essere considerati come un ponte fra la geografia della percezione e quella umanistica, poiché sottolineano nella percezione dell'ambiente i valori e i significati attribuiti ai luoghi. Centrale è qui il concetto di "spazio vissuto" approfondito dalla scuola francese – e in particolare da Frémont – all'inizio degli anni '70 del '900. "Lo spazio vissuto" è una costruzione umana che si compone dell'universo di luoghi frequentati dal soggetto nel corso della vita e che proprio per questo può variare anche in relazione a fattori soggettivi come l'età o la cultura di appartenenza. Cfr. A. Frémont, *Vi piace la geografia?*, Carocci, Roma 2008, e A. De Nardi, *Il paesaggio nella costruzione dell'identità e del senso di appartenenza al luogo: indagini e confronti tra adolescenti italiani e di origine straniera*, tesi di dottorato presentata presso l'Università degli Studi di Padova, Dipartimento di Geografia "G. Morandini", disponibile on line all'indirizzo http://paduaresearch.cab.unipd.it/2887/1/tesi_alessia_definitiva.pdf.

¹⁷⁰ Yi-Fu Tuan, *Topophilia. A study of environmental perception, attitudes and values*, Englewood Cliffs, Prentice Hall 1974.

¹⁷¹ Yi Fu Tuan, *Topophilia*, cit., p. 93 e cap. 8.

breve durata, mentre più spesso gli individui trovano interessante, oltre che emozionante, un luogo per motivi non direttamente estetici, ma legati ad eventi storici che lì si sono verificati o a particolari conformazioni morfologiche.

Proprio per questo motivo e in virtù della labilità di questa emozione - sottolinea Tuan - i turisti sembrano non poter fare a meno di scattare fotografie, quasi si trattasse di collezionare figurine per dimostrare a se stessi e ai propri conoscenti di aver visitato un certo posto¹⁷². Altra cosa rispetto al gradimento del paesaggio attraversato è quello del paesaggio vissuto, personale e duraturo, a cui poter ancorare emozioni, oppure in cui rinvenire la risposta a curiosità storiche e scientifiche. Per l'autore il senso di attaccamento al luogo di vita è universale e comune agli uomini, anche se la sua intensità varia secondo le culture e le epoche storiche. I *landmarks*, i punti di riferimento significativi del paesaggio, nutrono il senso di appartenenza al territorio che l'individuo sente come "proprio" e quindi rafforzano l'identità di un popolo. Essi possono avere un valore simbolico o culturale riconosciuto, oppure essere importanti – spesso a livello inconscio – semplicemente perché li si esperisce ogni giorno, solo per il fatto di vivere in quel luogo. In questo senso, le caratteristiche "fisiche" del territorio sono relative, mentre ciò che più conta nel sentimento di attaccamento sono i significati attribuiti ai luoghi o a determinati elementi del paesaggio.

Da un punto di vista politico e sociale, alla topofilia è legato, in modo contraddittorio, il patriottismo: alla nascita dello stato moderno in Europa, esso era sollecitato in quanto emozione connessa più che a luoghi specifici a categorie astratte di orgoglio e potere o a quelle simboliche evocate da una bandiera¹⁷³. Lo stato moderno, infatti, è caratterizzato da dimensioni estese e comprende spazi vasti, confini arbitrari e spesso aree molto eterogenee da un punto di vista storico e culturale. Questo è in contrasto - continua Tuan - con la tendenza dell'uomo a stabilire legami emotivi con un piccola parte del mondo. Sempre secondo questo studioso, il patriottismo è collegato in senso proprio solo alla terra nativa ed è di due tipi: quello "locale" e quello "imperiale" e "imperialista". Il primo consiste in una esperienza intima del luogo ed è caratterizzato dalla fragilità di ciò che è positivo: non c'è la garanzia che ciò che amiamo duri per sempre. Il secondo, invece, si nutre di orgoglio e di egotismo collettivo ed è particolarmente esaltato quando è inserito in una visione imperialista. Ma

¹⁷² È interessante notare come questa osservazione scritta nel 1974 sia ancora attuale. Lo sviluppo della tecnologia di comunicazione mobile in tablet e telefonini ha reso quasi parossistica la tendenza a "collezionare figurine paesaggistiche" e i cosiddetti *selfie*, gli autoscatti realizzati col cellulare, in cui i visi dei presenti, in primo piano su paesaggi rurali, naturali e urbani ritenuti significativi, vengono condivisi e ostentati orgogliosamente sui social network.

¹⁷³ Yi Fu Tuan, *Topophilia*, cit., cap. 8.

mentre quello locale è ancorato ad una unità geografica che l'individuo può aver conosciuto personalmente, quello degli stati moderni non è in grado di suscitare una vera topofilia. L'autore, inoltre, sottolinea che alcune icone paesaggistiche si affermano con sfaccettature molteplici e come narrazioni complesse più che come messaggi semplici¹⁷⁴. È da questo gioco fra semplificazione e complessità, fra consapevolezza della fragilità di ciò che amiamo ed esaltazione dell'orgoglio collettivo che si muove l'equilibrio, o lo squilibrio, fra la cura per il paesaggio e la deriva identitaria di alcuni localismi: proprio perché si tratta di una costruzione culturale¹⁷⁵, il binomio identità-paesaggio può essere sviluppato a livelli diversi e in maniera più o meno "spontanea" e, come suggeriva Tuan, in senso locale, e nazionale. Nel primo caso, letto in modo letterale, esso può trascendere in mitizzazioni come la ricerca "autentica" dell'identità locale, che ha senso se crediamo nel presupposto della sua esistenza come qualcosa a sé stante, che rappresenti valori positivi e che sia la fonte legittima del *genius loci* e dell'ispirazione progettuale.

In senso nazionale, esso è stato utilizzato per trasformare l'amore per il paesaggio del proprio paese in orgoglio identitario.

In Italia ne sono un esempio le città d'arte e i paesaggi del *Grand Tour* che sono stati identificati come "paesaggi della nazione" e che sono diventati, grazie a una costruzione culturale essenzialmente letteraria, dei simboli e dei luoghi a cui "naturalmente" gli italiani attribuiscono significati elaborati all'interno della narrazione mitopoietica. In Svizzera, invece, l'ancoramento al paesaggio assume connotazioni sacralizzanti poiché la montagna è diventata, nell'immaginario collettivo, spazio emblematico che ha reso gli svizzeri un popolo eletto, in parallelismo con gli ebrei, e che, in questa ottica, avrebbe permesso a Dio di affidare loro un compito speciale. Per ricostruire questo processo, François Walter riporta un articolo scritto sulla *Tribune de Genève* nel 1891 in occasione del seicentesimo anniversario della Confederazione: «Il y a une analogie frappante entre l'histoire du peuple suisse et celle du peuple juif. [...] Ce sentiment d'une mission spéciale au milieu des autres peuple est en effet un sentiment à la base aussi de nos institution et de notre caractèr National». Ciò che rende possibile questa missione speciale è la stessa mano creatrice di Dio che, come ribadisce il consigliere federale Philipp Etter in un discorso del 1939, ha posto la Svizzera in un confine naturale delimitato da bastioni di granito e di duro calcare affinché essi siano fortezza inespugnabile, ma delle dimensioni adatte affinché un piccolo popolo possa difendere la

¹⁷⁴ Ivi, p. 58.

¹⁷⁵ Ivi, p. 37.

propria grande missione spirituale¹⁷⁶. Nella ricostruzione del rapporto fra identità svizzera e paesaggio, Walter sottolinea come l'esistenza stessa della Svizzera dipenda dalle Alpi poiché gli elvetici hanno a che fare con un territorio che al 70% è alpino. Di questa conformazione geografica gli abitanti hanno fatto il proprio carattere identitario distintivo e, attraverso un percorso mitopoietico fatto in primo luogo di leggende eroiche e rappresentazioni pittoriche, hanno riconosciuto per se stessi un destino storico in quanto popolazione che vive le Alpi e ne possiede i valichi e che, grazie a ciò, può rivendicare una lunga tradizione di autonomia¹⁷⁷.

Anche la geografia concorre alla costruzione di sentimenti nazionalistici e patriottici attraverso l'ancoramento al territorio, come dimostrano bene Francisco Rodríguez Lestegás¹⁷⁸ e Agustín Hernando Rica a proposito della regione catalana¹⁷⁹. Il primo sottolinea la funzione ideologica della geografia che ha l'obiettivo di rafforzare il concetto di unità territoriale dello Stato e far nascere negli allievi il sentimento di appartenenza a una comunità nazionale legata ad uno spazio territoriale molto concreto: «La nueva mitología de la nación que la escuela se encargaba de propagar se apoyaba en recursos tales como la divulgación de una visión apologética de la propia historia, la imposición de la lengua del pueblo dominante, la difusión de tradiciones y leyendas adecuadamente seleccionadas, la descripción parcial y sesgada del territorio en cuestión, o la utilización de mapas que inducían a la construcción de una nueva imagen del suelo nacional¹⁸⁰».

Il secondo, dimostra argomenta queste posizioni a partire dall'analisi del modo in cui i testi scolastici di geografia hanno concorso alla formazione dell'immagine geografica della comunità e di come questa disciplina abbia contribuito a forgiare e consolidare l'auto-rappresentazione degli stati nazionali. In Spagna il processo identitario si è sviluppato su due livelli differenti: da una parte la creazione di una identità nazionale che prendesse le distanze da quella di Antico Regime, imperialista e ormai in decadenza, e dall'altra quella regionale che, attraverso pubblicazioni e azioni locali, è stata rafforzata per creare una identità catalana. Didatticamente questa scelta è stata giustificata dicendo che è possibile studiare ciò che non si conosce solo partendo da ciò che ci è più vicino, ma questa posizione pedagogica è stata in

¹⁷⁶ Cfr F. Walter, *Les Figures paysagères de la nation: territoire et paysage en Europe (XVI-XX siècle)*, Éditions de l'EHESS, Paris 2004.

¹⁷⁷ Per approfondimenti si veda F. Walter, *La Suisse Au-delà du paysage*, Gallimard, Paris 2011.

¹⁷⁸ F. Rodríguez Lestegás, *Cultura escolar, ideología y geografía: de la «identidad nacional» a la «identidad europea», o la construcción de un nuevo objeto de enseñanza*, «Revista de educación», n. 339, Madrid 2006, pp. 837-858.

¹⁷⁹ A. Hernando Rica, *Geografía e identidad nacional: las primeras geografías de Cataluña*, Doc. Anál. Geogr. N. 38, 2001, p. 84.

¹⁸⁰ F. Rodríguez Lestegás, *Cultura escolar, ideología y geografía*, cit., p. 840.

realtà piegata a sentimenti nazionalistici¹⁸¹. Le rappresentazioni geografiche, le narrazioni territoriali e le opere letterarie concorrono alla creazione di sentimenti di radicamento. Hernando Rica dimostra cioè come l'amore per il luogo natio sia, in definitiva, una costruzione politica cosciente, operata soprattutto in ambito scolastico, ma non solo, che permette agli abitanti di sviluppare sentimenti sentiti come spontanei: grazie al testo *Geografía de Catalunya* del 1896, definito come la prima opera di geografia di questa regione,

la juventud [...] irá descubriendo la existencia de una lengua, una cultura, una historia y un escenario privilegiado, en el que reside y ejercita su actividad una sociedad laboriosa, e impregnándose paulatinamente del orgullo de una identidad. Todos sus libros son declaraciones, manifiestos o pronunciamientos evocadores de unas actitudes, unos sentimientos patrióticos, de adopción de una identidad catalana. Con su edición desea contagiar del sentimiento de orgullo como miembro de una sociedad noble, la alegría de vivir en un escenario privilegiado, rico, fecundo, grato, saturado de singularidades; en definitiva, un país excepcional.¹⁸²

Juan Sisinio Pérez Garzón ricorda a questo proposito come siamo costruiti nel tempo e nello spazio e viviamo organizzati in un territorio. Tempo e spazio, dunque, sono per noi fattori imprescindibili, ma non “spontanei”. Essi, infatti, non significano niente se non consideriamo l'organizzazione sociale e i condizionamenti che essa esercita sugli individui e sulle collettività per quel che riguarda le aspettative, gli interessi, il potere e i conflitti che in essa si generano. In questo senso, sottolinea Pérez Garzón, gli elementi e i sentimenti che ogni individuo e che ogni gruppo riconoscono come identitari si strutturano all'interno delle relazioni e condizioni sociali di ogni epoca¹⁸³.

Un altro esempio interessante perché collocato in un momento storico diverso e che quindi utilizza strumenti comunicativi differenti, ma che fa propri gli stessi meccanismi, è la *wilderness* americana¹⁸⁴, espressione di una natura selvaggia che la colonizzazione delle terre

¹⁸¹ A. Hernando Rica, *Geografía e identidad nacional: las primeras geografías de Cataluña*, cit., p. 68.

¹⁸² Ivi, p. 71.

¹⁸³ J. S. Pérez Garzón, *¿Por qué enseñamos geografía e historia? ¿Es tarea educativa la construcción de identidades?*, «Historia de la Educación», n. 27, Salamanca 2008, pp. 37-55: pp. 38-39.

¹⁸⁴ A questo proposito si veda anche Simon Schama, secondo cui l'esperienza americana dimostra più che altre che in una cultura diversa il mito della foresta e della *wilderness* «poté essere assunto a simbolo della

dell'America del Nord ha sacralizzato come componente dell'identità statunitense¹⁸⁵. A fronte di un immaginario europeo che esalta la formazione millenaria dei paesaggi naturali in cui identificarsi, in quello americano ciò che costruisce il paesaggio identitario è la dura “lotta” contro la natura ostile che i coloni hanno portato avanti nel selvaggio West per rendere quei territori fertili e abitati. L'ulteriore battaglia contro la “barbarie” indiana e la caccia al bisonte hanno costituito elementi che arricchiscono e rafforzano il mito. I grandi spazi e i paesaggi rocciosi del West costituiscono l'emblema della permanenza immaginaria della natura che il cinema ha fissato come rappresentazione collettiva della conquista del territorio nazionale¹⁸⁶.

Scrivono Stephen Daniels del processo mitopoietico che attribuisce al paesaggio fondamento identitario:

Le identità nazionali sono coordinate, spesso ampiamente definite da “leggende e paesaggi”; da storie di età dell'oro, di tradizioni lontane, di atti eroici e drammatici destini, tutti collocati all'interno di antiche terre natali, o patrie promesse, dove gli scenari e i luoghi hanno la dimensione della sacralità. L'attivazione simbolica del tempo e dello spazio, che spesso si appoggia a sentimenti religiosi, dà forma alla “comunità immaginata” della nazione. I paesaggi che si focalizzano su un singolo monumento o che inquadrano porzioni più ampie di panorama danno la forma visibile, dipingono la nazione¹⁸⁷.

La costruzione politica e sociale del significato identitario del paesaggio in senso nazionale trova senso compiuto nel processo della sua restituzione alla popolazione. Il paesaggio, sostiene Walter, è carico di informazioni capaci di trasmettere di generazione in generazione valori socialmente condivisi. Uno strumento molto efficace in queste dinamiche è la rappresentazione estetica – con fini artistici, o commerciali, o turistici, o politici di un luogo – che permette di individuare, agli occhi di uno studioso attento, quelle caratteristiche che di volta in volta vengono riconosciute da una comunità come identitarie. L'idea di paesaggio è

democrazia invece di apparire ad essa ostile». S. Schama, *Paesaggio e memoria*, Mondadori, Milano 1997, pp. 121-122.

¹⁸⁵ Cfr. Y. Lunginbühl, *La mise en scène du monde. Construction du paysage européen*, CNRS Editions, Paris 2012, pp. 220-222.

¹⁸⁶ Lunginbühl nota come lo strumento filmico per la costruzione dell'immaginario nazionale abbia un risvolto ambiguo poiché, grazie alla diffusione internazionale dei film sulla “conquista del West”, questi paesaggi sono entrati anche in un immaginario diffuso che ha travalicato gli Oceani.

¹⁸⁷ S. Daniels, *Fields of vision. Landscape Imagery and National Identity in England & United States*, Polity Press, Princeton 1993, p. 5.

un'idea colta e recente nella storia dell'umanità, di derivazione eminentemente artistica e implica l'esistenza di uno spettatore esterno che rivolge il suo sguardo verso l'orizzonte e non, per esempio, verso la terra da lavorare¹⁸⁸. Un paese può diventare un paesaggio solo se si sviluppa un certo modo di vedere, determinato da gusti e sentimenti che si formano solitamente attraverso la mediazione di rappresentazioni culturali¹⁸⁹.

Quando ciò accade, i luoghi veicolano narrazioni e informazioni filtrate dai sistemi sociali. Questi, a loro volta, poiché diventano contenitori di modelli da imitare, influenzano il comportamento della collettività. In questo senso, il paesaggio diviene ancoraggio e contenitore della memoria comune; simbolo e veicolo dell'identità del cittadino.

Secondo Walter, il paesaggio influenza la realtà sociale proprio perché portatore di significati e le società, a loro volta, lo utilizzano per far passare dei contenuti che possono essere definiti territoriali. Il paesaggio, quindi, può essere utilizzato politicamente attraverso una strumentalizzazione degli schemi paesaggistici in senso nazionale perché, «come la storia, è servito anche a “fondare una comunità di destini”, o a fare esistere una esperienza collettiva»¹⁹⁰.

Il processo mitopoietico si basa anche su questo: raccontare, attraverso strumenti differenziati, che il rispecchiamento dell'individuo e della comunità locale nella percezione estetica del proprio territorio sia qualcosa di già dato, cioè che sia naturale e non socialmente costruito. Nello stesso tempo, esso si alimenta anche di quelli che alcuni studiosi delle scienze sociali e della geografia culturale hanno chiamato “paesaggi simbolici”, o «*emblemáticos*» come abbiamo visto definirli da Ortega Cantero, cioè luoghi o siti (archeologici, architettonici, ecc...) in cui le ideologie, i valori, i sentimenti e gli aspetti soggettivi della vita individuale e collettiva si manifestano.

Donald Meinig è stato fra i primi geografi a identificare i paesaggi come quei luoghi ordinari che hanno, per un gruppo di persone o per una comunità, un significato e un simbolismo condiviso: «ogni nazione matura ha i propri paesaggi simbolici. Essi sono parte dell'iconografia nazionale, parte di un bagaglio condiviso di idee e memorie e sentimenti che legano un popolo assieme»¹⁹¹. In molti casi, questi luoghi, simbolici o rappresentativi,

¹⁸⁸ Cfr. J. Berger, *Sul guardare*, Bruno Mondadori, Milano 2003, pp. 86-87.

¹⁸⁹ B. Cillo, *Nuovi orizzonti del paesaggio*, Alinea editrice, Firenze 2008, p. 43.

¹⁹⁰ F. Walter, *Les figures paysagères de la nation*, cit. p. 13.

¹⁹¹ D. Meinig, *Symbolic Landscapes – Models of American Community*, in D. Meinig (ed), *The interpretation of ordinary landscapes*, New York/Oxford 1979, pp. 164-172.

diventano tali attraverso un processo intenzionale, come per i monumenti o i memoriali, ma altre volte si tratta di semplici edifici, come lo possono essere delle case rurali restaurate, che diventano musei dotati di significato per la comunità locale, perché sono in grado di raccontare una storia a un gruppo di persone. Questi paesaggi sono stati definiti dal geografo John Brinckerhoff Jackson «*born again landscapes*»¹⁹², nel duplice senso di paesaggi rinnovati, restaurati e di resuscitati (in senso quasi religioso). Questo ponte fra passato e futuro è basato sull'idea del ritorno alle origini. In un paesaggio rinato, una persona rivive il proprio passato e si rispecchia nel proprio patrimonio anche se è lì per la prima volta e, al tempo stesso, questa esperienza consente di attribuirgli nuovi e rilevanti significati. Jackson nel suo saggio *The Necessity for Ruins*, mette a confronto due diversi tipi di monumenti. Il primo tipo ricorda grandi condottieri, o eventi che i cittadini devono onorare, o dichiarazioni e principi e a cui si devono attenere. Un monumento a George Washington, per esempio, ha lo scopo di far ricordare a chi lo vede la lotta per la democrazia e per la liberazione dalla tirannia, e porta con sé quasi un obbligo morale, di agire in nome di questi nobili obiettivi. Lo stesso vale per i monumenti e i paesaggi della guerra civile americana come Gettysburg.

In questo senso un monumento non è costituito necessariamente una statua o da un edificio, ma è qualcosa di evocativo, un'eco dal passato remoto sentito nella società come presente e attuale.

L'altro tipo di monumento rappresenta un vago senso di ciò che è passato, ricorda una sorta di età dell'oro in bilico fra una memoria ancora viva e una che rischia di scomparire, come nel caso del *cowboy* anonimo o dello strillone anonimo. Monumenti di questo genere non portano con sé nessun imperativo morale, né suggeriscono alcuna particolare linea di condotta. Ciò che li anima è un processo di riscoperta della perduta età dell'oro dopo un periodo di oblio. L'abbandono, la discontinuità sono essenziali per questa riscoperta ed è per questo che Jackson parla della necessità delle rovine poiché da esse nasce l'incentivo per il restauro e per il ritorno alle origini. Per esempio, un casolare deve cadere in rovina prima di poter essere ripristinato e di diventare stimolo per uno stile di vita alternativo. Questo periodo di abbandono, all'interno del modello americano, è, secondo Jackson, essenziale per la commemorazione del passato. La conseguenza è che il tipo di narrazione storica funzionale a questo processo è una sorta di «finzione teatrale», in cui «il passato è portato di nuovo in tutta la sua ricchezza», ma non vi è una lezione da imparare poiché la storia rappresentata è una

¹⁹² J. B. Jackson, *The Necessity for Ruins* in Jackson, *The Necessity for Ruins, and Other Topics*, Univ. of Massachusetts Press, Amherst 1980, pp. 89-102.

versione romanzata di quello che era la realtà¹⁹³.

Questo scambio articolato fra attribuzione e restituzione di significati simbolici ha trovato per il paesaggio nuove forme espressive e valori da veicolare dopo la seconda guerra mondiale. Dal secondo dopoguerra si sono cercati differenti e innovativi strumenti per raccontare visivamente il territorio e le sue trasformazioni. Alcuni hanno rispettato un taglio accademico e scientifico, come la rappresentazione cartografica, altri, come nel caso del cinema per la *wildness* americana, si sono mossi su di un terreno artistico attraverso i nuovi media che hanno affiancato la pittura.

Nel secondo Novecento europeo il paesaggio quale eredità del passato che si concretizza come specchio della nazione è diventato uno dei temi più importanti del dibattito pubblico. In modo particolare in Italia sono stati il *boom* economico e i suoi effetti a interessare queste narrazioni: gli italiani hanno assistito a brusche trasformazioni del territorio. I paesaggi agrari, per esempio, dopo lunghissimi periodi di apparente immobilismo sono radicalmente cambiati sotto i colpi della meccanizzazione e dell'industrializzazione e sono stati spesso abbandonati e trasformati in periferie suburbane¹⁹⁴.

I nuovi strumenti narrativi, fra cui spicca il cinema, mostrano con chiarezza gli impianti sociali e territoriali dell'Italia repubblicana e restituiscono alla nazione un racconto visivo duplice, della nuova società in trasformazione e del suo paesaggio sempre più sfigurato. È il caso delle ambientazioni post belliche e di quelle del *boom* economico ed edilizio. Numerosi film del neorealismo, per esempio, mostrano una realtà che registra i bruschi mutamenti legati alla speculazione edilizia, alla disgregazione sociale del mondo rurale di matrice contadina e al dissesto idrogeologico¹⁹⁵. Le nuove realtà produttive e insediative non rimodellano soltanto il volto geografico dell'Italia, ma ne conformano anche i nuovi valori. A fronte di questi processi di disgregazione si sono affermati movimenti che hanno rivendicato con forza i valori sani che caratterizzerebbero le comunità e i paesaggi locali. Gli stessi "paesaggi della memoria" rischiano di diventare strumento per l'affermazione della dimensione etnica nazionale, concrezione di un processo di naturalizzazione della nazione in un simbolo visivo legato al territorio. Questa visione fa del paesaggio l'essenza primaria della tradizione, il luogo privilegiato della memoria collettiva e si basa su enciclopedie, lessici, ragionamenti che sono stati e permangono pericolosamente alla base della nostra cultura.

¹⁹³ Ivi, p. 102.

¹⁹⁴ Cfr B. Cillo, *Nuovi orizzonti del paesaggio*, cit., p. 35.

¹⁹⁵ Ivi, p. 54.

Una prospettiva diversa del rapporto fra paesaggio e identità nazionale è offerta dal Codice dei beni culturali¹⁹⁶ quando definisce il primo figlio di valori, frutto di processi determinati da culture e paesaggi diversi. Secondo Carlo Desideri l'Italia, poiché caratterizzata da paesaggi differenti, non può che essere il risultato sempre mutevole di questi molteplici elementi¹⁹⁷. Già Stefano Jacini, nella sua inchiesta sull'agricoltura italiana agli albori dello Stato unitario, affermava che «invano cercheremmo, dopo un quarto di secolo dacché fu proclamata l'unità politica, una vera ed obiettiva Italia agricola. Noi abbiamo ancora parecchie Italie agricole differenti fra loro, non solo per produzioni, il che si verificherà sempre, ma anche perché conservano presso a poco ciascuna la medesima forma, la medesima fisionomia, la medesima intonazione che gli ordini politici, amministrativi, sociali da cui uscirono in altri tempi, hanno rispettivamente infuso ed impresso in loro, sebbene quegli ordinamenti siano scomparsi»¹⁹⁸.

Desideri prende in esame la corrente politica e sociale di coloro che affermano che è l'identità nazionale il criterio di identificazione di ciò che vale conservare ed afferma che tale posizione si basa su giudizi fondati su criteri aprioristici e non sulla reale composizione delle culture e dei paesaggi, poiché essa è sempre diversa e determinata da forme con peculiarità specifiche. Anche la *Convenzione europea del paesaggio* affronta questa questione quando, nell'art. 5, definisce il paesaggio come fondamento della identità delle popolazioni e non, al contrario, come elemento definito dall'identità nazionale. Non si parla dunque di identità omogenee, ma frutto di processi di sintesi, fluidi e aperti, composti da culture diverse¹⁹⁹.

La riprova che il nesso fra paesaggio e identità locale non sia un blocco monolitico è che esistono paesaggi che sono stati riconosciuti patrimonio dell'umanità e che dunque comprendono caratteristiche che sono riconosciute come appartenenti ad una identità universale. È la volontà e la capacità di una comunità di prendersi cura del paesaggio in cui vive che arricchisce il senso della sua identità su scale differenti (locale, regionale, nazionale, ...) verso un modello aperto e pluralista. In questo senso i paesaggi possono concorrere alla costruzione di una appartenenza aperta rivolta alle specificità e diversità ambientali e culturali²⁰⁰. La stessa materialità del paesaggio-ambiente può restituire un tipo e un senso di appartenenza che non contengono i presupposti per invocare le chiusure delle frontiere, sia dal punto di vista fisico che materiale.

¹⁹⁶ Art. 131, c.2

¹⁹⁷ C. Desideri, *Paesaggio e paesaggi*, Giuffrè editore, Milano 2010, p. 40.

¹⁹⁸ S. Jacini, *I risultati dell'inchiesta agraria*, Einaudi, Torino 1976, pp. 77-78.

¹⁹⁹ Ivi, p. 41.

²⁰⁰ Cfr. S. Sicardi, *Essere di quel luogo. Brevi considerazioni sul significato di territorio e di appartenenza territoriale*, in «Politica del diritto», 2003, n. 1, in particolare p. 117 e p. 120.

Desideri sottolinea come in Italia, invece, sembri prevalere nel senso comune l'idea che l'esistenza di un interesse o valore "primario" del paesaggio sia in primo luogo quello immediato della comunità locale²⁰¹, come se gli abitanti siano i naturali e unici detentori del destino dell'area in cui vivono. Per quanto sia indiscutibilmente necessario che questi siano consapevoli del carattere e del valore culturale del paesaggio in cui abitano per poterlo rispettare e tutelare, non è pensabile nel mondo attuale una gestione del territorio inconsapevole degli effetti del proprio agire in senso globale rispetto all'ambiente e l'assenza di una assunzione di responsabilità collettiva della manutenzione e della valorizzazione del territorio. «Di chi è il paesaggio? Facile rispondere "di tutti"»²⁰² dice Rossano Pazzagli che però, subito dopo, invita a non sottovalutare la questione delle competenze e i conflitti che ne possono nascere, come a ricordarci che i nobili principi ispiratori devono cogliere le sfide costituite da eventi e contesti della vita reale.

Appare evidente a questo punto il rischio legato ad un discorso che intrecci musei e paesaggio se non si hanno chiari i termini della questione. Il pericolo è quello di dichiarare che il museo, espressione di un territorio, aiuta la popolazione a trovare le proprie radici (quelle costruite dalla comunità o individuate e ricostruite da una narrazione nazionalista?) e che i "paesaggi del cuore" appartengono solo a chi, per eredità, ne fruisce quotidianamente. E se gli abitanti del luogo non sono nati in Italia, quali radici troveranno nei musei e nei paesaggi locali? Sarà loro preclusa l'emozione di sentirsi a casa al riapparire, dopo un lungo viaggio, di colline e profili ormai sentiti come familiari? I termini su cui stiamo indagando mostrano, sottoposti a queste domande, tutto il loro valore civico e di forte connessione con la questione dell'identità nazionale. Non stiamo più parlando di un binomio, ma di un rapporto a tre in cui non possiamo chiederci quale modello museale sviluppare in funzione della fruizione del paesaggio (ma quale paesaggio?) senza domandarci a quale modello di cittadinanza facciamo riferimento. È possibile, dunque, emanciparsi da un modello di storia che ha "essenzializzato" il paesaggio e lo reso un "feticcio"? Ed è possibile realizzare un museo che si occupi del paesaggio senza ricadere nel tranello delle abusate "radici da preservare"?

IV.1.3 Un museo in trasformazione

L'istituzione museale ha assunto, dalla sua nascita, funzioni e significati diversi e, conseguentemente, è mutato anche il ruolo attribuitole dalla società.

²⁰¹ C. Desideri, *Paesaggio e paesaggi*, cit., p. 48.

²⁰² R. Pazzagli, *Il Buonpaese. Territorio e gusto nell'Italia del declino*, Felici Editore, Ghezzano 2014, p. 191.

Il museo, in quanto collezione di oggetti particolari e che suscitano meraviglia ma che sono privi di una utilità concreta, avrebbe le sue origini addirittura nella preistoria²⁰³. È però ai tempi della Grecia antica che nasce la parola *museion*, da cui poi la nostra museo, ad indicare il tempio dedicato alle Muse, numi tutelari delle arti e delle scienze, in cui i fedeli portavano offerte alle divinità. Questi doni erano riconosciuti preziosi e, in quanto tali, venivano protetti, ma restavano visibili ed esposti all'ammirazione dei fedeli. Il museo più famoso dell'antichità fu fondato da Tolomeo da Sotere, ad Alessandria d'Egitto nel sec. III a.C., e comprendeva una importantissima biblioteca. I due spazi erano interconnessi e al loro interno molti luoghi erano dedicati allo studio e alle riunioni e al confronto fra letterati, scienziati, filosofi. Le opere d'arte erano parte integrante di questi spazi. Questo museo era quindi luogo di ritrovo degli studiosi che lì svolgevano le proprie ricerche, ed era quindi adibito allo studio e alla creazione di nuovo sapere, più che un posto destinato alla raccolta di oggetti. Anche nei secoli successivi, secondo modalità diverse, si è mantenuto il gusto per la collezione di opere degne di essere ammirate ed esposte pubblicamente, per motivi di propaganda o per fini educativi, o destinate all'esposizione privata, in famiglia, per il beneficio dei soli familiari e amici. I collezionisti rinascimentali, per esempio, avevano «la pretesa, mistica e terrena, di vedere compendiate davanti a sé, in un microcosmo materialmente disarticolato di oggetti (quale appunto le collezioni), il macrocosmo, l'universo intero con la variabilità esplosiva delle sue forme»²⁰⁴. Lo studiolo - destinato nei palazzi signorili rinascimentali alla conservazione e all'esposizione di oggetti preziosi e artistici - era definito, dagli uomini del tempo, anche *Theatrum Mundi*, cioè «un vasto teatro che abbraccia le materie rare e le mirabili immagini della totalità delle cose»²⁰⁵.

Per lungo tempo il museo rimase un luogo di conservazione di preziose opere d'arte, destinate al “godimento” di pochi eletti. All'inizio del XVII secolo qualcosa iniziò a cambiare: nel clima della controriforma, Federico Borromeo, donò le sue collezioni d'arte dando vita alla Pinacoteca Ambrosiana poiché essa, nelle sue intenzioni, doveva diventare il modello per una futura Accademia di belle arti per la formazione e l'educazione del gusto estetico, in conformità con i dettami del Concilio di Trento e con le nuove esigenze

²⁰³ K. Pomian, *Collezione*, in *Enciclopedia Einaudi*, Torino, Einaudi 1978.

²⁰⁴ N. De Bellis, *Collezionismo, una «mania» diventa storia*, in *«I viaggi di Erodoto»*, anno 8, numero 24, sett.-dic. 1994, pp. 25-29.

²⁰⁵ R. Schaer, *Il museo, tempio della memoria*, Universale Electa/Gallimard, Editoriale Libreria, Trieste 1996, p. 22.

dell'arte sacra²⁰⁶.

Secondo alcuni studiosi, da questo momento il museo iniziò ad essere uno strumento utile per controllare la cultura, poiché fu allora che si scoprì che, attraverso la selezione delle opere da esporre, era possibile indicare ciò che rappresentava la cultura e ciò che non lo era. Si comprese che questa operazione comportava una scelta: quale passato raccontare, a quali eroi e a quali vicende inneggiare e quale futuro preparare. In questo modo, il museo divenne consapevolmente un'istituzione a servizio del potere²⁰⁷.

Del modello greco è rimasta al museo moderno, attraverso la mediazione della cultura umanistica, un'aura di sacralità per cui esso assai spesso è pensato, ancora ma in misura sempre minore, come Tempio delle Arti o delle Muse. Il periodo storico che ha dato un impulso maggiore alla definizione di questa istituzione nel senso in cui noi adesso la conosciamo è quello della rivoluzione francese. La rivendicazione di una uguaglianza radicale aveva portato a chiedere, fra le altre cose, anche la fruizione pubblica e gratuita degli oggetti appartenenti alle collezioni dei nobili e dei sovrani che solamente pochi fortunati avevano avuto, fino ad allora, modo di visionare e studiare. Inizialmente i beni ecclesiastici erano stati resi “nazionali” dall'Assemblea e distribuiti alle nuove amministrazioni dipartimentali e distrettuali, affinché con la loro vendita si colmasse il deficit delle finanze pubbliche. Si giunse, però, ben presto alla consapevolezza che i beni artistici confiscati non si potessero considerare delle merci, e nacque l'idea che la conservazione fosse compito dello Stato. Per alcuni le opere d'arte erano testimonianza della storia nazionale, per altri come Talleyrand, erano strumenti adatti all'istruzione, utili alla formazione delle generazioni future²⁰⁸. Con la rivoluzione, infatti, i beni espropriati alla monarchia divennero patrimonio di tutti i francesi e questi, sotto il controllo della Repubblica, avevano il diritto di accedervi e ammirarli.

Uno degli obiettivi fondamentali dei rivoluzionari era far nascere nel popolo la consapevolezza di poter modificare gli eventi storici e politici e, per far questo, essi avevano bisogno di sostenere la propria visione del mondo con forti elementi simbolici. Esporre i beni artistici della nazione corrispondeva a mettere in mostra il proprio patrimonio in termini di cultura, ma soprattutto voleva dire proporre una identità culturale e storica che si mostrava

²⁰⁶ P. Poldi Allai, *Storia e attualità pedagogica di una istituzione*, in P. Poldi Allai (a cura di), *Pedagogie del museo*, Sagep ed., Genova 1991, p. 43.

²⁰⁷ N. De Bellis, *Collezionismo*, cit., p. 26.

²⁰⁸ R. Schaer, *Il museo*, cit., pp. 51-53.

come raggiunta e condivisa.

Per questo motivo i musei della Francia rivoluzionaria erano pubblici e gratuiti, affinché tutti i cittadini potessero vedere quello che la propria nazione aveva raccolto nel corso del tempo ed esserne orgogliosi. Questa funzione del museo era legata ad un nuovo soggetto politico e culturale, lo stato-nazione. Proliferarono i musei che divennero istituzioni controllate dal potere borghese, e molti palazzi e regge furono trasformati per ospitarli. Mentre questo accadeva, furono distrutte le opere riconosciute come testimonianza dell'ancien régime. In realtà la speranza che le preziose collezioni reali, ecclesiastiche e nobiliari, una volta statalizzate²⁰⁹ e aperte al pubblico, innescassero un processo di appropriazione da parte della collettività²¹⁰ si dimostrò vana. L'apertura di un museo ad un pubblico più vasto non comporta automaticamente l'attivazione di «una presa di coscienza storica generalizzata»²¹¹. Le raccolte, infatti, erano costituite da una scelta di oggetti operata esclusivamente dalla classe al potere, che non considerava altre istanze se non la propria. In essa le classi subalterne non potevano riconoscersi e individuare le proprie aspettative. Le collezioni erano teoricamente aperte a tutti, ma nei fatti erano comprensibili solo per coloro che possedevano personali capacità culturali.

Dopo l'avvento di Napoleone la creazione di musei pubblici dilagò in tutta Europa, anche quando non furono più gli ideali rivoluzionari a cercare vie di affermazione, ma quelli legati e promossi dalla restaurazione. Fu infatti fra Sette e Ottocento, in coincidenza con la nascita e l'affermazione degli Stati nazionali, che avvenne definitivamente il passaggio dalle collezioni private ai musei pubblici, quando gli stati stessi divennero soggetto attivo nell'attività collezionistica e cercarono nuovi contenitori, pubblici e rappresentativi, per i reperti e le opere d'arte raccolte. Nacquero le sedi e le collezioni oggi conosciute come i più importanti musei del mondo, spesso frutto di spoliazioni della ricchezza culturale di altri popoli (si pensi, per esempio, ai templi e ai monumenti dell'antica Grecia o alla porta di Babilonia che sono conservati ed esposti a Parigi, a Berlino e a Londra.). Un elemento caratteristico di questi musei, utile al ragionamento che qui si sta portando avanti, è il processo di separazione dei reperti dal loro contesto originario e quello, conseguente, di dispersione del patrimonio culturale che aveva portato alle collezioni²¹². Qualcuno ha parlato dei musei come «luoghi di

²⁰⁹ Le ricchezze ecclesiastiche furono confiscate dall'Assemblea subito dopo lo scoppio della Rivoluzione (2 novembre 1789), i tesori della Corona e dei nobili successivamente, nell'aprile del 1792.

²¹⁰ C. Gelao, *Didattica dei musei in Italia 1960-1981*, ed. Mezzina, Molfetta 1983, p. 12.

²¹¹ *Ibidem*.

²¹² G. Molteni (a cura di), *Il museo e le esperienze educative*, Pacini Editore, Pisa 2008, p. 31.

deportazione artistica» poiché in essi quadri e reperti vengono separati dalla realtà contestuale, esposti secondo criteri soggettivi, e in qualche modo «alimentati in vitro»²¹³. In una impostazione di questo genere il reperto viene separato dal paesaggio di appartenenza e considerato portatore di un valore legato ad una civiltà, e non frutto dell'interazione fra la società e l'ambiente.

L'istituzione delle collezioni e dei musei e la loro definizione sono dunque collegate alla dimensione pedagogica nazionale e quindi alla costruzione di identità secondo politiche nazionaliste e interpretazioni del passato che hanno un punto di vista ben preciso - quello per certi versi teleologico delle origini, della nascita e dello sviluppo dello Stato- nazione- : «in Occidente, il collezionismo ha costituito a lungo una strategia per il dispiegamento possessivo di un io, di una cultura, di un'autenticità»²¹⁴.

Il museo nell'Ottocento diviene luogo di apprendimento individuale, e prende per sé il ruolo di custode di un patrimonio di valori elevati e puri. Il percorso di visita viene strutturato con l'obiettivo di fornire al pubblico opportunità di edificazione personale, di ispirazione, di celebrazione civica. Lo schema comunicativo che completa questo modello è quello della trasmissione a senso unico, basato sul trasferimento e sulla diffusione di conoscenze²¹⁵.

Contestualmente nascono i primi musei specialistici e, in Italia, prendono vita quelli civici che documentano e analizzano reperti e opere legati al territorio, anche se spesso non di elevato valore artistico. Il loro obiettivo, infatti, è raccogliere materiale per la costruzione di una memoria storica della comunità²¹⁶. Istituiti quando il nascente regno d'Italia promulgò alcune leggi per la soppressione delle congregazioni religiose e il trasferimento dei loro beni nei musei e nelle biblioteche²¹⁷, essi hanno costituito per molto tempo «l'impalcatura allestitiva del nostro paese».

Le radici del museo civico sono molteplici poiché in esso confluivano la vocazione didattica

²¹³ A. Emiliani, *Musei e museologia*, in *Storia d'Italia*, Einaudi, Torino 1973, vol. V, t. 2, p. 1620.

²¹⁴ J. Clifford, *Oggetti e sé. Una nota a margine*, in G. Stocking (a cura di) *Gli oggetti e gli altri. Saggi sui musei e sulla cultura materiale*, Einaudi, Roma 2000, pp. 315-328.

²¹⁵ E. Hooper Greenhill, *Nuovi valori, nuove voci, nuove narrative: l'evoluzione dei modelli comunicativi nei musei d'arte*, in S. Bodo (a cura di), *Il museo relazionale*, Ed. Fondaz. G. Agnelli, Torino 2000, pp. 9-10.

²¹⁶ P. De Socio, C. Piva, *Il museo come scuola. Didattica e patrimonio culturale*, Carocci, Roma 2005.

²¹⁷ In modo particolare si fa riferimento al regio decreto 3036 del 7 luglio 1866, con il quale furono soppresse tutte le corporazioni religiose, e ne furono devoluti i beni al demanio, e alla legge 15 agosto 1867 che tolse il riconoscimento e la capacità patrimoniale a tutti gli ordini, le corporazioni, e le congregazioni religiose regolari, ai conservatori ed i ritiri che comportassero vita in comune ed avessero carattere ecclesiastico. I beni di proprietà degli enti soppressi furono incamerati dal demanio statale. Cfr. *Asse Ecclesiastico*, in *Enciclopedia Italiana* Treccani, online all'indirizzo [http://www.treccani.it/enciclopedia/asse-ecclesiastico_\(Enciclopedia-Italiana\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/asse-ecclesiastico_(Enciclopedia-Italiana)).

dell'Illuminismo, il riferimento ideologico alle origini fondative della comunità e a una narrazione identitaria tipici del Romanticismo, e i caratteri di scientificità relativa alle azioni dell'inventariare, della ricerca e della analisi delle fonti proprie dalla storiografia positivista. Attraverso la costruzione di un filo rosso che collegava la presentazione di fonti molteplici alla storia della municipalità, gli allestimenti erano pensati e realizzati con l'obiettivo di sviluppare nei cittadini la conoscenza e la consapevolezza dell'importanza della storia del territorio come fattori fondamentali per dare corpo alla propria identità.

Nella seconda metà del Novecento, nuove pratiche e concezioni museali hanno messo in crisi questo modello confluendo in strutture di nuova concezione, legate a specializzazioni accademiche dei saperi. Negli ultimi tempi è nata l'esigenza di sviluppare una nuova forma di museo che sia in grado di rappresentare complessivamente il patrimonio storico della comunità inserendo i saperi disciplinari, parziali ma approfonditi, nel quadro più ampio della rappresentazione della comunità stessa. Diventa quindi necessaria un'apertura verso le altre istituzioni che operano sul territorio per raccogliere sguardi nuovi con prospettive differenti. In quest'ottica andrebbe ripensata la sottrazione dal territorio del suo patrimonio storico dando modo al reperto di essere letto come una testimonianza legata al suo spazio d'origine, sia dal punto di vista territoriale che da quello culturale. Non basta una semplice didascalia per ottenere questi obiettivi, poiché essa presuppone, in virtù della sua necessaria essenzialità, che il visitatore possieda preconoscenze che lo rendano capace di comprendere i riferimenti culturali e storici impliciti in un testo così scarno e tecnico. D'altro canto non è la presenza in loco di uno o più reperti che rende a tutti palese l'identità culturale del territorio, ma la consapevolezza collettiva del significato e delle vicende del patrimonio culturale che esso rappresenta in tutte le sue diverse sfaccettature²¹⁸.

Un passo significativo in questo senso si è avuto fra gli anni Settanta e Ottanta del secolo scorso, grazie alla nascita, in Francia e nei paesi anglosassoni, della Nuova Museologia che proponeva un approccio essenzialmente culturale e politico e non solo "scientifico" così come era avvenuto fino ad allora. La *nouvelle muséologie* e la *new museology* affrontano in modo più complesso e più approfondito le necessità, le funzioni, le missioni, gli ideali e le possibili direzioni delle istituzioni museali. Mentre nei musei ottocenteschi l'allestimento ruotava attorno ai reperti, adesso il fulcro del percorso cognitivo proposto al visitatore è costituito da temi scaturiti dalla "memoria" della comunità e dai suoi bisogni contemporanei. La popolazione stessa riveste un ruolo attivo nel riconoscimento degli orientamenti espressi dal

²¹⁸ G. Molteni (a cura di), *Il museo*, cit., pp. 35-36.

museo, e il pubblico diventa il vero protagonista della scena, poiché è a partire dalle sue esigenze che si costruisce l'analisi critica e metodologica del museo. «Il museo è un'istituzione inscritta nella società e suo oggetto di competenza è il rapporto con la realtà sociale e naturale: la sua funzione deve essere concepita in termini sociali e culturali insieme, privilegiando la comunicazione con il pubblico e pertanto la mediazione, in tutte le accezioni del termine. [...] Il museo è il luogo per eccellenza in cui si possono studiare i rapporti dell'uomo con la realtà dell'universo nella sua interezza, e la museologia è la scienza dei rapporti dell'uomo con la realtà dell'universo»²¹⁹.

Si afferma una visione sistemica che sostituisce quella lineare e gerarchica tradizionale e che pone come suo interesse primario un processo circolare in cui ricerca, tutela, conservazione e comunicazione sono in una posizione di integrazione e di scambio reciproco. Le finalità museali sono lo studio, ma anche l'educazione, l'apprendimento e l'affinamento del gusto del pubblico. Non viene trascurata la possibilità che visitare un museo costituisca un'attività piacevole, in modo da rendere possibile apprezzarne, secondo le modalità più idonee, il contenuto. Il compito della museologia, così come prospettato da questi studi, è attivare nuove modalità comunicative e didattiche che non snaturino il ruolo di avamposto culturale del museo, preservando le peculiarità e il valore storico di cui esso è portavoce e che rappresenta. In questa prospettiva il reperto non vale come oggetto in sé, ma come elemento legato alla comunità che lo ha prodotto e ad essa si rivolge²²⁰.

Il maggiore esponente in Italia di questi orientamenti, colui che ne ha diffuso maggiormente i temi, è stato Fredi Drugman, docente del Politecnico di Milano. Lo spirito della sua opera è condensato nella frase: «tutto sta nel trasformare il museo da 'salotto delle muse' ad Agorà, luogo pubblico per eccellenza, punto di aggregazione dei cittadini, casa del collettivo»²²¹. Dinanzi all'incalzare di un mondo sempre più complesso, la nuova museologia propone, nelle parole di Drugman, una lettura "identitaria" di modi di vivere e atteggiamenti sociali e di culture antropologiche che vanno preservati non in quanto relitti, ma come «fondamento

²¹⁹ A. Desvallées, *Introduction*, in *Vagues. Une antologie de la nouvelle muséologie. Textes choisis et présentés par André Desvallées*, Edition W-MNES, Mâcon - Savigny-le-Temple 1992, p. 20. Trad. di A. Demma, riportata nella sua tesi di dottorato *Il museo contemporaneo. La funzione educativa come spazio critico*, p. 58, presentata presso Università degli Studi di Salerno e disponibile on-line all'indirizzo <http://elea.unisa.it:8080/bitstream/10556/184/1/tesi%20A.%20Demma.pdf>

²²⁰ Cfr. A. Demma, *Il museo contemporaneo. La funzione educativa come spazio critico*, cit. p. 57.

²²¹ Così in S. Bonacchi, *Ecomuseo: verso una Nuova Museologia. La realtà museale a confronto con la Postmodernità*, disponibile all'indirizzo <http://www.psicolab.net/2007/ecomuseo-verso-una-nuova-museologia>.

dell'identità culturale». Gran parte delle esperienze italiane, sia a livello legislativo che di pratiche di comunità, partono da questi presupposti teorici.

Nei discorsi di chi si occupa di territorio, cultura e sviluppo sostenibile, la parola identità è assai frequente. In alcuni di questi contesti, essa ha assunto risvolti ideologici non trascurabili diventando bandiera del localismo e del senso di unicità, per gruppi politici con interessi e valori che corrispondono, solo in apparenza, agli intenti del progetto culturale della comunità²²².

Come rileva Rossano Pazzagli, gli storici vivono con disagio l'utilizzo del termine identità poiché essi «vi intravedono il rischio di attribuire alle realtà o ai gruppi umani studiati un pregiudiziale carattere di immutabilità e di omogeneità, magari sostenuto da una distorta concezione della lunga durata, nonché il pericolo di una storia condotta troppo dal di dentro rispetto ai contesti presi in considerazione: una sorta di microstoria portata all'eccesso, incapace di tener conto del mondo più vasto di cui la comunità fa parte».²²³ Questa parola «seduce e tormenta» gli storici, anche quando si riferisce a contesti regionali o nazionali “forti”, come nel caso della Francia, la cui identità viene definita da Fernand Braudel come «un résidu, un amalgame, des additions, des mélanges»²²⁴.

Le scienze sociali sottolineano, d'altro canto, come il concetto di identità sia plurale e inclusivo e che una persona racchiude tante affiliazioni e collettività simultaneamente: cittadinanza, residenza, origine geografica, ma anche genere, politica, professione, religione e - ancora - gusti musicali, abitudini alimentari, interessi sportivi, impegni sociali, ecc. Come sottolinea Amartya Sen, non sono mai esistiti, probabilmente, individui riconducibili ad una unica appartenenza culturale, religiosa e politica:

La stessa persona può essere senza la minima contraddizione, di cittadinanza americana, di origine caraibica, con ascendenze africane, cristiana, progressista, donna, vegetariana, maratoneta, storica, insegnante, romanziera, femminista, eterosessuale, sostenitrice dei

²²² Secondo Gabriella Gribaudi, più che ad un compatto microcosmo, l'idea di comunità da adottare per un corretto approccio ai temi dell'identità dovrebbe rimandare piuttosto alla metafora della rete. Cfr. G. Gribaudi, *La metafora della rete. Individuo e contesto sociale*, «Meridiana», 1992, 15, pp. 91-108.

²²³ R. Pazzagli, *Analisi e critica dell'identità. Note metodologiche per una glocal history*, «Glocale», n. 1, 2010, pp. 57-86.

²²⁴ F. Braudel, *L'identité de la France*, Arthaud, Paris 1986, vol I, *Espace et Histoire*, p. 17. Cit. in R. Pazzagli, *Analisi e critica dell'identità*, cit., p. 64.

diritti dei gay e delle lesbiche, amante del teatro, militante ambientalista, appassionata di tennis, musicista *jazz* e profondamente convinta che esistano esseri intelligenti nello spazio con cui dobbiamo cercare di comunicare al più presto (preferibilmente in inglese). Ognuna di queste collettività, a cui questa persona appartiene simultaneamente, le conferisce una determinata identità. Nessuna di esse può essere considerata l'unica identità o l'unica categoria di appartenenza della persona. L'inaggrabile natura plurale delle nostre identità ci costringe a prendere delle decisioni sull'importanza relativa delle nostre diverse associazioni e affiliazioni in ogni contesto specifico.²²⁵

L'identità di una persona è frutto di identità plurali e non esclusive e chi afferma il contrario lo fa con lo scopo di creare e cristallizzare divisioni, spesso per alimentare relazioni conflittuali, rispondenti a precise logiche di potere. Nel mondo attuale anche l'abitante di un piccolo paese rurale ha identità complesse e plurime poiché tali sono le sollecitazioni a cui ognuno di noi è sottoposto da variabili storiche, geografiche e culturali. Come suggerisce Pazzagli, se l'identità è determinata da un amalgama di identità particolari, tutte a loro volta contrassegnate da una pluralità di aspetti, allora essa non costituisce il destino per un individuo, ma qualcosa che si può scegliere e, in una certa misura, determinare²²⁶. Assumere l'identità come un grappolo di problemi, piuttosto che come una questione univoca e determinata una volta per tutte²²⁷, aiuta anche a ragionare in modo differente rispetto alla abusata espressione secondo cui l'identità sarebbe radicata in un luogo²²⁸. Nell'esperienza storica e in quella politica, l'identità e l'appartenenza, come tutto ciò che ruota attorno ad esse, dimostrano di essere un insieme di molti concetti, comportamenti, aspirazioni, bisogni, che cambiano in relazione ai tempi e ai luoghi, rendendo improponibile una visione rigida e unitaria²²⁹.

Ogni definizione di comunità, qualunque sia, per quanto estesa sia, definisce un noi ed un loro, un dentro ed un fuori, ma acquisire questo modello interpretativo "debole" porta a rispondere all'interrogativo *Chi siamo?* con la consapevolezza della complessità dell'identità italiana invece che attraverso luoghi comuni, stereotipi, simboli, come spesso accade.

²²⁵ A. Sen, *Identità e violenza*, Roma-Bari, Laterza 2006, pag. IX.

²²⁶ R. Pazzagli, *Il Buonpaese*, cit., pp. 178-179.

²²⁷ Cfr. Z. Bauman, *Intervista sull'identità*, a cura di B. Vecchi, Roma-Bari, Laterza 2003.

²²⁸ Cfr. A. Cecchini, *Differenti, indifferenti, comunità*, in A. Cecchini, E. Musci, *Differenti? è indifferente*, edizioni la meridiana, Molfetta 2008, pp. 17-63.

²²⁹ R. Pazzagli, *Analisi e critica dell'identità*. cit., pp. 85-86.

IV.1.4 Un paesaggio dinamico per un museo in dialogo

È solo questo mutamento culturale che permette di affrontare con efficacia il rapporto fra museo e paesaggio, e grazie a nuove riflessioni, interpretazioni ed esperienze sono nate soluzioni che, rispetto al panorama museale internazionale e in misura minore anche rispetto a quello italiano, appaiono interessanti e innovative. Gli elementi che in modo esplicito concorrono a questo cambiamento si basano sulle riflessioni teoriche relative alla storia e all'ambiente naturale, e ai valori collettivi che da questo incontro nati nel corso del tempo (e non quelli attribuiti dall'alto da una narrazione nazionalistica). Da un punto di vista museologico, la sfida è rendere attraverso l'allestimento l'idea di quell'intricato e complesso sistema di relazioni che legano, con un doppio binario, l'uomo alla natura e questa alla cultura e alla strutturazione sociale ed economica di una società. Un museo che si occupi del paesaggio, secondo questa impostazione, si propone come un luogo che, attraverso una strumentazione diversificata, permette di interpretare il territorio prima di tutto per la comunità che vi abita: un luogo che si offre e viene vissuto come elemento attivo e non come mero spazio di conservazione delle tracce del passato. E anche quando questo conservi e tuteli reperti di origine locale, la loro esposizione in un allestimento coerente può diventare un punto di partenza per ragionare e riflettere sul contesto storico e geografico. Non a caso, questi musei sono frequentemente collegati ad associazioni, enti o centri di ricerca che effettuano e promuovono attività di documentazione, di studio, di salvaguardia, di gestione e valorizzazione non solo dei reperti musealizzati, ma di tutta la regione, spesso attraverso uno sguardo di ampio respiro che mette in relazione il locale con flussi e dinamiche nazionali e internazionali. Le attività del museo diventano, in quest'ottica, parte di una sapiente narrazione che attribuisce significati, che organizza itinerari e mette in rilievo punti di vista (e di lettura) privilegiati con l'obiettivo di realizzare molteplici occasioni di apprendimento che portino la comunità a riflettere su se stessa, sul proprio passato e sulle linee di sviluppo future.

A questo proposito José María Cuenca López sottolinea come queste stesse attività debbano avere come obiettivo non solo l'avvicinamento fisico del pubblico al proprio patrimonio, ma anche quello intellettuale e sentimentale. In questo senso, si può parlare di un rapporto osmotico che rafforza il senso di appartenenza culturale e che fa del patrimonio e dunque del paesaggio un referente identitario, attraverso la conoscenza della propria cultura e il riconoscimento di quella degli altri: il museo come diffusore culturale rafforza la coesione all'interno della comunità e la trasmette all'esterno, consentendo al patrimonio di diventare

un «elemento unificador de culturas, potenciador de los valores multi-identitarios y transmisor de las características culturales de la sociedad en la que se localiza»²³⁰.

Si delinea così un museo aperto alla partecipazione della comunità, ma che nello stesso tempo, grazie alle sue specificità e competenze, si faccia guida critica e strumento per permettere agli abitanti e ai turisti di acquisire una capacità di lettura e di interpretazione in senso storico, geografico e, nell'ottica dell'amministrazione, di gestione del territorio.

Questa relazione profonda che può crearsi tra il paesaggio e il museo territoriale - sia quello civico, sia quello tematico radicato nella storia e cultura locale -, non coincide con l'identificazione fra comunità e valori identitari intesi in senso nazionalistico, ma sviluppa un dialogo costruttivo che porta all'attribuzione di nuovi significati e, soprattutto, incrementa il senso della cura che una comunità ha per il proprio paesaggio.

Nella dimensione contemporanea, il museo è sempre più chiamato ad uscire dal suo edificio storico, inteso unicamente come luogo di conservazione e tutela, per espandersi in punti nevralgici del territorio e per legarsi ad altre istituzioni produttrici di cultura. In questo senso, esso diventa una rete, un sistema complesso di servizi che hanno come obiettivo la conservazione e la comunicazione (non a caso si parla spesso di “distretto museale”²³¹). Così, attraverso il moltiplicarsi di eventi culturali dislocati in luoghi significativi, il museo può andare incontro al bisogno degli abitanti di accedere alla cultura esperta (ma non elitaria), rendendoli, nello stesso tempo, promotori e protagonisti della produzione di offerte culturali.

I musei del territorio, quelli diffusi e gli ecomusei sono le nuove forme che maggiormente accolgono queste esigenze culturali: compaiono negli anni Settanta del XX secolo proprio a testimonianza di questo cambiamento. Il museo diffuso è così chiamato per evidenziare la forte relazione col contesto e come questo scambio comporti delle mutazioni strutturali e museologiche.

Nel 1972 l'ICOM²³² ha definito il museo come un'istituzione al servizio della comunità, a

²³⁰ J. M. Cuenca, J. Estepa, M. Martín, *La imagen de Andalucía transmitida por los museos andaluces. Análisis conceptual y didáctico*, Centro de Estudios Andaluces, Junta de Andalucía, Sevilla 2006, p. 5. <http://www.centrodeestudiosandaluces.es/datos/paginas/proyectos06/CULB030.pdf>.

²³¹ L. Scazzosi, *Museo, museo diffuso, paesaggio*, Gennaro (a cura di), *Musei e paesaggio* cit. pp. 65-71.

²³² L'ICOM (International Council of Museums) è stata istituita dopo la seconda guerra mondiale da una costola dell'Unesco. È un organismo che riunisce i professionisti attivi nei musei e in attività che li riguardano con l'obiettivo di favorire scambi di esperienze, ricerche comuni, incontri internazionali, studi di settore, e definire le funzioni del museo in sintonia con le mutate aspettative ed esigenze della società. Le due riviste nate con l'ICOM, «Museum» e «ICOM news», cominciarono ad affrontare alcuni temi del museo fino ad allora mai

prescindere dalle sue forme (un edificio classico, un museo all'aperto, di quartiere o "esplosivo"). L'ecomuseo appare come uno strumento concreto per sviluppare processi partecipati per la tutela e valorizzazione del patrimonio locale (beni architettonici ed ambientali, beni geografici ed ecologici, culture materiali e tradizioni locali, etc.). In quest'ottica il museo tradizionale appare quasi "sotto vetro", mentre l'ecomuseo è aperto e dinamico proprio perché, invece di privilegiare specifiche collezioni storiche, mette al centro i valori ambientali e culturali del patrimonio presenti nei territori e nelle comunità locali²³³. Esso si sviluppa come un centro condiviso nelle intenzioni e nella progettazione da parte dell'amministrazione e della popolazione, al fine di elaborare ed esplicitare saperi e aspirazioni per uno sviluppo sostenibile. Il fulcro di un ecomuseo non è più la collezione dei reperti, ma la vita quotidiana, la storia orale e la cultura materiale, non la conservazione diretta del patrimonio storico e culturale, ma la sua trasmissione e condivisione. Essi si sono sviluppati soprattutto in Francia anche grazie all'opera di Georges Henri Rivière e della sua scuola che, attraverso una ricerca attiva, hanno dato vita a numerosi studi locali che si sono spesso trasformati in azioni culturali concrete²³⁴.

In ambito spagnolo, invece, sotto l'influsso degli studi americani rivolti alla conoscenza e divulgazione del patrimonio, accanto agli ecomusei, si sono sviluppati i centri di interpretazione e i parchi territoriali. Anch'essi si pongono in dialogo costante con la popolazione, ma assurgono ad un più preciso obiettivo di disvelamento delle dinamiche territoriali. L'accento in questo tipo di proposta è posto sugli strumenti concreti della comunicazione museale, sugli allestimenti che vengono completamente rimodulati rispetto ai musei di impianto ottocentesco per creare un filo diretto fra la collezione esposta e il pubblico più vario. Spesso nei centri di interpretazione manca del tutto una collezione di reperti sostituita da repliche, modelli, strutture interattive e pannelli esplicativi che consentono e veicolano un'apertura esplicita al contesto territoriale. Anche il valore storico e culturale delle emergenze architettoniche e naturalistiche viene messo in rilievo attraverso pannelli e strutture interpretative che forniscono di un'area geografica e culturale un quadro analitico e d'insieme nello stesso tempo.

affrontati; non a caso il primo direttore fu Georges-Henri Rivière, protagonista del dibattito museologico internazionale.

²³³ Per un approfondimento su questo tema si vedano H. De Varine, *Le radici del futuro. Il patrimonio culturale al servizio dello sviluppo locale*, Bologna, Clueb, 2005, e P. Davis, *Dal centro per visitatori all'ecomuseo. I musei all'aperto*, in Davis, *Musei e ambiente naturale*, Clueb, Bologna 2001, pp. 122-151.

²³⁴ Cfr. S. Becucci, *Musei e ecomusei*, in D. Muscò (a cura di), *L'ecomuseo tra valori del territorio e patrimonio ambientale*, «Briciole» n. 11-14, Ottobre 2007, (Trimestrale del Cescvot - Centro Servizi Volontariato Toscana), pp. 15-22.

IV.1.5 L'ecomuseo fra definizioni e pratiche

Definire un ecomuseo può aiutare a comprendere e ad analizzare il rapporto fra questo modello di istituzione museale e il paesaggio. Come afferma Rivière, non esiste in realtà una definizione unica, ma numerose variabili di pratica²³⁵:

Ci sono diverse definizioni di ecomuseo [...]. Ma tutte le definizioni sono imperfette e talmente complicate che rimane difficile comprenderle. Per me [l'ecomuseo] è una azione portata avanti da una comunità, a partire dal suo patrimonio, per il suo sviluppo. L'ecomuseo è quindi un progetto sociale, poi ha un contenuto culturale e infine s'appoggia su delle culture popolari e sulle conoscenze scientifiche. Quello che non è: una collezione, una trappola per turisti, una struttura aristocratica, un museo delle belle arti etc. Un ecomuseo che sviluppa una collezione importante e ne fa il suo obiettivo non è più un ecomuseo, poiché diventa schiavo della sua collezione.

Maurizio Maggi, che nel volume *Ecomusei. Guida europea* ne ha dato una delle definizioni più diffuse in Italia, ha descritto sinteticamente l'ecomuseo come «un patto con il quale una comunità si impegna a prendersi cura di un territorio»²³⁶. Una descrizione più articolata, invece, è ricavabile dagli intenti con cui sono nate le esperienze ecomuseali: quando in Francia si stava sviluppando la politica delle aree protette regionali, gli ecomusei furono pensati come strumenti per dare ai musei un taglio ecologico, che considerasse lo sviluppo della vita culturale ed economica dell'area da far rientrare nel parco, e che coinvolgesse emotivamente gli abitanti. Il prefisso “eco”, scrive Hugues De Varine, si riferisce infatti al concetto di «ecologia umana o sociale e ai rapporti dinamici che l'essere umano e la società stabiliscono con la propria tradizione, il proprio ambiente e i processi di trasformazione di questi elementi, raggiunta una certa fase di maturità e consapevolezza»²³⁷: la comunità umana è il centro attorno a cui ruotano l'esistenza e le attività ecomuseali, mentre le cose reali e il loro linguaggio sono il fulcro attorno a cui ruota il “museo”.

²³⁵ S. Buroni, *Piccolo dialogo con Hugues de Varine sugli ecomusei*, luglio 29, 2008, disponibile all'indirizzo <http://terraceleste.wordpress.com/2008/07/29/>

²³⁶ M. Maggi, *Ecomusei. Guida europea*, Umberto Allemandi & C, Torino 2002, p. 9.

²³⁷ H. De Varine, *Il patrimonio culturale al servizio dello sviluppo locale*, Clueb, Bologna 2005, p. 250.

Nel 1980, Rivière²³⁸ articolava in questo modo le sue idee a riguardo:

Un écomusée est un instrument qu'un pouvoir et une population conçoivent, fabriquent et exploitent ensemble. Ce pouvoir, avec les experts, les facilités, les ressources qu'il fournit. Cette population, selon ses aspirations, ses savoirs, ses facultés d'approche. Un miroir où cette population se regarde, pour s'y reconnaître, où elle recherche l'explication du territoire auquel elle est attachée, jointe à celle des populations qui l'ont précédée, dans la discontinuité ou la continuité des générations. Un miroir que cette population tend à ses hôtes, pour s'en faire mieux comprendre, dans le respect

de son travail, de ses comportements, de son intimité.

Une expression de l'homme et de la nature. L'homme y est interprété dans son milieu naturel. La nature l'est dans sa sauvagerie, mais telle aussi que la société traditionnelle et la société industrielle l'ont adaptée à leur image.

Une expression du temps, quand l'explication remonte en deçà du temps où l'homme est apparu, s'étage à travers les temps préhistoriques et historiques qu'il a vécus, débouche sur le temps qu'il vit. Avec une ouverture sur les temps de demain, sans que, pour autant, l'écomusée se pose en décideur, mais en l'occurrence, joue un rôle d'information et d'analyse critique²³⁹.

Un punto su cui tutte le definizioni convergono è dunque il rapporto diretto che si crea fra questa istituzione e la comunità che lo legittima. Se infatti questa non si interessa al suo

²³⁸ G. H. Rivière, citato nel volume: *Territoires de la mémoire, les collections du patrimoine ethnologique dans les écomusées*, sous la direction de Marc Augé, postface de Claude Lévi-Strauss, Édition dell'Albaron et Fems, 1992, p. 7.

²³⁹ «Un ecomuseo è uno strumento che un'autorità pubblica e una popolazione locale concepiscono, costruiscono e sviluppano insieme. Il coinvolgimento dell'autorità pubblica avviene con gli esperti, le agevolazioni con le strutture e le risorse che essa fornisce; quello della popolazione dipende dalle sue aspirazioni, dai suoi saperi e dalle sue capacità di essere operativa. [Un ecomuseo è] uno specchio in cui la popolazione si guarda per riconoscersi, in cui ricerca la spiegazione del territorio al quale è legata, come pure delle popolazioni che l'hanno preceduta, sia nella discontinuità che nella continuità delle generazioni. Uno specchio con cui la popolazione si propone ai suoi ospiti per farsi comprendere meglio, nel rispetto del suo lavoro, dei suoi comportamenti e della sua identità. [Un ecomuseo è] un'espressione dell'uomo e della natura. L'uomo è interpretato nel suo ambiente naturale, la natura nei suoi caratteri più selvaggi, ma anche in quelli che la società tradizionale ed industriale hanno plasmato a loro immagine. [Un ecomuseo è] un'espressione del tempo, in quanto le spiegazioni proposte risalgono ad epoche precedenti la comparsa dell'uomo, ripercorrono i tempi preistorici e storici che ha vissuto, arrivando sino ad oggi, ai tempi che vive, con un'apertura al domani, senza che l'ecomuseo abbia una funzione da decisore, ma all'occorrenza può svolgere un ruolo d'informazione e di analisi critica. Traduzione dal francese di Sandra Becucci, revisione testo italiano di Domenico Muscò, in D. Muscò (a cura di), *L'ecomuseo tra valori del territorio*, cit., p. 19.

ecomuseo, esso sparisce, oppure diviene un museo ordinario, spesso nella forma di quello etnografico. A differenza delle formule più tradizionali, l'ecomuseo non è dato una volta per tutte, ma va curato e vissuto costantemente. Esso si propone quindi come uno strumento di lavoro territoriale che agisce su due piani differenti: da una parte il legame fra comunità e territorio, dall'altra quello fra l'ambiente e la sua conservazione. Questi due orientamenti si traducono in modelli di sviluppo che in Francia hanno trovato la loro affermazione in due tipologie²⁴⁰:

1. L'ecomuseo focalizzato sulla valorizzazione dell'ambiente.
2. L'ecomuseo comunitario, che punta alla valorizzazione dello sviluppo sociale.

Il primo prende spunto dall'esperienza dell'Ecomuseo della *Grande Lande* che ad oggi tiene insieme i comuni di Sabres (Marquèze), Luxey e Garein, e in cui sono ricostruite la vita quotidiana e le attività tradizionali rurali tipiche del XVIII e XIX secolo²⁴¹. Fu creato nel 1975 su iniziativa del parco regionale delle *Landes de Gascogne* e in esso sono confluite la tradizione dell'*open space museum* di origine scandinava e quella della "casa del parco" di derivazione americana.

Questo tipo di ecomuseo è spesso situato all'interno o nelle vicinanze di un parco naturale o in una zona rurale e l'ambiente e l'habitat tradizionale vengono proposti in una prospettiva globale.

Il modello comunitario, invece, prende origine dall'esperienza del 1973 dell'*Ecomusée di Le Creusot*²⁴² (dal 2012 *Ecomusée de la communauté urbaine di Le Creusot-Montceau-les-Mines*), fondato dallo stesso Rivière. Ciò che lo caratterizza è il forte taglio sperimentale che coinvolge direttamente la comunità locale, e i cui problemi e il cui sviluppo costituiscono la base programmatica dell'ecomuseo stesso²⁴³. Esso è infatti nato in un momento di crisi quando la disoccupazione e la necessità di individuare nuove strategie di sviluppo economico si sono legate al desiderio di preservare il patrimonio materiale e immateriale della tradizione industriale. Non è un caso che questo tipo di ecomusei siano istituiti quasi sempre in realtà urbane o con un patrimonio culturale legato all'archeologia industriale. I principi guida che animano queste esperienze scaturiscono da un concetto di cultura molto ampio, e le attività di

²⁴⁰ Cfr S. Becucci, *Musei e ecomusei*, in D. Muscò (a cura di), *L'ecomuseo tra valori del territorio*, cit., p. 18

²⁴¹ Per approfondimenti si veda il sito ufficiale del parco <http://www.parc-landes-de-gascogne.fr>. Nella pagina specifica, l'Écomusée de la Grande Lande è descritto come «un "passeur de mémoires", mais il contribue par ses travaux de recherche sur la société contemporaine, par son travail de médiation sur son territoire, par l'accueil d'artistes en résidence, à la structuration et au développement du territoire du Parc naturel régional des Landes de Gascogne».

promozione hanno l'obiettivo di far conoscere meglio le caratteristiche e l'espressione artistica degli abitanti, nelle forme più differenti. Secondo gli orientamenti di Rivière, non ci sono limiti all'espressione della diversità culturale che si esprime o che si può sviluppare in un ecomuseo.

Un altro studio che aiuta a dare forma al concetto di ecomuseo è il lavoro di Peter Davis *Ecomuseums: a sense of place*²⁴⁴. Questi riconosce per l'ecomuseo tre sfere di azione: quella museale, quella ambientale (in senso naturalistico e sociale) e quella comunitaria. Per quanto Davis riconosca che molti ecomusei appaiono così diversi fra di loro da non riuscire, ad uno sguardo superficiale, a individuare elementi in comune, questi ultimi in realtà esistono e riguardano l'attenzione all'identità locale e al senso del luogo, la conoscenza di un territorio da più punti di vista, la documentazione della vita passata e presente e le interazioni degli abitanti con tutti gli elementi ambientali (di natura fisica, economica, sociale, culturale e politica).

Tenendo presente che un ecomuseo è un museo fondato su un patto con il quale una comunità dichiara di prendersi cura di un territorio, gli elementi in causa sono²⁴⁵: il patto, che non è formalizzato in un vincolo stabilito per legge, ma in una assunzione trasparente di responsabilità; la comunità, che è definita dalla compartecipazione delle istituzioni locali e degli abitanti; il rapporto di cura, che consiste in un impegno non episodico e di breve durata, ma costante e teso alla promozione e allo sviluppo del territorio. Quest'ultimo viene inteso non solo in senso fisico, ma anche nelle sue componenti ambientali, culturali e sociali, cioè in quanto specifico patrimonio locale. Tutti questi elementi hanno come obiettivo l'attivazione di processi capaci di migliorare il benessere delle comunità dei residenti facendo leva sui loro patrimoni culturali: il rafforzamento delle reti di relazioni, nelle quali l'ecomuseo ha la

²⁴² Per approfondimenti si veda il sito ufficiale all'indirizzo <http://www.ecomusee-creusot-montceau.fr>.

²⁴³ Sul sito, infatti, vi è scritto che l'ecomuseo ha «pour missions de recenser, d'étudier et de valoriser le patrimoine d'un territoire marqué depuis la fin du XVIIIe siècle par le développement d'activités industrielles majeures: la métallurgie, l'extraction du charbon, la verrerie, la production céramique. Avec l'aide de la population locale, des collectivités, de chercheurs et d'entreprises, l'écomusée a sauvé, mis en valeur des sites patrimoniaux. Il a constitué des collections et d'importants fonds documentaires témoignant de la civilisation industrielle. À partir des actions de conservation et de recherche, à l'attention des populations locales, régionales, des touristes, des scolaires et des publics en formation, l'écomusée réalise des expositions, des publications, propose des visites, des animations pour que ce patrimoine devienne un instrument de connaissance et de compréhension de l'identité culturelle des hommes». <http://www.ecomusee-creusot-montceau.fr/spip.php?rubrique36>.

²⁴⁴ P. Davis, *Ecomuseums. A sense of place*, Leicester University Press, London-New York 1999.

²⁴⁵ M. Maggi, *Los ecomuseos y la capacidad de transformación económica del territorio*, Atti del Seminario internazionale di economia museale (Valencia, 22-23 febbraio 2007). Disponibile online all'indirizzo: <http://www.uv.es/museos/MATERIAL/MAGGI%20Territorio.pdf>.

funzione di catalizzare lo sviluppo del capitale costituito dalle persone, e la valorizzazione condivisa dei *milieu* territoriali²⁴⁶, cioè di quelle condizioni ambientali, culturali e sociali peculiari di un determinato territorio in quanto insieme di “sedimenti” materiali e immateriali, stratificati in un processo di media e di lunga durata.

Anche nell’organizzazione degli ecomusei in Italia esistono strumenti e principi condivisi²⁴⁷: essenziale è la partecipazione dei cittadini e delle loro rappresentanze, come l’amministrazione comunale, le associazioni di categoria e quelle culturali che si incontrano per scambiare idee e confrontarsi su questioni di interesse comune. In questo senso è prevista l’istituzione di Facilitatori Ecomuseali²⁴⁸ e di nuove professionalità per gestire i progetti nati in seno a questa esperienza. L’obiettivo non è solo condividere le conoscenze, ma anche riflettere sul senso della comunità e dell’abitare. In questi confronti, nelle pratiche diffuse, emergono e si sviluppano ricognizioni territoriali in ambito culturale, sociale e ambientale e si cerca di far rivivere le conoscenze tradizionali, realizzando indagini e ricerche. Uno strumento consueto per coinvolgere le popolazioni è la “Mappa di Comunità”²⁴⁹ che offre una redazione differenziata rispetto alle cartografie specialistiche e tecniche. È realizzata attraverso un’inchiesta su come gli abitanti percepiscono il paesaggio e si raffigura come «custode della memoria della comunità e dei suoi luoghi»²⁵⁰: in essa, infatti, sono rappresentate le memorie collettive, le azioni e le relazioni. Si tratta di uno strumento creativo che rappresenta un percorso comunitario fatto di coinvolgimento, ricerca e impegno e che si dimostra in grado di rinsaldare e ricostruire il legame fondamentale tra le persone e i luoghi.

Altri strumenti sono il “teatro forum” e il *workshop*. Attraverso il primo si mette in scena un conflitto che, con l’aiuto di un intermediario, viene analizzato dal pubblico. L’osservazione della rappresentazione e la successiva riflessione comportano una fase attiva in cui l’intermediario e il pubblico ipotizzano soluzioni al conflitto, rappresentano nuovamente la scena cambiando i comportamenti e ne immaginano nuovi sviluppi. I workshop, invece, sono

²⁴⁶ *Ibidem*.

²⁴⁷ Si vedano, a questo proposito F. Baratti, *Ecomusei, paesaggi e comunità. Esperienze, progetti e ricerche nel Salento*, Franco Angeli, Milano 2012 e V. Condorelli, *Ecomusei e sviluppo locale: l’ecomuseo dei comuni dell’est Ticino*, tesi discussa presso l’Università degli Studi di Milano - Bicocca, Anno Accademico 2008/2009, disponibile *online* all’indirizzo <http://www.a21estticino.org/sito/Documenti/TESICondorelli.pdf>.

²⁴⁸ Si veda, a titolo esemplificativo, *Il manuale del facilitatore ecomuseale* dell’Ecomuseo del Paesaggio Orvietano disponibile *online* all’indirizzo http://www.mulinococconi.it/pdf/operatori_museali/manuale_facilitatore.pdf

²⁴⁹ Nella tradizione anglosassone si usa, invece, l’espressione *Parish Maps*.

²⁵⁰ Cfr. V. Condorelli, *Ecomusei e sviluppo locale*, cit. p. 32.

eventi e seminari formativi, basati per lo più su studi di caso, pensati per fornire competenze riguardo al tema trattato.

In molti casi sono stati effettuati censimenti partecipati del patrimonio culturale e ambientale, in senso sincronico e diacronico. Le modalità di realizzazione non sono dettate dall'alto, ma rispecchiano le competenze del coordinatore (l'esperto) o dei coordinatori (esperti in settori differenti) coniugate con quelle messe in campo dalla comunità locale. Funzionali al coinvolgimento diretto degli abitanti sono progetti partecipati di riqualificazione del paesaggio, di salvaguardia e valorizzazione dell'architettura rurale, o dei siti archeologici o di archeologia industriale. Anche la valorizzazione del patrimonio immateriale viene sollecitata favorendo interventi volti alla riscoperta delle conoscenze scomparse, alla raccolta di tradizioni e informazioni orali, di beni intangibili come canti, racconti e feste, e di recupero delle conoscenze che riguardano piante e animali. Quando si punta al rinvenimento di tecniche legate ai mestieri del passato, se questi sono ritenuti importanti per la comunità, se ne propone una ricostruzione a scopo dimostrativo e didattico oppure si realizzano progetti di riattivazione delle pratiche artigianali o dei prodotti locali diventati di nicchia o che sono stati per lungo tempo abbandonati. Non viene trascurata, anche se le opinioni a questo proposito non sono sempre concordi, la ricaduta economica di queste operazioni che spesso puntano anche alla riscoperta e valorizzazione di itinerari per i residenti e i visitatori. Secondo gli orientamenti della scuola francese, un processo ecomuseale è legato ai principi dello sviluppo sostenibile e può essere contrario al turismo di massa ma lo è certamente al consumo indiscriminato da parte dell'uomo di risorse naturali. «L'obiettivo è quello di riscoprire la natura culturale e ambientale del luogo, recuperarne il senso di appartenenza e di rispetto, attivare delle forme di gestione democratica legata alla partecipazione degli abitanti, che possono trovare nell'ecomuseo lo statuto per poter incidere sulle scelte di governo amministrativo di un territorio»²⁵¹.

Quello che secondo alcuni è il punto di forza dell'ecomuseo è la sua vocazione al riconoscimento e alla valorizzazione delle risorse storico-culturali ed ambientali dei luoghi, delle loro tradizioni e dei saperi antichi. L'obiettivo non è solo focalizzare l'attenzione al territorio in senso economicistico o schiacciato sulla contemporaneità, ma attivarsi per la salvaguardia dei beni e per la valorizzazione delle relazioni che uniscono questi al patrimonio locale²⁵². Il senso del territorio per chi vi abita, il *sense of place* di cui parla Davis, o il *genius*

²⁵¹ Ivi, p. 30.

²⁵² D. Muscò (a cura di), *L'ecomuseo tra valori del territorio*, cit., p.3.

loci, è uno dei fulcri dell'azione e dell'impianto teorico su cui si basa un processo ecomuseale e coincide con la possibilità per una persona di rispecchiarsi nel paesaggio sentendosi felice nell'abitare in un certo posto. Secondo Maggi è questo che convince un individuo a rimanere o ad emigrare, a lavorare con gli altri o ad isolarsi: ogni territorio è, prima di tutto per i suoi abitanti, qualcosa di molto più complesso di una semplice superficie caratterizzata dalla presenza di elementi come la popolazione, le strade, gli insediamenti, e gli elementi naturali e paesaggistici.

Il territorio non è solo il terreno su cui si vive e si lavora, ma ingloba la storia degli uomini che vi hanno abitato e lavorato nel passato e le tracce, materiali (come modifiche del paesaggio o tipologie costruttive) o immateriali (come leggende o particolarità linguistiche) che l'hanno segnato. Non è più il terreno sul quale si costruisce e si accumula la ricchezza ma è parte esso stesso del patrimonio²⁵³.

Nell'ecomuseo si rappresenta un insieme di luoghi connessi in uno specifico ecosistema in cui convivono una pluralità di elementi. Lo scopo è quello di ricostruire, testimoniare e valorizzare la memoria storica, la cultura materiale e immateriale, le relazioni fra ambiente naturale ed ambiente antropizzato ed il modo in cui l'abitare ha plasmato il paesaggio²⁵⁴.

IV.1.6 Ecomusei e paesaggio

Patrimonio e territorio, quando si parla di queste realtà, vengono intesi a maglie larghe e, come abbiamo visto, ad essi è spesso associata la parola paesaggio. Oggetto di "musealizzazione" non sono solo le emergenze storiche o quelle naturali che distinguono un paesaggio, ma sono tutte le attività sociali ed economiche che caratterizzano e hanno caratterizzato la comunità dei residenti. Se pensiamo in termini geostorici, la riduzione del paesaggio in un luogo chiuso coincide con la museificazione di un processo e questo è impossibile poiché i due concetti sono contrapposti: statico il primo, dinamico per sua natura

²⁵³ M. Maggi, *Los ecomuseos y la capacidad de transformación económica del territorio*, in *Atti del Seminario internazionale di economia museale* (Valencia, 22-23 febbraio 2007), p. 8. Disponibile online all'indirizzo: <http://www.uv.es/museos/MATERIAL/MAGGI%20Territorio.pdf>.

²⁵⁴ Cfr. Claudia Da Re – dottoranda del Centre d'Histoire des Techniques (CH2ST/EA127), *La comunità e il suo paesaggio: l'azione degli ecomusei per lo sviluppo sostenibile*, relazione disponibile all'indirizzo <http://www.unive.it/media/allegato/CDE/Diritti%20culturali/daRe.pdf>.

il secondo. I punti di contatto esistono se si cambia prospettiva e si assume, per esempio, la dimensione del paesaggio come immagine culturale, come idea e modo di vedere il paese più che come il paese stesso²⁵⁵. Cosa accade quando il museo si sposta da un edificio chiuso ad uno spazio aperto e include la comunità? Si può in questo modo comprendere il paesaggio in una forma museale? Per rispondere a queste domande è utile fare riferimento ai primi esperimenti internazionali che si sono mossi in questo senso, cioè ai musei *en plein air*, il cui primo esemplare è quello svedese di Skansen²⁵⁶, istituito a Stoccolma nel 1891.

Questo tipo di museo è nato con l'idea di proporre una sintesi etnografica di una regione o dell'intera nazione. La rappresentazione proposta è relativa al territorio e alla cultura locale ed è basata soprattutto sulla ricostruzione di scene di vita quotidiana all'interno di edifici originali, smontati e ricostruiti all'aperto con grande cura per gli arredi interni e, per quanto possibile, per l'ambiente circostante. Talvolta in questi rifacimenti si trovano anche animali vivi e artigiani in costume che svolgono attività tradizionali con lo scopo di coinvolgere il pubblico. Questo modello si fonda sul ricorso a pratiche di conservazione *in situ* che assumono una forma *ex situ* e prevede il coinvolgimento del pubblico sia durante la riproposizione di attività tradizionali, sia durante le rievocazioni storiche relative al periodo trattato. Diversamente dai parchi ludici a tema, queste esperienze si basano su studi accurati dal punto di vista della ricerca storica. È proprio sulla resa di quest'ultima, però, che mostrano un forte limite poiché essa risulta priva di profondità diacronica, come se il tempo fosse bloccato in un passato generico²⁵⁷. I conflitti sociali, i processi di cambiamento, le diverse relazioni spaziali e scale che storicamente hanno modellato e trasformato le culture locali vengono quasi negati e nascosti dietro una pacificatoria e nostalgica immagine del passato, spesso tesa ad offrire un fondamento storico a discorsi di identità nazionali²⁵⁸. Una sorta di «eco-idillio o di romanticismo conservatore che pare spesso pervadere - al di là degli sforzi di aggiornamento storiografico - tanto le versioni rurali quanto quelle industriali di tale tipo di musei»²⁵⁹. Paola Pressenda e Maria Luisa Sturani hanno evidenziato come questi limiti divengano particolarmente significativi nel momento in cui si analizzano le modalità di

²⁵⁵ M. L. Sturani, *Paesaggio e musei: esplorazione critica di modelli*, in *Le ragioni del museo. Temi, pratiche e attori*, Fondazione Adriano Olivetti, Ivrea 2009, p. 36.

²⁵⁶ Per informazioni, si veda il sito ufficiale del museo all'indirizzo <http://www.skansen.se/en/kategori/english>.

²⁵⁷ Cfr. P. Pressenda, M.L. Sturani, *Open-air museums and Ecomuseums as tools for landscape management: some Italian experience*, in Z. Roca, T. Spek, T. Terkenli, T. Plieninger, F. Höchtl (a cura di), *European Landscapes and Lifestyles: The Mediterranean and Beyond*, Lisboa, Edições Universitárias Lusófonas, 2007, pp. 331-344.

²⁵⁸ *Ibidem*.

²⁵⁹ M. L. Sturani, *Paesaggio e musei: esplorazione critica di modelli*, cit., p. 39.

comunicazione che questo tipo di museo offre nel momento in cui propone una interpretazione e comunicazione del paesaggio materiale. Prima di tutto, esse notano, per quanto i singoli elementi presenti nel museo, sia che si tratti di utensili e strumenti, sia che si tratti di abbigliamento o arredamento, siano originali o repliche fedeli, il contesto in cui vengono inseriti è totalmente artificiale. Spesso, inoltre, convivono in uno stesso spazio edifici rappresentativi di tempi e luoghi diversi in una giustapposizione artificiale che dà vita ad una finzione scenica costruita per rendere allusivamente più realistico il viaggio nel tempo proposto al visitatore. Anche le piante e la conformazione del territorio non rispecchiano i modelli paesaggistici di origine e le criticità ambientali sono messe a tacere.

Se la rappresentazione culturale proposta da questi musei è piatta e non diacronica, questo avviene anche per l'interpretazione del paesaggio i cui elementi appaiono al visitatore come frammenti slegati fra di loro e privi delle relazioni storiche e geografiche che li hanno generati. Nella esperienza conoscitiva che un fruitore ha in questi musei è predominante la dimensione immersiva e visiva che, in mancanza di ausili interpretativi, rende il processo che genera quel contesto non intelligibile. In alcuni contesti nazionali, però, è in atto un ripensamento critico verso questo modello a vantaggio di più complesse forme di *landschafmuseum*, che prendano in considerazione ampi spazi paesaggistici e le pratiche da cui questi ultimi sono nati. L'obiettivo è dare vita a musei capaci di rendere comprensibili le dinamiche storiche di formazione del paesaggio e di offrire chiavi di interpretazione applicabili anche al territorio circostante. L'archeologia, la storia e la "geostoria" hanno fornito un utile supporto a questi sviluppi²⁶⁰.

Sempre secondo Pressenda e Sturani, anche gli ecomusei costituiscono una possibile soluzione a questo problema: Rivière nel 1971 dava una "definizione evolutiva"²⁶¹ dell'ecomuseo, definito sul rapporto tra una popolazione e il suo ambiente alla luce della situazione contemporanea, dell'evoluzione storica e rivolto agli sviluppi futuri. Due sono infatti le coordinate su cui è innestato, in un ecomuseo, questo rapporto: quella temporale, in senso diacronico, e quella spaziale che intende rappresentare un luogo ben preciso, i paesaggi nella loro forma "naturale" e così come creati dall'uomo attraverso gli insediamenti, le vie di comunicazione e i sistemi agricoli.

²⁶⁰ Ivi, pp. 39-40.

²⁶¹ G. H. Rivière, *Le musée de plein air des Landes de Gascogne: expérience française d'un musée de l'environnement*, in *Ethnologie Française*, 1, 1971, pp. 87-95.

In ambito italiano, gli ecomusei che propongono un'interpretazione del paesaggio ruotano solitamente attorno a una dimensione locale e sono distinguibili in quattro grandi gruppi²⁶²:

- Ecomusei basati sulla descrizione di attività produttive tradizionali. In questo caso il riferimento al paesaggio potrebbe essere implicito e non presente chiaramente negli itinerari o nei sentieri proposti.
- Ecomusei basati sul recupero e sulla salvaguardia di un unico elemento del paesaggio, come può essere un edificio rurale, oppure un'altra struttura architettonica che viene trasformata in un museo o in un centro studi o di raccolta di reperti.
- Ecomusei derivanti da musei etnografici dedicati alla cultura materiale e contadina. In questo caso, questi ecomusei spesso continuano ad avere la forma delle collezioni tradizionali, con l'obiettivo di preservare strumenti di lavoro e oggetti della vita quotidiana, senza alcun riferimento al paesaggio.
- Ecomusei il cui tema sono il territorio di una comunità e il suo paesaggio. Anche in questo caso, però, i riferimenti teorici non sono sempre evidenti.

In Puglia, e più precisamente nelle esperienze del Salento, il riferimento paesaggistico esplicito degli ecomusei è il contesto archeologico²⁶³, poiché i processi storici e culturali di lunga durata, come quelli risalenti alla cultura messapica, hanno lasciato tracce ancora visibili. Queste esperienze ecomuseali sono nate da una parte con l'obiettivo di valutare il ruolo che il patrimonio archeologico rappresenta per il territorio e per i suoi abitanti, dall'altra con quello di rendere questi ultimi maggiormente consapevoli del rapporto diretto che hanno quotidianamente con la storia e di coinvolgerli nella tutela e valorizzazione del luogo. La visione "d'insieme" adottata aggrega l'area urbana diffusa e il contesto rurale in cui l'archeologia ha un ruolo di primo piano. Per far acquisire la consapevolezza della relazione storica, ecologica ed economica che esiste fra uomo, società e ambiente, archeologi e studiosi hanno realizzato mostre e materiale di vario genere in cui hanno decostruito il paesaggio archeologico per permettere ai fruitori di cogliere i significati storico-urbanistici, e soprattutto per proporre nuovi utilizzi degli spazi collegati alla didattica universitaria o all'imprenditoria giovanile. Uno degli strumenti pensati per superare la consolidata separazione fra patrimonio artistico e paesaggio è stato il parco archeologico *open air*, in cui sono stati sperimentati approcci di ricerca valutati per quest'area geografica come innovativi. Il patrimonio

²⁶² Cfr. P. Pressenda, M.L. Sturani, *Open-air museums and Ecomuseums*, cit., pp. 331-344.

²⁶³ Cfr. F. Baratti, *Ecomusei, paesaggi e comunità*, cit., pp. 18-34.

archeologico è stato pensato e proposto come filo rosso per riqualificare il paesaggio culturale salentino, non solo in relazione a singole eccellenze territoriali, ma a tutto il complesso paesaggistico. L'esperimento ha proposto chiavi di lettura territoriale differenti, da quella socio- economica, a quella storico-culturale, a quella estetica. Ne sono nate prospettive articolate sui paesaggi della contemporaneità, frutto «del rapporto fra alta tecnologia e poetica del paesaggio»²⁶⁴.

Gli ecomusei salentini, così come molti altri sviluppatisi in Italia, sono confluiti in una rete, *Mondi locali*²⁶⁵, che si è data la definizione di “comunità di pratica ecomuseali” e si è proposta come agente attivo nella fase di attuazione della Convenzione Europea del Paesaggio. Ne è nato un gruppo di lavoro ancora dinamico che ha fatto della *Giornata del paesaggio*, istituita in coincidenza col solstizio d'estate, un'occasione per richiamare l'attenzione dei cittadini, dei media e delle autorità sulle azioni svolte dagli ecomusei. Coerentemente con i principi propulsori ecomuseali, le attività proposte sono pensate in quanto funzionali al benessere delle comunità e la loro condivisione all'interno della rete ha avuto lo scopo di diffonderle e, nello stesso tempo, di confrontarsi sulla loro reale efficacia. Alla base delle operazioni intraprese vi è il riconoscimento del paesaggio come bene comune, patrimonio della comunità e del diritto della stessa di deciderne il futuro. L'ecomuseo, come depositario di conoscenze e saperi propri di una comunità, si propone come il luogo ideale per mettere in campo politiche di educazione ambientale e progetti di sviluppo condivisi basati sugli aspetti materiali e immateriali della vita della comunità.

Per quanto le basi teoriche fino ad ora esposte siano sicuramente più favorevoli di quelle dei musei tradizionali per la rappresentazione e salvaguardia del paesaggio, la Sturani osserva come sia stata riscontrata una frequente fragilità e instabilità sul piano della traduzione pratica di questi principi²⁶⁶: molti problemi nascono dalla visione utopistica del progetto ecomuseale, e dalla difficoltà ad avere un coinvolgimento attivo dei cittadini che si mantenga costante nel corso del tempo. Anche i conflitti che sorgono tra i diversi attori e gruppi locali o tra questi e lo staff museale nella gestione del patrimonio sono un ostacolo sempre in agguato. In alcuni casi, inoltre, è molto alto il rischio che un paesaggio venga trattato con soluzioni

²⁶⁴ F. Baratti, *Ecomusei, paesaggi e comunità*, cit. p. 20.

²⁶⁵ Rete nata nel 2004 in un quadro europeo, su impulso della Provincia Autonoma di Trento e con l'aiuto dell'Ires Piemonte con l'obiettivo di condividere buone pratiche. Dal 2007 è diventato un marchio collettivo, depositato - solo in Italia - presso le Camere di Commercio. On-line è possibile seguire le iniziative della Rete fino alla Giornata del Paesaggio 2012. Per approfondimenti si veda http://www.giornatadelpaesaggio.it/?page_id=96

²⁶⁶ M. L. Sturani, *Paesaggio e musei*, cit., p. 42.

semplificistiche basate sulla supposta autoevidenza delle emergenze paesaggistiche, o che venga appiattito su «immagini fortemente stereotipate e più regressive e nostalgiche di quelle costruite dai migliori esempi di *open-air museum* o dai *landschaftmuseum*»²⁶⁷.

Secondo la Sturani per ovviare a questi inconvenienti, quando si tratta di intervenire sul rapporto tra museo e paesaggio, è possibile operare tenendo presente i migliori esempi realizzati e alcune linee di azione:

- considerare il paesaggio come un insieme sistemico e non per particelle isolate;
- avere sempre presente la sua natura dinamica «contro la trappola retorica della tradizione e della permanenza»;
- avere a mente il reale livello delle percezioni e rappresentazioni che la popolazione ha elaborato;
- non separare il paesaggio rappresentato da quello concreto, considerato nella sua materialità.

Attraverso questa strada l'ecomuseo può essere davvero capace restituire la complessità dei processi e insieme dei significati cui il paesaggio rimanda e nello stesso tempo può costituire la base per un progetto di gestione del suo cambiamento.

IV.I.7 Musei del paesaggio e del territorio: quando la storia incontra lo spazio

Anche molti musei tradizionali, assorbendo gli orientamenti della Nuova Museologia e degli studi sul paesaggio e sul territorio, hanno esteso i propri ambiti di interesse al contesto da cui provengono i reperti o le opere d'arte che compongono l'allestimento.

Alcuni musei del paesaggio sono di tipo artistico e contengono collezioni di quadri, altri sono etno-antropologici e alcuni sono il risultato di collezioni diverse accomunate dal tema territoriale, come nella tradizione dei musei civici. Molti musei del territorio sembrano riproporre il modello di questi ultimi che, come abbiamo visto, avevano fra i propri compiti quello di raccogliere le testimonianze della storia del territorio in cui erano collocati, secondo uno sguardo incentrato sulle dinamiche territoriali, storiche e geomorfologiche. Altri, come quelli del paesaggio, raccolgono testimonianze della cultura e dell'economia locale attraverso collezioni più o meno spontanee di utensili di uso quotidiano o legati al lavoro dei campi. In Italia, infatti, non è possibile individuare una definizione unica per il museo del paesaggio.

²⁶⁷ *Ibidem.*

Alcuni potrebbero essere definiti pinacoteche e altri musei etnografici. Per quel che riguarda i musei del territorio, una linea di indirizzo è rappresentata dal documento *Musei nel Territorio del Lazio*²⁶⁸. Nel manifesto viene rivendicata una funzione di raccolta e conservazione del patrimonio e dei paesaggi culturali, ma anche di studio e di interpretazione. Per quanto lo stretto rapporto con il territorio e con le comunità che lo abitano sia riconosciuto come la caratteristica principale di questo genere di museo, non ne esiste una unica tipologia poiché essi accolgono patrimoni e stimoli provenienti da ambiti diversi, offrendo ai fruitori una lettura che travalica l'ambito territoriale. «È in questo rapporto che i musei trovano il loro senso e la loro identità; in funzione di questo rapporto riescono ad essere una realtà viva: sono presidi culturali per e delle comunità, delle quali custodiscono e documentano beni, memorie e tradizioni». Le azioni che essi promuovono sono legate alle linee di sviluppo territoriale e all'impegno verso la popolazione. Lo sviluppo che intendono sollecitare è innanzitutto culturale e, per quanto rappresentino un insieme "identitario", sono aperti alle diversità in un'ottica di inclusione che cerca di accogliere e valorizzare ogni differenza di cultura o di abilità. Rappresentano luoghi di incontro, sono centri aperti al dibattito culturale e sono promotori di una partecipazione critica e creativa. L'obiettivo è fornire una strumentazione adeguata alla comunità, ma anche ai turisti per conoscere e comprendere il territorio e i paesaggi.

Gli studi promossi sono di marcato carattere scientifico e raccolgono gli stimoli di livello nazionale e internazionale per sviluppare saperi e metodologie che permettano ai musei di avere un primo piano nella divulgazione, nella ricerca e nella didattica patrimoniale. Per creare nei cittadini la consapevolezza del valore del rapporto col territorio in quanto prerequisito necessario alla tutela, essi utilizzano allestimenti articolati che fanno grande uso di pannelli, plastici, gigantografie ed espedienti multimediali che favoriscono la dimensione immersiva. Il museo della mezzadria senese di Buonconvento, per esempio, è sviluppato in una modalità coinvolgente anche per il visitatore non esperto. Le gigantografie di foto d'epoca, le figure parlanti e la collocazione dei reperti in un allestimento basato su ricostruzioni e soprattutto sulla comparazione con immagini e filmati permettono immediatamente di capire la funzione d'uso degli strumenti esposti e di ricostruire autonomamente il mondo sociale e il paesaggio mezzadrile. Cosa che purtroppo non avviene nella maggior parte dei musei etnografici italiani in cui il visitatore si trova davanti ad un ricco insieme di strumenti e oggetti del mondo rurale a cui è in grado di dare significato solo

²⁶⁸ <http://www.museinelterritorio.info/chiamo-museinelterritorio>.

se proviene da una realtà simile o se ha modo di confrontare gli oggetti con fotografie e rappresentazioni.

Le immagini, quando presenti, permettono di “dare vita” agli oggetti musealizzati, di farli parlare e di costruire una storia e una rappresentazione concreta dei paesaggi ad esso legati. Eppure, in alcuni casi, questo raffronto fra testo, reperto e immagine non è sempre così diretto e così fecondo: nel museo del bosco di Orgia nel comune di Sovicille, in provincia di Siena, per esempio, diversamente dalle intenzioni dei progettisti, la collocazione contigua di trascrizioni di testimonianze a fotografie (nello stesso cartellone) e a strumenti (nella parte centrale della sala) non aiuta il fruitore che proviene da un diverso contesto di vita a collegare facilmente fra di loro questi elementi. Si tratta, invece, di un museo che ha un ruolo particolarmente significativo per la comunità in cui è inserito e da cui è nato. Le testimonianze parlano un linguaggio noto a coloro che ritrovano in quelle parole ricordi familiari, pensieri e modi di dire di parenti più o meno lontani nel tempo. Come ricordano Joan Santacana e Francesc Xavier Hernández²⁶⁹ gli oggetti, i documenti, le fonti e le situazioni storiche per essere comprese hanno bisogno di riferimenti al contesto di origine, e questi a loro volta richiedono elementi di intermediazione: scrivere in una didascalia, per esempio, solo il nome del reperto e la funzione d’uso in termini tecnici non è di grande aiuto per chi accede a quel mondo per la prima volta. In alcune situazioni è possibile ammirare le caratteristiche artistiche di un oggetto, riconoscerne una “patina” di antichità, ma difficilmente è possibile concettualizzarlo e metterlo in relazione al sistema che lo ha prodotto se non si sa nulla di quest’ultimo. Se si osserva una mola e non si conosce il mondo contadino, si ha bisogno che qualcuno spieghi che si tratta di un artefatto creato per macinare il grano, che la pietra superiore ruotava sopra quella inferiore grazie a una leva, e via dicendo. Le informazioni relative al contesto sociale, spaziale e temporale, quelle su chi adoperava quel tipo di strumento, a cosa serviva e come e quando veniva utilizzato sono tutte necessarie per rendere significativo un oggetto o elemento storico in termini di comprensione, oltre che di apprendimento.

IV.1.8 Interpretare il Patrimonio. Una diversa strada per differenti musei

A metà del secolo scorso, Freeman Tilden proponeva in America un approccio comunicativo

²⁶⁹ J. Santacana I Mestre, F. Xavier Hernández, *Museos de historia, entre la taxidermia y el nomadismo*, Ediciones Trea, Gijón 2011, p. 14.

e didattico per parchi e musei diverso da quello tradizionale europeo, basato sul concetto di interpretazione culturale²⁷⁰. Quest'ultima si riferisce alla possibilità di esplicitare, cioè di mostrare con chiarezza e con metodo, quello che appare nascosto²⁷¹. Interpretare, nella definizione di Tilden, è sinonimo di ciò che si vede e si sperimenta. Il processo d'interpretazione si basa sul fatto che ogni oggetto patrimoniale possiede un significato poliedrico: funzionale, simbolico, contestuale. Il presupposto teorico è che qualsiasi popolazione è dotata di un patrimonio storico. Da ciò consegue che qualsiasi zona può sollecitare un interesse turistico, in relazione a qualche aspetto del suo passato o della sua realtà naturale e che questo può essere fatto notare rendendo questi aspetti comprensibili ad un pubblico di visitatori. Questa è la funzione di un centro di interpretazione.

Da un punto di vista culturale e pedagogico questa struttura non è rivolta solo ai turisti, ma anche alla popolazione locale, in particolar modo a quella in età scolare. Infatti, un centro di interpretazione ha l'obiettivo di decodificare la realtà contemporanea e il passato storico di un territorio, mettendosi al servizio dei docenti. In modo specifico, secondo Tilden, questi sono i suoi obiettivi principali:

- presentare elementi patrimoniali che siano naturali e culturali con cui è possibile entrare in contatto diretto.
- Fornire chiavi interpretative che rendano l'oggetto patrimoniale intellegibile.
- Promuovere l'uso e il consumo di prodotti tipici locali.
- Suscitare il desiderio di conoscere il territorio e far nascere l'idea che una sola giornata non sia sufficiente a visitare tutto ciò che in esso è interessante.

In definitiva, un centro di interpretazione è un luogo attrezzato, all'aperto o al chiuso, che solitamente non dispone di reperti originali e che ha come obiettivo attirare il turista e rivelare ciò che non appare evidente attraverso alcuni passaggi: istruire, emozionare, far nascere o decostruire idee. Per quanto un centro di interpretazione abbia una funzione turistica, educativa e patrimoniale, esso è altra cosa da un'azienda turistica, da una scuola o da un museo, anche se alcuni strumenti e obiettivi sono gli stessi: esso, come la scuola, infatti, intende decostruire luoghi comuni o idee imprecise; fornire informazioni e risorse necessarie per la conoscenza del territorio (come un ufficio del turismo) e suscitare emozioni e scoperte proprio come un museo, anche se privo di reperti originali. Differenti, però, sono alcuni

²⁷⁰ F. Tilden, *Interpreting Our Heritage*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 1957.

²⁷¹ C. Martín, *Los centros de interpretación: urgencia o moda*, in «Hermes» número 1, Ediciones Trea, Gijón 2009, pp. 50-59.

presupposti su cui si struttura, primo fra tutti la volontà di rendere intellegibile il patrimonio, piuttosto che conservare reperti storici ad esso attinenti.

Tilden ha basato le proprie teorie sulla consapevolezza che esistono tre livelli attraverso cui si realizza il processo di apprendimento, e sul fatto che ognuno di essi contribuisce a determinare una parte delle immagini che compongono la realtà. Il primo livello prende in considerazione il fatto che l'informazione giunge soprattutto attraverso la percezione visiva; il secondo che l'udito consente un apprendimento effettivo e il terzo consiste nella rappresentazione mentale che si attiva attraverso la globalità dei sensi. Un centro di interpretazione ben realizzato punta su un apprendimento basato su tutti questi canali e quindi avrà a sua disposizione differenti risorse che, all'interno di un allestimento coerente, agiscono su di essi. Poiché interpretare è cosa differente dal fornire informazioni, il linguaggio utilizzato e le forme scelte per la comunicazione devono essere comprensibili per i diversi livelli di lettura dei fruitori, per coloro che già conoscono l'argomento, per persone colte, così come per i bambini. L'obiettivo non è presentare un pacchetto di informazioni nozionistiche, ma la risposta alle domande che il visitatore ha già dentro di sé e, nello stesso tempo, sollecitarne di nuove. Spesso l'interpretazione aiuta a fare in modo che ciò che è sempre esistito, ma che non era noto, lo diventi e che lo si comprenda e, in virtù di questo, lo si rispetti. Per ottenere tali obiettivi, all'interno di un centro di interpretazione i contenuti non vengono presentati tutti sullo stesso livello, come accade assai spesso nei nostri musei: essi vengono organizzati e presentati gerarchicamente. Secondo una corretta ed efficace implementazione museografica è importante proporre i contenuti che si vuole che i visitatori apprendano secondo una scala gerarchica che rispecchi i diversi gradi di complessità di quanto presentato. In questo modo il pubblico esperto, così come gli studenti e coloro che hanno desiderio di imparare, potranno trovare le risposte a ciò che cercano. Coerentemente con questo presupposto, le conoscenze proposte nei centri di interpretazione non sono di carattere enciclopedico, ma contengono al loro interno i saperi importanti che il museografo ha selezionato in fase di progettazione. Infine, non sono secondari gli strumenti che il progettista decide di utilizzare: per sviluppare le funzioni di apprendimento in un contesto diverso da quello scolastico la forma proposta deve essere attraente e l'intero percorso conoscitivo deve essere facilitato da modalità di fruizione ludiche. Di conseguenza, gli strumenti comunicativi e museografici a disposizione dei visitatori devono essere di tipo diverso per soddisfare i differenti pubblici.

Essi si possono raggruppare in alcune categorie:

- modulo su base meccanica: sviluppato secondo una interattività basata sulla intuizione e su soluzioni meccaniche (diorama, scanner e libro interattivo, modellino, ombre animate).
- modulo su base elettronica: ovvero ciò che si basa su un *hardware* e su un *software* (audioguida, pianta interattiva,...)
- modulo su base audiovisiva: che utilizza uno schermo per il suo funzionamento (una figura parlante, un diaporama, una scenografia, un libro interattivo, una ricostruzione o teatro virtuale)
- modulo su base virtuale, strutturato, appunto, sulla tecnologia virtuale (un busto parlante, un modello di realtà aumentata o virtuale, una ricostruzione o teatro virtuale)
- modulo su base informatica, come per esempio ciò che è interattivo (busto parlante, scanner interattivo, tavola cronologica).

Spesso in un centro di interpretazione si trovano modelli che combinano generi diversi. In definitiva, un centro di interpretazione o un'istituzione museale che voglia far proprie alcune di queste caratteristiche, ha come obiettivo principale portare il visitatore verso una interpretazione che assuma un punto di vista globale e non parziale, che sia in grado di rappresentare ciò che caratterizza nella sua complessità una popolazione, una città e una regione.

IV.II - Fra musei e paesaggi, una ricerca italo spagnola

IV.II.1 Come conciliare il concetto dinamico del paesaggio con il museo “statico”. Riflessioni

In che modo, concretamente, il museo – ecomuseo o centro di interpretazione – possono accogliere e interpretare il paesaggio? Per rispondere a questa domanda, occorre evidenziare gli aspetti che compongono il paesaggio e che è possibile rendere in una istituzione museale. Il paesaggio nasce dal territorio e da esso prende forma, sia quando lo si considera oggettivamente, sia quando lo si osserva con i filtri sentimentali dell'esperienza artistica. Secondo Quaini è su questa base che possiamo studiarlo, come «una sorta di memoria in cui si registra e si sintetizza la storia dei disegni territoriali degli uomini»²⁷².

Nei territori si depositano continuamente le tracce delle attività umane: città, case, edifici rurali, muretti a secco, mura, vie, sono segni complessi delle organizzazioni sociali del tempo storico, tracce visibili dell'azione umana. Sono questi che, manifestandosi sul territorio, lo rendono comprensibile come palinsesto e permettono di riconoscere i paesaggi che lo hanno caratterizzato nel tempo. La storia di un dato territorio emerge nel paesaggio attuale attraverso i segni lasciati dall'uomo e dalle sue organizzazioni sociali. In questo senso, il paesaggio contemporaneo è storico perché ha al suo interno tracce del passato, sia che si tratti di edifici sia che si tratti di coltivazioni o di sistemazioni agrarie. Nello stesso tempo esso è la immagine, l'espressione visiva sintetica, di questo processo. Questa impostazione semiotica del paesaggio²⁷³ rimanda all'idea dell'ipertesto in cui ogni singolo elemento o componente paesaggistica si relaziona con gli altri, nello spazio e nel tempo, fino a costruire un sistema²⁷⁴. In questa luce, ogni entità patrimoniale, posta in situazione, assume un significato ben diverso da quello decontestualizzato che assume in un museo. Secondo la nuova museologia, la lettura del paesaggio si è dimostrata un procedimento molto efficace come meccanismo di scoperta e comprensione paesaggistica, fuori e dentro i musei²⁷⁵.

Lavorare sul rapporto fra le istituzioni con funzione di conservazione e interpretazione

²⁷² M. Quaini, *Attraversare il paesaggio: un percorso metaforico nella pianificazione territoriale*, in *Il senso del paesaggio*, Seminario internazionale (Torino, 7-8 maggio 1998), Politecnico di Torino 1998, p. 191, così in L. Rombai, *Geografia storica dell'Italia. Ambienti, territori, paesaggi*, Le Monnier, Firenze 2002, p. 57.

²⁷³ Cfr. E. Turri, *Semiologia del paesaggio italiano*, Longanesi, Milano 1990 ed E. Turri, *Sul senso di una semiologia del paesaggio*, in P. Castelnovi (a cura di), *Il senso del paesaggio*, IRES, Torino 2000, disponibile sul sito www.landscapefor.eu.

²⁷⁴ J. Busquets, *Museu, territori i paisatge a l'era global*, cit., p. 366.

²⁷⁵ *Ibidem*.

territoriale e il paesaggio vuol dire, dunque, anche interrogarsi sulle possibilità e modalità di mediazione comunicativa che il museo o centro di interpretazione può attivare per rendere comprensibili e fruibili concetti così essenziali per chi si occupa di questi temi.

Da queste considerazioni è possibile ricavare alcune domande provocatorie che spingano, nella ricerca di adeguate risposte, a costruire delle coordinate utili per meglio identificare temi e modalità espressive che un museo che si voglia occupare di paesaggio dovrebbe far propri: è sufficiente sapere che una certa chiesa, adesso sperduta in campagna, è stata costruita in epoca medievale per poter affermare di conoscere il suo paesaggio storico? Oppure è necessario studiare anche in quali processi si è inserito quell'edificio nel tempo e quale significato sociale abbia assunto in quel territorio? Quale valore ha, nel periodo storico in cui è stata fondata, una chiesa come quella? Che significato hanno le decorazioni architettoniche e gli stili seguiti? Ancora, il santo a cui la chiesa è dedicata ha un ruolo particolare nel contesto sociale e religioso dell'epoca? Qual è il rapporto fra chi esercita il potere laico e chi detiene quello religioso?

Fornire un quadro articolato che risponda a tutte queste domande è, per esempio, il lavoro che compie Carlo Tosco quando analizza le strutture antropiche di inquadramento territoriale che condizionano la formazione dei paesaggi²⁷⁶: nel suo lavoro dedicato ai paesaggi del sacro, per esempio, Tosco esplicita come una pieve, un monastero o un santuario svolgano sul territorio funzioni assai differenti e come essi siano compresi in modelli diversi di insediamento e gestione territoriale. Dunque, studiare e comunicare il palinsesto paesaggistico non vuol dire limitarsi alla descrizione e all'analisi delle singole tracce (es. una chiesa medievale), ma individuare in che modo esse facciano parte di una struttura e dunque di quel processo che è il paesaggio stesso. In quest'ottica, secondo la linea di lavoro indicata da Emilio Sereni²⁷⁷, le tracce sono un punto di partenza per ricostruire le organizzazioni sociali che hanno dato vita ad un certo paesaggio, geograficamente e storicamente determinato. Una definizione di paesaggio storico, pensata nell'ottica della musealizzazione, potrebbe prevedere la presenza di uno o più elementi costitutivi dello stesso, in senso diacronico o sincronico, con

²⁷⁶ C. Tosco, *Il paesaggio storico, le fonti e i metodi di ricerca*, Editori Laterza, Bari - Roma 2009, cap. IV. In modo particolare, Tosco chiarisce che per struttura non intende una forma immutabile nel tempo, ma una forma di organizzazione sociale temporanea, in grado di dare stabilità ad un sistema. In determinati periodi storici in alcune aree geografiche si registrano fenomeni costanti, proprio come la presenza di chiese in Europa durante l'età medievale. È dunque possibile individuare le caratteristiche di queste strutture di base, dice lo studioso, e poi la ricerca applicata le adatterà al contesto locale, riconoscendo l'impatto sui singoli paesaggi.

²⁷⁷ Questo è implicitamente il metodo di lavoro che Sereni propone in E. Sereni, *Storia del paesaggio agrario italiano*, Laterza, Bari 1961.

riferimenti impliciti o espliciti del passato dell'uomo. Un ruolo fondamentale è rivestito dal modello comunicativo scelto: lo studio del paesaggio si basa su competenze e fonti altamente articolate, come le carte storiche, quelle geomorfologiche e quelle IGM contenenti i toponimi, gli estimi e i catasti, le rappresentazioni artistiche e le fonti narrative e statistiche, o quelle d'archivio che, secondo il periodo e il contesto di produzione, presentano un linguaggio e talvolta anche un segno grafico di difficile interpretazione. Questo tipo di studio richiede, dunque, studiosi esperti capaci di comparare fra di loro tutte queste fonti, quando disponibili e, soprattutto, capaci di leggere i dati ricavati e di inserirli in un discorso di ampio respiro.

Nel testo *Museografía didáctica*, curato da Joan Santacana e Núria Serrat, viene proposta una classificazione utile al lavoro del museografo²⁷⁸. Gli autori distinguono quattro modelli di lettura del rapporto fra paesaggio e patrimonio, valutati da un punto di vista storico-archeologico:

A. Paesaggio con patrimonio storico intangibile.

Si tratta di quei paesaggi che, ricalcando gli studi di Meining²⁷⁹, sono legati a luoghi in cui sono accaduti eventi significativi per la comunità (locale o nazionale o del continente) e di cui non sono rimasti segni visibili o facilmente identificabili. Si può trattare, per esempio, di un fatto storico realmente accaduto o di un evento politico, come la firma di un trattato o di un incontro politico determinante. È il valore simbolico o patriottico che rende il paesaggio storico, anche se le tracce storiche non sono più visibili.

B. Paesaggio con patrimonio mitico, di tipo tangibile e intangibile.

In questo caso si può trattare di paesaggi tangibili o intangibili, che rimandano a miti o a credenze religiose, come il monte Sinai, dove Mosè ricevette le tavole della legge nel racconto della Bibbia, oppure l'Olimpo, dove risiedevano gli dei per la mitologia greca. Il mito può essere sacro o profano, ancora vivo oppure no, e nello stesso tempo può essere di tipo letterario o teatrale, come nel caso di Robin Hood e la foresta di Sherwood. Nell'ultimo secolo, questa categoria si è arricchita dei luoghi legati al mondo del cinema.

C. Paesaggio con patrimonio storico tangibile.

²⁷⁸ J. Busquets, B. Martínez De Foix Romance, *El paisaje como patrimonio*, in J. Santacana e N. Serrat (a cura di), *Museografía didáctica*, Editorial Ariel, Barcellona 2005, pp. 495-500.

²⁷⁹ D. Meining, *Symbolic Landscapes*, cit, pp. 164-172

Si tratta del paesaggio che al suo interno ospita resti archeologici (di età romana o greca, ma anche in relazione all'archeologia industriale) o evidenze di un passato storico visibile e ancora presenti, come le trincee per i campi di battaglia.

In questa categoria rientrano i paesaggi agrari "fossilizzati" cioè quelle sistemazioni agrarie o tipi di coltivazioni che hanno una lunga tradizione e permanenza storica.

D. Paesaggio subacqueo, in cui restano abbondanti resti dell'azione dell'uomo.

Un altro elemento da considerare in questa classificazione è l'esistenza di alcuni luoghi importanti che vengono "protetti" dai cambiamenti o del degrado urbanistico in forme di musealizzazione che creano delle vere e proprie "isola della memoria", poste al centro di grandi spazi in costante trasformazione. Non sono solo gli ambienti naturali ad essere fossilizzati, ma anche quelli urbani, che vengono quindi chiamati centri storici, e quelli rurali, in cui la vita pare essersi fermata al passato. L'obiettivo è ancorare a questi luoghi la memoria come se si trattasse di musei²⁸⁰.

Dopo aver considerato la complessità dell'incontro fra musei e paesaggio se riflettiamo sull'opportunità di proporre la documentazione tipica di una ricerca di storia e archeologia del paesaggio in un allestimento museale, probabilmente dovremo convenire che difficilmente i visitatori riuscirebbero a cogliere la visione complessiva del paesaggio per cui i documenti sono fonti. Per rendere comprensibili le caratteristiche fondamentali del territorio indagato sono necessarie forme di mediazione didattica e divulgativa.

A questi aspetti, già di per sé complessi, si aggiunge un altro fattore che ha implicazioni politiche particolarmente delicate: il rapporto fra patrimonio e identità e fra paesaggio e memoria²⁸¹. Proprio quegli aspetti che sollecitano la dimensione soggettiva ed emotiva che i paesaggi provocano da un punto di vista estetico, quella possibilità di rispecchiare i modi di vita e di organizzazione sociale che la Convenzione europea del paesaggio enfatizza possono diventare strumenti, talvolta inconsapevoli e talvolta manipolati, di una chiusura culturale tesa a legittimare desideri politici di autonomia, o addirittura xenofobi. Esplorare e imparare a conoscere e a rispettare il proprio paesaggio porta ad avere curiosità e a rispettare anche i paesaggi degli altri o solo quello a cui io sento di appartenere? Un paragone che rende esplicito il senso di questa domanda, forse prosaico ma efficace, si basa sull'atteggiamento di

²⁸⁰ J. Santacana I Mestre, N. Llonch Molina, *Museo local, La cenicienta de la cultura*, Trea, Gijon 2008, cap. 14.

²⁸¹ Cfr. S. Schama, *Paesaggio e memoria*, cit.

alcune persone nei confronti della propria città e della propria abitazione: amare la propria casa, abbellirla e tenerla sempre linda e ordinata porta ad avere lo stesso atteggiamento nei confronti della propria città? Purtroppo la frequentazione di certe realtà d'Italia, soprattutto meridionali, costringe ad affermare con amarezza che non è così poiché talvolta esiste una differenza considerevole fra gli interni e la facciata di alcune case: arredate con cura, ma prive di intonaco esterno.

Creare, dunque, un collegamento assiomatico fra la conoscenza, l'amore e la cura dei paesaggi locali e l'identità culturale, senza mostrare come ogni cultura sia in realtà interculturale proprio in virtù degli intrecci storici che si sono succeduti su uno stesso territorio, oppure senza passare, dal punto di vista scientifico, a scale differenti è oltremodo ambiguo e pericoloso. Anche questo delicato aspetto si traspone negli allestimenti museali e nei testi e nei grafici dei pannelli esplicativi.

IV.II.2 Come valutare la comunicazione museale del paesaggio. Elaborazione di una scheda d'analisi

In virtù delle premesse teoriche esposte fino ad ora, ho impostato i parametri di valutazione delle esposizioni museali e degli allestimenti dei centri di interpretazione da me visitati su alcuni elementi di carattere museografico che possono essere considerati espressione comunicativa di una concezione teorica precisa, di una visione più o meno organica del paesaggio, e di una visione identitaria chiusa ed escludente, oppure aperta e dinamica.

Per ogni realtà visitata ho poi analizzato ed esposto i seguenti punti:

- Se nell'allestimento sono presenti dei reperti, esiste una rappresentazione spaziale del contesto di ritrovamento? Se sì, esso è reso in termini di paesaggio o di territorio, secondo una concezione dinamica o strutturale?
- Se nell'allestimento sono presenti dei diorami, essi sono posti in sequenza per mettere in rilievo i cambiamenti operatisi nel territorio o come esemplificazione singola e dunque statica?
- Se nell'allestimento sono presenti dei moduli animati su base meccanica o virtuale, il paesaggio è sfondo sempre uguale per le diverse azioni dell'uomo o muta con esse?
- Se nell'allestimento sono presenti dei moduli interattivi, essi consentono di creare un

modello? La rappresentazione dello spazio muta al mutare di alcune variabili? L'utente può modificarla interagendo con essa?

– Se nell'allestimento sono presenti ricostruzioni di ambienti, esse riguardano edifici e spazi abitati o concorrono ad una ricostruzione territoriale e/o paesaggistica?

– Se nell'allestimento sono rappresentati degli iconemi²⁸², essi assumono una chiave identitaria? Vengono ricreati/rappresentati elementi caratterizzanti il paesaggio col fine di definire una identità territoriale di appartenenza? O come segni distintivi di un territorio che cambia?

La rappresentazione museografica del paesaggio			
Museo; località			
Data del rilevamento:			
Tipologia di paesaggio in relazione al patrimonio ²⁸³ :		1. Naturalistica-storico-artistica;	
		2. Etnografica;	
		3. Scientifico-tecnologica;	
Caratteristiche	Variabili	Indicatori	Descrizione
Rappresentazione storica	Sincronica/diacronica	1. Statica	Il p. è rappresentato come una "fotografia", solo nella sua realtà sincronica.
		2. Dinamica	Il p. è rappresentato in modo dinamico: viene mostrato il processo che lo muta nel tempo.
		3. Frutto di interazione	Il p. è mostrato nella sua interazione con l'uomo e muta all'interno di questa relazione.
Riferimento concettuale	Teoriche	Punto di vista estetico	La rappresentazione del p. è di tipo estetico, legata al bello e all'eccezionalità.
		Punto di vista oggettivo	Il p. è rappresentato nella sua dimensione oggettiva e di studio disciplinare.
Rappresentazione identitaria	Scala di identità	1. Locale	Sono mostrati solo elementi relativi alla località in cui è situato il museo.
		2. Regionale	Sono messi in rilievo aspetti identitari della cultura regionale.

²⁸² «Con il termine iconema si definiscono quelle unità elementari di percezione, quei quadri particolari di riferimento sui quali costruiamo la nostra immagine di un paese. [...] È la cultura che li ha individuati, ci ha insegnato a coglierli, a indicarli come riferimenti del nostro guardare». E. Turri, *Semiologia del paesaggio italiano*, Longanesi, Milano 1990, introduzione alle tavole fuori testo.

²⁸³ Questa voce si riferisce al modello presentato da Myriam J. Martín Cáceres in *La educación y la comunicación patrimonial: una mirada desde el Museo de Huelva*, tesi di dottorato discussa il 10 aprile 2012 presso il Departamento de Didáctica de las Ciencias y Filosofía, dell'Universidad de Huelva, p. 34.

		3. Nazionale	Gli aspetti locali sono messi in connessione con l'ambito nazionale.
		4. Multi identitaria	Gli elementi culturali sono confrontati con quelli simili in culture o contesti differenti.
	Elementi di identità locale	Nessuno	Non ci sono riferimenti identitari.
		Stereotipi	Sono messi in rilievo elementi patrimoniali essenzializzati e stereotipati.
		Segni di identità	L'allestimento propone elementi patrimoniali come simboli sociali non basati su miti e stereotipi, ma contestualizzati.

La griglia di lettura della rappresentazione museografica del paesaggio è stata costruita sulla base del modello proposto dal gruppo EDIPATRI²⁸⁴ nei lavori di analisi compiuti sui musei andalusi²⁸⁵.

Partendo dal presupposto che il museo, in quanto centro di interpretazione territoriale, mette in opera strategie comunicative che trasmettono un'immagine del proprio patrimonio, attraverso l'allestimento e i testi a commento dei reperti, è possibile analizzarle e ricondurle ad un ambito culturale e identitario di riferimento. La griglia è uno strumento agile che consente di raccogliere i dati utili alla ricerca, ed è adatta a qualsiasi allestimento poiché tarata su ambiti analitici d'interesse, secondo possibilità concrete di musealizzazione. Nello stesso tempo, le categorie d'analisi inserite fungono da criterio ordinatore permettendo uno studio quantitativo sistematico e dunque anche qualitativo. Le categorie individuate si basano sui fondamenti teorici di questo studio (modello paesaggistico; riferimenti teorici e concettuali; rappresentazione identitaria) e ognuna di esse si articola in variabili che rendono concreti e facilmente identificabili i diversi gradi di articolazione di ogni voce.

Per quel che riguarda, invece, le modalità di comunicazione e didattica museale, rifacendomi ai modelli descritti da Tilden, ho indicato, per quelle realtà in cui è destinato spazio alla rappresentazione del paesaggio, la presenza dei seguenti strumenti di esposizione e interpretazione museale valutati secondo i parametri indicati in tabella:

☐	A. Modulo su	1	Non ci sono rappresentazioni territoriali
---	--------------	---	---

²⁸⁴ Per approfondimenti si veda il sito di presentazione del progetto dell'Università di Huelva all'indirizzo http://www.uhu.es/vic.investigacion/ucc/index.php?option=com_content&view=article&id=456:proyecto-de-investigacion-desarrollo-e-innovacion-idi-qedipatriq&catid=65:proyectos-investigacion&Itemid=32.

²⁸⁵ J.M. Cuenca, J. Estepa, M. Martín, *La imagen de Andalucía transmitida por los museos andaluces. Análisis conceptual y didáctico*, Centro de Estudios Andaluces, Junta de Andalucía, Sevilla 2006, p. 3. <http://www.centrodeestudiosandaluces.es/datos/paginas/proyectos06/CULB030.pdf>

base statica di rappresentazione territoriale, in fotografie, disegni e diorami	2	Ci sono pannelli illustrativi sui temi affrontati dalle vetrine dell'allestimento
	3	I reperti sono presentati, attraverso disegni o video (dimensione visiva), in situazione e riguardo al contesto territoriale
	4	L'allestimento è articolato e plurisensoriale: ci sono pannelli, modellini, video, reperti e riproduzioni
	5	L'allestimento, oltre ad essere sviluppato come nel punto quattro, presenta modalità di interrogazione diretta: la parte interrogata del pannello o del modellino si illumina quando si spinge un pulsante.
B. Modulo su base meccanica, animato e non, attraverso diorami, modellini in scala a grandezza naturale, ombre animate.	1	Non ci sono moduli su base meccanica.
	2	I moduli su base meccanica sono presenti, ma come elemento comunicativo a sé stante, riguardo ai temi affrontati nell'allestimento.
	3	I moduli su base meccanica sono posti in relazione con il contesto storico-geografico.
	4	I moduli su base meccanica sono posti in relazione con il contesto storico-geografico e fanno parte di un allestimento articolato e plurisensoriale.
	5	I moduli su base meccanica sono posti in relazione con il contesto storico-geografico, fanno parte di un allestimento complesso e sono interattivi o presentano forme di interrogazione diretta.
C. Modulo audiovisivo, cioè che utilizza uno schermo per il suo funzionamento e che mostra una figura parlante, un diaporama, una scenografia, un documentario, una ricostruzione virtuale.	1	Non sono presenti moduli audiovisivi.
	2	I moduli audiovisivi sono posti in relazione alle vetrine o ai temi dell'allestimento, ma trattano un tema a sé stante.
	3	I moduli audiovisivi sono presenti accanto ai reperti e mostrano, in un processo dinamico, la relazione con l'ambiente.
	4	I moduli audiovisivi fanno parte di un allestimento articolato, e si propongono come uno degli strumenti con cui è rappresentato il territorio.
	5	I moduli audiovisivi sono diversi e di tipo differente (schermi con video e diaporami, sale proiezione, figure parlanti, ecc...) e insieme concorrono ad una visione unitaria del processo di formazione paesaggistico/territoriale.
D. Modulo su base informatica, come per esempio ciò che è interattivo e	1	Non ci sono moduli su base informatica.
	2	I moduli su base informatica permettono di acquisire informazioni sui reperti.
	3	I moduli su base informatica permettono di porre i reperti in situazione e in relazione al contesto

quindi simulatori di volo; <i>tablet</i> interattivi, tavole cronologiche.		territoriale.
	4	I moduli su base informatica sono molteplici e consentono di cogliere i cambiamenti e i processi che sottendono alla formazione dei paesaggi e alle mutazioni di fruizione territoriale.
	5	I moduli su base informatica sono molteplici e consentono di cogliere i cambiamenti e i processi che sottendono alla formazione dei paesaggi e alle mutazioni di fruizione territoriale. Sono interattivi e mostrano come, col mutare di alcune variabili, mutano anche i paesaggi, mostrando dei modelli di sviluppo territoriale e paesaggistico.

IV.II.3 La ricerca sul campo. I musei sotto la lente del paesaggio, fra Spagna e Italia

IV.II.3.1 Instituto de Gestión del Patrimonio di Gavà

L'istituto fa capo a un distretto museale nato per favorire e coordinare la ricerca, la conservazione e la divulgazione del patrimonio culturale, storico e geografico del territorio del comune catalano di Gavà. Esso si articola nelle seguenti istituzioni: il *Museo de Gavà*, il *Parque Arqueológico Minas de Gavà*, il *Centro de Historia de la Ciudad*, e il *Centro de Documentación del Parque del Garraf*.

I quattro centri museali permettono ai cittadini e ai turisti di avere riferimenti istituzionali su tutto il territorio in senso diacronico (dalle testimonianze della preistoria, dai documenti cartacei e cartografici ai paesaggi contemporanei) e sincronico (dal paese al territorio naturale circostante). Essi propongono percorsi tematici e di approfondimento strettamente interconnessi fra di loro in modo da trasmettere un'idea sinergica di sviluppo territoriale e paesaggistico.

Se tutto l'istituto nel suo complesso è articolato nel paesaggio urbano e rurale, il parco archeologico e soprattutto il museo sono costruiti attorno al concetto di paesaggio storico e culturale. Si propongono quindi entrambe le schede di queste due strutture perché sono quelle che meglio armonizzano al loro interno il paesaggio, ma con modalità differenti ed ugualmente proficue.

IV.II.3.1.a Parco Archeologico Miniera di Gavà



Il parco archeologico è stato costruito sopra una miniera neolitica di cui si conservano alcune gallerie fra le più antiche d'Europa. I primi scavi vennero realizzati approssimativamente 6000 anni fa e la miniera rimase attiva per più di 1000 anni. L'obiettivo era estrarre la Variscite, un fosfato di colore verde utilizzato con funzioni ornamentali che ricorda il turchese. La scoperta è stata effettuata casualmente nel 1975 durante i lavori di urbanizzazione del quartiere di Can Tintorer e nel 1997 l'amministrazione comunale ha

avviato i lavori di progettazione del parco. Si tratta di una struttura museale di concezione moderna realizzata dall'architetto Dani Freixes: al centro si trova la miniera (che è possibile osservare dall'alto), mentre tutt'attorno sono stati realizzati box multimediali su temi differenti: *Il laboratorio dell'ambiente. Per conoscere il paesaggio e i suoi protagonisti; I laboratori della tecnologia. Per sapere dove vivevano, come realizzavano gli utensili e quali strumenti utilizzavano; Il laboratorio dell'uomo. Per comprendere come erano fatti e cosa pensavano.* Nel parco si trovano anche il giardino neolitico, la riproduzione di una capanna e quella di una parte della miniera che è possibile visitare con l'accompagnamento di una guida specializzata. Questo luogo è quindi un vero e proprio centro di interpretazione.

Rappresentazione museografica del paesaggio	
Parque Arqueològic Minas de Gavà; provincia di Barcellona, Comunidad Autónoma de Cataluña – Spagna. Data del rilevamento: 29 giugno 2013	
Rappresentazione storica	Sincronica/diacronica: 3. Frutto di interazione
Riferimento concettuale	Punto di vista oggettivo
Rappresentazione identitaria	Scala di identità: 1. Locale; 4. Multi identitaria
Elementi di identità locale	Segni di identità
Comunicazione patrimoniale	
A. Modulo su base statica di rappresentazione territoriale, in fotografie, disegni e diorami.	4
B. Modulo su base meccanica, animato e non, attraverso diorami, modellini in scala a grandezza naturale, ombre animate.	4
C. Modulo audiovisivo, cioè che utilizza uno schermo per il suo funzionamento e che mostra una figura parlante, un diaporama, una scenografia, un documentario, una ricostruzione virtuale.	3
D. Modulo su base informatica, come per esempio ciò che è interattivo e quindi simulatori di volo; <i>tablet</i> interattivi, tavole cronologiche.	1



FIG. 1 Sulla destra un gruppo di bambini col caschetto è in attesa di visitare la ricostruzione della miniera. Dalla piattaforma d'ingresso si dipanano due percorsi: uno, verso l'alto, permette di accedere ai moduli multimediali tematici (si distingue chiaramente quello dedicato all'essere umano dove adulti e bambini stanno osservando le repliche e guardando le immagini); l'altro, verso il basso, conduce alla miniera, la cui parte superiore, illuminata da luci artificiali, non può essere visitata, ma solo visionata appoggiandosi al parapetto centrale.

L'allestimento è realizzato attraverso moduli concettuali articolati, all'interno di box multimediali. Questi contengono repliche di reperti conservati nel museo cittadino sia nella parte esterna, visibile durante il percorso di guida, che in quella interna a cui si accede in piccoli gruppi. All'esterno, gli oggetti sono posti in collegamento con pannelli esplicativi dal forte impatto visuale, perché formati da testi argomentativi accompagnati da grandi fotografie che aiutano a porre le repliche in relazione al contesto naturale e culturale. All'interno, queste ultime sono disposte in un allestimento apparentemente tradizionale. In realtà ogni box è un teatro multimediale: al buio i fruitori si dispongono su un lato appositamente predisposto e possono osservare sulla parete opposta brevi filmati che accentuano la dimensione immersiva e suggestiva dell'esperienza, senza trascurare i contenuti scientifici. I reperti sono mostrati in situazione e il territorio è lo scenario con cui l'uomo si confronta costantemente. Quando il filmato termina, la voce narrante pone l'attenzione sui reperti che vengono illuminati quando descritti. Non si tratta di descrizioni tecniche, poiché azioni umane e oggetti d'uso sono raccontati rispetto alle ricostruzioni storiche della vita nel neolitico e all'interazione fra uomo, ambiente naturale e paesaggio. All'ingresso, un ampio spazio è dedicato al "giardino neolitico", un giardino in cui sono stati piantati vegetali che, secondo gli studi, erano presenti sul territorio durante il neolitico.

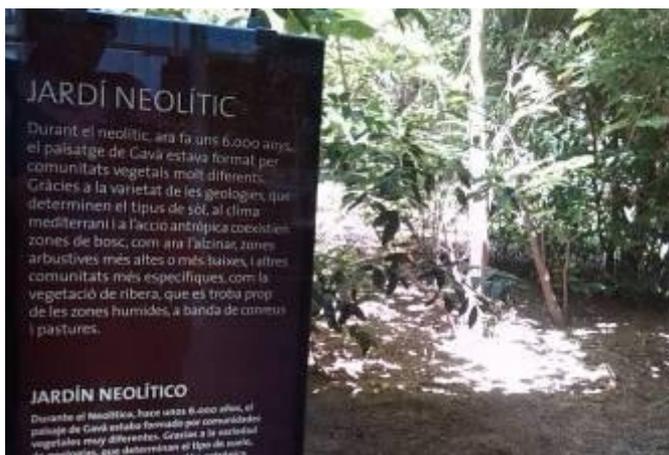


FIG. 2 Il giardino neolitico situato nello spazio di accoglienza ospita le specie vegetali che risalenti al neolitico, nel territorio.



FIG. 3 Nei pannelli esterni dei box multimediali si alternano repliche, fotografie e video che coinvolgono il visitatore.



FIG. 4 Nel box dedicato al paesaggio, un diorama è sfondo per le azioni dell'uomo e degli animali che vengono letteralmente proiettate su di esso.



FIG. 5 Un *mystery* didattico consente ai bambini di contestualizzare i reperti in una dimensione economico-ambientale.

Il luogo di ritrovamento è descritto e mostrato attraverso tecniche differenti e, soprattutto, è pienamente inserito nel contesto territoriale. L'impressione generale che si ricava dall'esplorazione del parco archeologico è quella del sistema paesaggio così come si delinea nelle interazioni fra natura e uomo in epoca neolitica, anche se ogni singolo box affronta questioni per lo più territoriali.

Nel modulo dedicato esplicitamente al paesaggio, per esempio, la narrazione multimediale è realizzata proiettando su un diorama verosimile del territorio neolitico di Gavà (FIG 4), così

come restituito dagli studi, uomini e animali che interagiscono fra di loro e con le risorse ambientali.

L'effetto è straordinario dal punto di vista della suggestione e l'impressione che se ne ricava è quella di un territorio vivo, anche se i cambiamenti sono di poco rilievo (es. scompaiono alberi bruciati a causa di un fulmine). Dunque il paesaggio è ricostruito nella sua componente sincronica, in un certo periodo storico e non nella dimensione dinamica del divenire. Del resto, trattandosi di un parco a tema, centrato sul neolitico e sulla realtà del territorio legata alle miniere di variscite, questo è l'obiettivo dichiarato dell'allestimento.

Dopo aver visitato lo spazio didattico multimediale, è possibile visitare la ricostruzione di una capanna neolitica ed affacciarsi ad un ballatoio centrale da cui si vede la parte superiore della miniera: la parte terminale della visita consiste nell'accesso in piccoli gruppi alla ricostruzione della stessa. I visitatori sono invitati ad indossare il caschetto protettivo e a seguire una guida che illustra le caratteristiche principali della galleria. All'interno di quest'ultima alcuni cunicoli presenti in sezione permettono al visitatore di osservare le riproduzioni degli strumenti e di quanto trovato dagli archeologi (le parti terminali di alcuni cunicoli sono stati utilizzati come tombe) e di comprendere le tecniche di scavo. In uno spazio più grande degli altri, quasi una stanza, si assiste alla proiezione di un video esplicativo.

Il centro esprime un punto di vista sulla storia non legato all'identità territoriale. L'operazione di marketing sapientemente compiuta si rivolge a reperti significativi (come la cosiddetta Venere di Gavà, una figura antropomorfa di ceramica nera) che diventano simboli rappresentativi del complesso museale. Il punto di vista adottato è quello di una rigorosa ricerca scientifica e archeologica, il cui obiettivo è affascinare e coinvolgere il visitatore in un'esperienza di piacere e di apprendimento.

Partendo dalla miniera, gli ideatori del progetto affrontano temi universali che chiunque può sentire come propri: la ricerca del cibo e delle materie prime, il sentimento religioso, le tecniche necessarie per vivere interagendo con l'ambiente (la costruzione di vasi, di strumenti per tagliare e per realizzare vestiti e ripari, ecc...). Le testimonianze di archeologi, scienziati e archeobotanici sono riportati in video all'esterno dei box di approfondimento per coloro che desiderano informazioni più tecniche. Il visitatore non ha mai l'impressione di trovarsi in un parco divertimenti, ma in un luogo in cui la storia e il paesaggio vengono ricostruiti con grande cura e attenzione, eppure il tempo che si passa in questo parco è caratterizzato proprio da un senso continuo di stupore e di divertimento.



FIG. 6 Un ampio spazio ruota attorno al giardino neolitico circolare: vi si trovano il bookshop, la biglietteria, il ristorante e lo spazio didattico fruibile liberamente.

Una componente essenziale della fruizione consapevole è costituita dalla possibilità di accedere a numerose proposte didattiche che diventano una strada quasi naturale offerta ai bambini. È evidente che gli investimenti in questo campo sono stati cospicui: ampi spazi dedicati, ulteriori repliche e strumenti appositi di alta qualità testimoniano il peso dato alla formazione storica infantile in chiave educativa. L'approccio è di tipo ludico ed è articolato per fasce d'età e conoscenze tematiche. Alcuni blocchi e laboratori puntano alla conoscenza di tecniche e strumenti secondo i principi dell'archeologia sperimentale, altri alla comprensione della vita durante la preistoria e altri ancora al rapporto fra l'uomo e l'ambiente.

IV.II.3.1.b Museo di Gavà



Presso il museo si trova la collezione permanente *Gavà, le voci del paesaggio*. L'intero allestimento, inaugurato nel 2002, è fondato sul concetto di paesaggio quale mosaico di elementi in costante interazione ed evoluzione, calato in situazione. Si tratta di un museo che ha fatto propri gli strumenti dei centri di interpretazione: il percorso allestitivo si propone

come un viaggio attraverso le diverse componenti del paesaggio osservate nello scorrere del tempo, su scala locale e globale, e i reperti sono contestualizzati con l'aiuto di disegni, fotografie, strumenti interattivi e multimediali, e un video introduttivo.

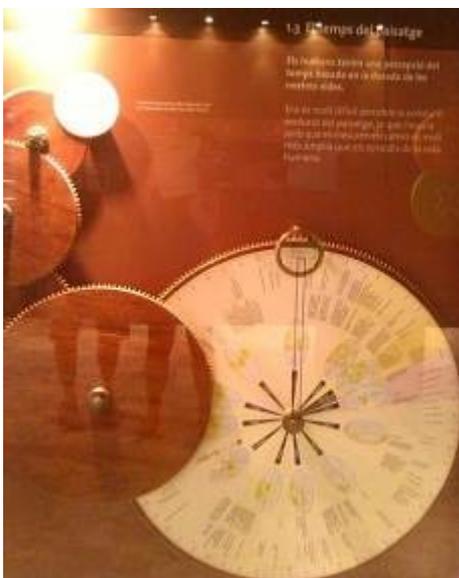
Rappresentazione museografica del paesaggio	
Museo di Gavà; provincia di Barcelona, Comunità Autonoma di Cataluña –Spagna Data del rilevamento: 29 giugno 2013	
Rappresentazione storica	Sincronica/diacronica: 2. Dinamica; 3. Frutto di interazione
Riferimento concettuale	Punto di vista oggettivo
Rappresentazione identitaria	Scala di identità: 1. Locale; 2. Regionale; 4. Multi identitaria
Elementi di identità locale	Segni di identità
Comunicazione patrimoniale	
A. Modulo su base statica di rappresentazione territoriale, in fotografie, disegni e diorami.	5
B. Modulo su base meccanica, animato e non, attraverso diorami, modellini in scala a grandezza naturale, ombre animate.	5
C. Modulo audiovisivo, cioè che utilizza uno schermo per il suo funzionamento e che mostra una figura parlante, un diaporama, una scenografia, un documentario, una ricostruzione virtuale.	5
D. Modulo su base informatica, come per esempio ciò che è interattivo e quindi simulatori di volo; <i>tablet</i> interattivi, tavole cronologiche.	1

Il museo è un esempio di come si possa parlare del paesaggio storico coniugando la dimensione locale con quella generale. Anche il percorso allestitivo è stato pensato, sala per sala, in senso stratigrafico e con l'obiettivo di approfondire le modifiche paesaggistiche nel corso del tempo:

Sala 1 ¿Qué es el paisaje?

La prima sala è articolata attorno al paesaggio in quanto sistema composto da una moltitudine di elementi in costante trasformazione. Da un parte quelli naturali che permettono di scoprire i

sedimenti dei paesaggi passati, e dall'altra quelli legati all'azione umana per procurarsi il cibo, per difendersi e trovare rifugio, per produrre strumenti e per viaggiare e commerciare.



▲ FIGG. 7-8 Le rocce, gli elementi naturali e i paesaggi del passato ▼



◀ FIG. 9 Il tempo dell'uomo e quello del paesaggio. Questo modulo meccanico consente di rendere un concetto difficile da spiegare a parole: il tempo del paesaggio naturale è rappresentato dalla ruota più grande, lentissima, mentre quello dell'uomo da quella piccola, in alto a sinistra, velocissima. Sono tutte contemporanee e collegate le une alle altre, ma hanno ritmi molto diversi.

Sala 2 *Los primeros habitantes del paisaje*



▲ FIG. 10 La rappresentazione cartografica della regione, in alto a sinistra, è presente in tutte le sale e rende visibili le differenze geografiche e degli insediamenti nel corso del tempo. A destra, la teca di alcune punte di frecce.

La seconda sala è dedicata ai reperti del paleolitico. Anche in questo caso il ruolo del paesaggio è fondamentale, ma forse in modo invertito: è l'uomo che si adatta ad esso e che ha una ridotta capacità di modificarlo, forse poco più degli altri animali. I reperti, di provenienza locale, sono contestualizzati attraverso

fotografie e riproduzioni di alcuni graffiti rupestri che permettono immediatamente di comprenderne la funzione d'uso.

Sala 3 *Los primeros payeses*



▲ FIG. 11 Testo e carta introduttivi.

Con la comparsa dell'agricoltura e dell'allevamento l'uomo inizia a intervenire sul paesaggio e a trasformarlo radicalmente.

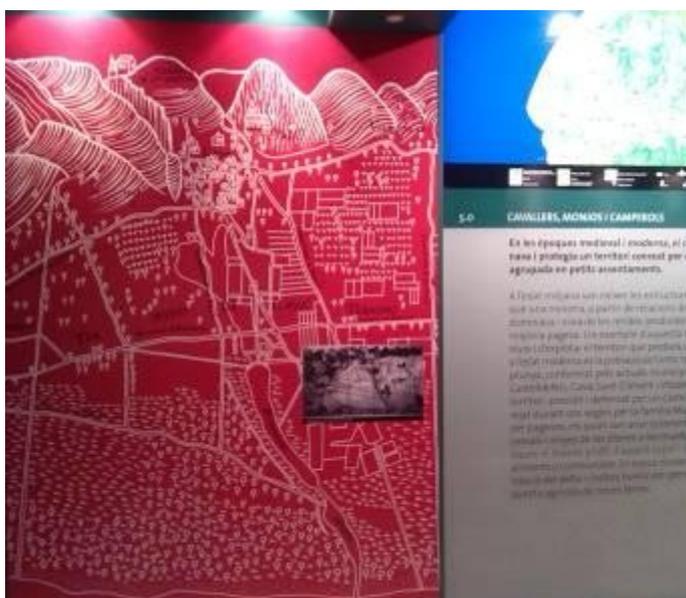
Sala 4 *Payeses y comerciantes en la Antigüedad*



▲ FIG. 12 Testo e carta introduttiva per l'età antica.

La quarta sala è dedicata all'età antica, sec. VI aC - V dC, quando lungo la costa e lungo il fiume Llobregat, navigabile, esistevano numerosi insediamenti iberici e romani. L'agricoltura e gli scambi commerciali erano molto sviluppati. I pannelli mostrano queste interconnessioni e il Mediterraneo ne diventa il motore principale.

Sala 5 *Caballeros, monjes y payeses*

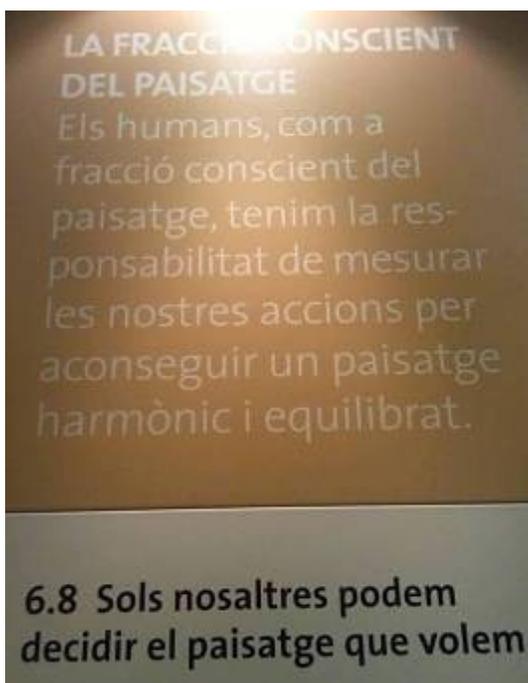


◀▲ FIGG. 13-14 Anche in questo caso, la cartografia, le fotografie, e le riproduzioni, associate alle didascalie, aiutano a contestualizzare i reperti nel territorio e nel paesaggio.

Da questa sala dedicata al Medioevo, al castello come simbolo di un nuovo sistema sociale ed economico (il feudalesimo) e al paesaggio - agrario e urbanizzato -, inizia una riflessione sull'equilibrio fra le azioni dell'uomo e il suo contesto: compaiono nuovi sistemi produttivi, nuovi modelli urbani, il controllo dell'acqua che dà vita ad un nuovo paesaggio agrario, nuove strade. Questi ed altri elementi trovano compimento nella ultima sala, improntata alla riflessione sui modelli e stili di vita della contemporaneità.

Sala 6 *Los paisajes contemporáneos*

Questa sala si pone obiettivi dichiaratamente educativi: la trasformazione del paesaggio è presentata come un fenomeno noto perché vi facciamo parte. Il museo mostra le componenti che maggiormente hanno concorso ai cambiamenti attuali mettendo in rilievo come ognuno di noi debba sentire la responsabilità per l'ambiente in cui viviamo.



▲ **FIG. 15** Il rapporto fra uomo e paesaggio contemporaneo è mostrato con una strumentazione articolata, fatta di cartografia comparata, fotografie contestualizzate e moduli meccanici.

◀ **FIG. 16** *Solo noi possiamo decidere il paesaggio che vogliamo.*

Noi uomini, in quanto parte attiva e cosciente del paesaggio, abbiamo la responsabilità di valutare le nostre azioni per ottenere un paesaggio armonico e equilibrato.

In questo museo, i reperti sono costantemente inseriti nel contesto in cui sono stati trovati e nel paesaggio che viene presentato secondo fasi stratigrafiche lette attraverso la lente dei processi di cambiamento.

Non sono presenti diorami, né isolati né in serie, ma le mutazioni territoriali vengono trasmesse attraverso filmati e pannelli posti in sequenza. I moduli interattivi sono pensati per i fruitori più piccoli e non creano modelli, ma sono uno strumento di interrogazione di alcune

variabili.

La dimensione di approfondimento locale non contiene una chiave di lettura identitaria, poiché i fenomeni sono sempre letti su scale differenti. Piuttosto si mettono in rilievo i reperti e gli elementi paesaggistici in quanto segni distintivi di un territorio che cambia.

IV.II.3.2 Museo della mezzadria senese

Nota introduttiva. Il 21 ottobre del 2013 questo bellissimo museo è stato devastato da un'alluvione che ha colpito tutto il senese. Lo sforzo di tanti volontari e il sostegno economico di coloro che hanno partecipato alle iniziative di finanziamento ne hanno permesso la parziale riapertura dopo pochissimo tempo. Al momento, però, i lavori di recupero proseguono e tutta la comunità appare impegnata nello sforzo di far tornare l'allestimento a una forma ottimale. Questa scheda si riferisce al museo così come era al momento della mia visita.

Il Museo della Mezzadria senese può essere indicato come museo etnografico, antropologico e del territorio: la collezione esposta è di taglio etnografico, ma l'allestimento e il percorso museali coniugano l'utilizzo di impianti multimediali con un'impostazione scientifica tradizionale. La resa è emotivamente coinvolgente in virtù delle caratteristiche del luogo (un antico edificio nelle mura di Buonconvento, usato per molto tempo come fattoria e successivamente come tinaia di una nobile famiglia locale) e per le gigantografie, le figure parlanti, le ricostruzioni a dimensione naturale e la presenza di macchinari agricoli di grossa taglia (come una trebbiatrice utilizzata fino alla seconda metà del secolo scorso). Gli spazi allestitivi sono distribuiti fra piano terra e primo piano secondo una scansione concettuale che ha l'obiettivo di rappresentare in modo tangibile gli elementi strutturali del mondo sociale, economico e ambientale della mezzadria senese.

Non si tratta di un museo del paesaggio in senso esplicito, ma una parte cospicua dell'allestimento è centrata sul rapporto fra mezzadria e territorio e mette in rilievo gli effetti che il mondo mezzadrile, nelle sue varie sfaccettature, ha avuto sul paesaggio. Uno spazio dell'allestimento è dedicato alla rappresentazione artistica del paesaggio, attraverso box audio che permettono di ascoltare poesie e brani letterari ad esso dedicati, riproduzioni di quadri e di fotografie che hanno costruito nel tempo l'immagine della campagna toscana consolidata nell'immaginario comune.

Uno spazio è dedicato all'iconografia dei santi legati a città e a centri urbani del territorio poiché la loro rappresentazione include anche quella dell'insediamento di riferimento.

Rappresentazione museografica del paesaggio	
Museo della mezzadria senese, Buonconvento - Siena	
Data del rilevamento: 17 giugno del 2012	
Rappresentazione storica	Sincronica/diacronica: 1. Statica; 3. Frutto di interazione
Riferimento concettuale	Punto di vista estetico; Punto di vista oggettivo
Rappresentazione identitaria	Scala di identità: 1. Locale; 2. Regionale
Elementi di identità locale	Segni di identità
Comunicazione patrimoniale	
A. Modulo su base statica di rappresentazione territoriale, in fotografie, disegni e diorami.	3, 5
B. Modulo su base meccanica, animato e non, attraverso diorami, modellini in scala a grandezza naturale, ombre animate.	5
C. Modulo audiovisivo, cioè che utilizza uno schermo per il suo funzionamento e che mostra una figura parlante, un diaporama, una scenografia, un documentario, una ricostruzione virtuale.	2, 5
D. Modulo su base informatica, come per esempio ciò che è interattivo e quindi simulatori di volo; <i>tablet</i> interattivi, tavole cronologiche.	1

In questo museo il paesaggio non è il tema principale, ma uno dei contenuti affrontati. Il vero protagonista è il mondo contadino così come si è venuto ad articolare nel senese in relazione ai contratti di mezzadria. Di conseguenza anche il paesaggio rappresentato ha un forte taglio culturale. Non assume una dimensione stratigrafica, ma orizzontale ed è legato alla comunità locale. Il rapporto fra gli oggetti esposti e il contesto d'uso è reso attraverso grafici e gigantografie. L'articolazione del territorio è proposta secondo gli occhi del mezzadro quasi a rappresentare una sorta di "paesaggio contadino", dinamico perché cambia sotto gli strumenti di lavoro (dalla zappa, all'aratro, alla trebbiatrice).

I diorami territoriali sono sostituiti dalle fotografie e dai grafici e i moduli su base meccanica servono per descrivere singoli elementi di questo mondo, come nel caso della casa colonica, oppure per mostrare in termini dinamici il rapporto fra uomo/contadino-clima-territorio.

Il modello comunicativo del museo è essenzialmente trasmissivo e anche i pochi moduli

interattivi servono per interrogare con maggiore chiarezza l'oggetto osservato. La rappresentazione dello spazio muta sotto l'azione dell'uomo, ma questi cambiamenti vengono mostrati e non resi in un percorso interattivo. Le ricostruzioni di ambienti riguardano gli spazi abitati senza un rapporto diretto col paesaggio e, attraverso espedienti multisensoriali, mirano alla conoscenza antropologica di questo mondo.



FIG. 17 Il cilindro girevole delle stagioni agricole. Sullo sfondo, la ricostruzione di una cucina di campagna.



FIG. 18 "Il modello dell'insediamento" è realizzato attraverso un modulo interattivo, mentre le immagini e il testo sullo sfondo aiutano a contestualizzare l'abitazione all'interno del sistema produttivo mezzadrile.

Riguardo la visione identitaria proposta nell'allestimento, questo museo si colloca su una dimensione intermedia: il tema esplorato è marcatamente locale. Si tratta di un museo che ha ricevuto i reperti dalla comunità e che dunque ad essa si rivolge. Nello stesso tempo, descrive elementi della vita contadina comuni a gran parte delle esperienze rurali delle regioni italiane. Gli elementi che caratterizzano il paesaggio, più che definire una identità territoriale di appartenenza, sono proposti come segni distintivi di un territorio che cambia. Mancano grafici e rappresentazioni cartografiche che permettano di comparare il fenomeno con altre modalità di gestione della terra o con esperienze analoghe.



FIG. 19 La parte iniziale del percorso, al piano terra, in cui si alternano pannelli con inserti multimediali, figure parlanti e strumenti originali.



FIG. 20 Nella parte destra, un aratro con l'erpice è messo visivamente in relazione con una gigantografia di un campo arato col fine di rendere immediatamente comprensibile la funzione d'uso degli oggetti.

IV.II.3.3 Museo del paesaggio di Verbania

Si tratta del più antico museo del paesaggio in Italia: è stato fondato nel 1909 col nome *Museo Storico e Artistico del Verbano e delle Valli adiacenti* e nel 1914 ha assunto la denominazione di *Museo del Paesaggio*. Il taglio è tipicamente storico-artistico, anche se col tempo ha assorbito alcune caratteristiche del museo civico, ospitando all'interno dei suoi spazi sculture e opere di artisti locali. Al momento della visita, il museo attraversava un momento di difficoltà gestionale, dovuto alle vicende politiche dell'amministrazione comunale (che elegge l'organigramma del museo), da cui sembra essersi ripreso. La contestualizzazione storica permette di comprenderne l'orientamento: nato in un momento in cui il concetto di paesaggio era di stampo estetico-percettivo, questo museo è basato su una collezione di quadri a tema paesaggistico aventi per oggetti il territorio naturale e sociale in cui è collocato.

Rappresentazione museografica del paesaggio	
Museo del paesaggio. Verbania – ITALIA Data del rilevamento: 5 dicembre 2011	
Rappresentazione storica	Sincronica/diacronica: 1. Statica
Riferimento concettuale	Punto di vista estetico
Rappresentazione identitaria	Scala di identità: 1. Locale; 2. Regionale
Elementi di identità locale	Segni di identità
Comunicazione patrimoniale	
A. Modulo su base statica di rappresentazione territoriale, in fotografie, disegni e diorami.	1
B. Modulo su base meccanica, animato e non, attraverso diorami, modellini in scala a grandezza naturale, ombre animate.	1
C. Modulo audiovisivo, cioè che utilizza uno schermo per il suo funzionamento e che mostra una figura parlante, un diaporama, una scenografia, un documentario, una ricostruzione virtuale.	1
D. Modulo su base informatica, come per esempio ciò che è interattivo e quindi simulatori di volo; <i>tablet</i> interattivi, tavole cronologiche.	1

Il museo, così come osservato al momento della visita, ha una composizione eterogenea ed è composto dalle sezioni relative a:

- Pittura: sono presenti affreschi del Quattrocento e opere realizzate tra la seconda metà dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Il paesaggio del Lago Maggiore e della montagna dell'area di Verbania e di quelle adiacenti è il soggetto privilegiato di molti di questi dipinti.
- Scultura: opere dello scultore cannobiese Giulio Branca (1850-1926), dell'impressionista Paolo Troubetzkoy (1866-1938), nato a Intra, sul lago Maggiore, e di uno dei più importanti scultori italiani del Novecento, Arturo Martini (1889-1947).
- Archeologia: corredi tombali provenienti da Ornavasso, nella bassa valle Ossola; una collezione magno greca con reperti databili tra l'VIII e il IV secolo a. C. attribuibili alla necropoli daunia di Ascoli Satriano (Foggia); la collezione depositata dal C.A.I. di Intra, composta da reperti di provenienza verbanese di età romana (I-IV secolo d. C.) e da vasellame proveniente dall'Italia centrale -estremo lembo meridionale dell'Etruria-.
- Religiosità popolare: una raccolta di 5.023 ex-voto dipinti realizzati tra il Cinquecento e il Novecento, provenienti da tutte le regioni italiane -soprattutto Piemonte e Lombardia - e dal Messico; una raccolta di circa 80.000 "santini" -immaginette sacre -, provenienti da ogni parte del mondo, e risalenti anche al Cinquecento. La collezione si è costituita prevalentemente attraverso donazioni ed è consultabile solo su richiesta.

Il cuore, però, consiste nella collezione di quadri aventi per oggetto il territorio. L'allestimento è di tipo ottocentesco e le sezioni sono separate fra di loro. Non ci sono riferimenti territoriali se non che attraverso gli stessi quadri. Per questo, la loro comparazione non dà la coscienza del territorio che cambia, ma quella del paesaggio rappresentato diversamente secondo la sensibilità del pittore. Il paesaggio in questa prospettiva altro non è che la forma territoriale riflessa nelle vedute pittoriche.

Come sottolinea Mauro Agnoletti²⁸⁶, le collezioni attestano una concezione visiva del paesaggio in cui quello rurale sembra essere figliastro del *paesaggio delle ville e giardini*.

All'interno della collezione, però, colpisce, per le dimensioni e la potenza narrativa, l'olio

²⁸⁶ M. Agnoletti (a cura di), *Paesaggi storici rurali. Per un catalogo nazionale*, Laterza, Roma-Bari 2010, p. 165.

su tela di Arnaldo Ferraguti *Alla vanga*, del 1890, che rispecchia una rappresentazione del paesaggio agrario fortemente intrisa di valori sociali e politici: *Alla vanga* è un'opera sociale sugli umili, lavoratori, uomini, donne e bambini.



FIG. 21 Arnaldo Ferraguti, *Alla vanga*, 1890.

L'allestimento propone quadri con un certo gusto paesaggistico associati ad altri che ritraggono paesi abitati e uomini al lavoro (come nel caso di *Lavandaie*, altro quadro di Ferraguti). La presenza di “vedute” è preponderante, ma non manca la possibilità di indagare la dimensione sociale legata a questi paesaggi.



FIG. 22 Arnaldo Ferraguti, *Lavandaie*, 1897 ca.



FIG. 23 Eugenio Gignous, *Pianura lombarda*, 1871.

Un'altra sezione di particolare interesse ai fini degli studi sul paesaggio è quella della religiosità popolare inaugurata nel 1999, con sede nel Palazzo Biumi-Innocenti, e nata da una donazione del 1996. L'allestimento ne propone una suddivisione legata ai temi affrontati o alla "tecnica" raffigurativa. In realtà queste rappresentazioni non rispecchiano il paesaggio con intenti descrittivi quanto piuttosto come un insieme di elementi simbolici che si riferiscono al territorio. Non una rappresentazione "fotografica", ma verosimile e simbolica.



FIG. 24 Ex-voto per vicende accadute in montagna o al lavoro, nei campi o nei boschi.

Dal 1988, esiste presso il Museo anche un *Centro Studi del Paesaggio*, col compito di promuovere la conoscenza e la tutela del paesaggio, studiarne e documentarne i diversi tipi e componenti presenti nella provincia, favorirne la conoscenza presso il pubblico.

Il tutto seguendo quattro filoni differenti, in relazione alle varie componenti paesaggistiche: i suoi aspetti storici e morfologici; la tutela e trasformazione; l'immagine urbana; la creazione di un archivio relativo a ville e giardini.

IV.II.3.4 Museo del Paesaggio di Castelnuovo Berardenga, Siena

Questo museo etnografico, antropologico e del territorio, è stato fondato nel 1999 e fa parte del Sistema dei Musei Senesi. La sua struttura può essere compresa a pieno, secondo gli intenti del direttore scientifico del progetto Bruno Vecchio, solo all'interno di questo sistema museale, proposto come un mosaico culturale il cui obiettivo è fornire al visitatore un quadro d'insieme della realtà paesaggistica del Senese. In modo particolare, questo museo è stato pensato per fornire occasione di riflessione sul concetto di paesaggio e non solo sui suoi aspetti particolari o locali: da una parte il percorso museale restituisce le riflessioni teoriche che si sono succedute nel corso del tempo su queste tematiche, dall'altro esso mette in rilievo i caratteri territoriali intesi in senso paesaggistico, utilizzando il Senese come caso esemplificativo: nell'introduzione alla guida del Museo, Vecchio dichiara che i contenuti museali sono mediamente noti ad un pubblico colto, ma la specificità del progetto è il loro inserimento in termini di paesaggio.

Rappresentazione museografica del paesaggio	
<i>Museo del Paesaggio di Castelnuovo Berardenga, Siena</i> Data del rilevamento: 29 giugno 2012	
Rappresentazione storica	Sincronica/diacronica: 2. Dinamica; 3. Frutto di interazione
Riferimento concettuale	Punto di vista estetico; Punto di vista oggettivo
Rappresentazione identitaria	Scala di identità: 1. Locale; 2. Regionale; 4. Multi identitaria
Elementi di identità locale	Segni di identità
Comunicazione patrimoniale	
A. Modulo su base statica di rappresentazione territoriale, in fotografie, disegni e diorami.	2
B. Modulo su base meccanica, animato e non, attraverso diorami, modellini in scala a grandezza naturale, ombre animate.	1
C. Modulo audiovisivo, cioè che utilizza uno schermo per il suo funzionamento e che mostra una figura parlante, un diaporama, una scenografia, un documentario, una ricostruzione virtuale.	1
D. Modulo su base informatica, come per esempio ciò che è interattivo e quindi simulatori di volo; <i>tablet</i> interattivi, tavole cronologiche.	1

Analizzare questo museo è un'operazione complessa perché emerge un forte squilibrio fra i suoi contenuti, dinamici e articolati (come indicato nella scheda, il paesaggio viene descritto attraverso un approccio olistico), e l'impianto museografico. Quasi totalmente privo di reperti, l'edificio si compone essenzialmente di pannelli dai toni didascalici. L'allestimento è stato realizzato nel 1999 da Bruno Vecchio e Cristina Capineri con un taglio scientifico-didattico che si caratterizza per la presenza preponderante di pannelli illustrativi ricchi di fotografie, grafici, disegni e testi scritti. Non mancano riproduzioni di elementi cartografici e fonti documentarie d'epoca. In una sezione specifica, è possibile ammirare reperti archeologici locali, il cui scopo è far conoscere gli antichi insediamenti del territorio circostante. Non si tratta di un museo in senso ottocentesco, quanto piuttosto di allestimento tematico che intende favorire un rapporto diretto fra il territorio e il visitatore. Anche la zona dedicata all'archeologia ha dei pannelli separati dai reperti esposti: esiste una sezione dedicata all'archeologia del paesaggio arricchita da fotografie, cartografia e dati di diverso genere e una dedicata ai reperti provenienti dagli scavi portati avanti nel territorio di Castelnuovo Berardenga arricchita da pannelli di impianto tradizionale, con i riferimenti al contesto di ritrovamento, letto in chiave territoriale.

Gli elementi iconografici ricorrenti vengono restituiti al visitatore non in chiave identitaria, ma di rappresentazione territoriale. Il taglio fortemente scientifico dei contenuti dei pannelli pone i contenuti territoriali non in termini valoriali, ma di esemplificazione scientifica, come segni distintivi di un territorio che cambia.

L'allestimento è suddiviso secondo i seguenti temi:

- Cosa è il paesaggio (lo sguardo sul paesaggio, il suo rapporto con l'arte e la letteratura)
- La creazione artistica del paesaggio
- Il paesaggio da concetto estetico a concetto scientifico
- Il paesaggio "geografico" o "naturale", i fattori climatici
- Il paesaggio umanizzato
- La ricostruzione storica del paesaggio
- Il paesaggio come specchio di culture (il giardino, l'effetto specchio del paesaggio)
- Il paesaggio, l'edilizia rurale e le strutture agrarie
- Il paesaggio di oggi: una crisi di leggibilità
- La comunicazione del paesaggio: la letteratura turistica
- Cinema e paesaggio

- Il paesaggio e il progetto territoriale (pianificazione; rivalorizzazione dei paesaggi tradizionali)
- La sezione archeologica e l'archeologia del paesaggio

Ognuno di questi temi viene trattato in senso generale e con un focus specifico sul territorio senese. Per quel che riguarda la sezione archeologica, essa è inserita pienamente e in modo omogeneo in questa struttura ed è composta da reperti risalenti all'età del Bronzo finale (XII-XV sec. a.C.) e della prima età del Ferro (IX-VIII sec. a.C.).

La parte rimanente del museo può, invece, essere definita come un interessante esperimento narrativo. L'obiettivo di questa narrazione è creare un rapporto tra il visitatore e il territorio, catturare il primo e incuriosirlo secondo una scansione tematica che rispecchia le molteplici sfaccettature di questo concetto storico-geografico.

L'impostazione descritta è pienamente rispecchiata dalla guida, riedita nel 2012, che si configura come un vero e proprio testo scientifico-divulgativo, di interessante approccio, sul concetto di paesaggio in generale e su alcuni aspetti del Senese in particolare. Il museo si mantiene "freddo" rispetto al visitatore, l'allestimento non sollecita una dimensione immersiva o partecipativa, ma propone una comunicazione didascalica e informativa.



◀ **FIG. 25** Il percorso museale è composto essenzialmente da tabelloni didattico-divulgativi che fanno uso delle fonti più eterogenee. In rari casi, come per la casa rurale, un diorama consente di completare le informazioni relative a riproduzioni di fonti, cartine tematiche e testi esplicativi.



▲ **FIG. 26** I reperti sono disposti secondo una concezione tradizionale, così come i pannelli, arricchiti da disegni e ricostruzioni del contesto di ritrovamento.



▲ **FIG. 27** Molto spazio è dedicato alla creazione artistica del concetto di paesaggio, attraverso la pittura, la letteratura e anche con strumenti più moderni come il cinema e la letteratura turistica.

IV.II.3.5 Centro Visite Al Gawsit di Torre Guaceto frazione di Serranova di Carovigno (BR)

Rappresentazione museografica del paesaggio	
Centro Visite Al Gawsit di Torre Guaceto, Brindisi	
Data del rilevamento: 29 giugno 2013	
Tipologia di paesaggio in relazione al patrimonio: 1. Naturalistica-storico-artistica	
Rappresentazione storica	Sincronica/diacronica: 1. Statica, 3. Frutto di interazione
Riferimento concettuale	Punto di vista oggettivo
Rappresentazione identitaria	Scala di identità: 1. Locale, 4. Multi identitaria
Elementi di identità locale	Nessuno
Comunicazione patrimoniale	
A. Modulo su base statica di rappresentazione territoriale, in fotografie, disegni e diorami.	4
B. Modulo su base meccanica, animato e non, attraverso diorami, modellini in scala a grandezza naturale, ombre animate.	1
C. Modulo audiovisivo, cioè che utilizza uno schermo per il suo funzionamento e che mostra una figura parlante, un diaporama, una scenografia, un documentario, una ricostruzione virtuale.	4
D. Modulo su base informatica, come per esempio ciò che è interattivo e quindi simulatori di volo; <i>tablet</i> interattivi, tavole cronologiche.	1

Questo centro visite si struttura come un centro di interpretazione e si articola su due nuclei tematici: quello naturalistico e quello storico. Il primo fa riferimento ad una tradizione consolidata e vivace molto presente in Italia sia sul versante degli allestimenti che dell'animazione territoriale, mentre il secondo si sta strutturando in questi anni. È infatti evidente la differente impostazione della sezione naturalistica e di quella storica: la prima, per quanto tecnologicamente datata, si affida ad una comunicazione che può essere definita ludica e coinvolgente, basata su diorami e associazioni mentali (gli animali che vivono nel territorio, per esempio, sono presentati accanto alle proprie orme e tane, così da rimandare ad una possibile e successiva caccia al tesoro), mentre la seconda non riesce a distaccarsi fino in fondo da un allestimento tradizionale. Mentre, per esempio, risultano molto efficaci i disegni dello stesso territorio in epoche storiche diverse, i testi esplicativi, lunghi e condensati in uno spazio ristretto, sono di difficile lettura. Probabilmente la storia dell'edificio aiuta a spiegare

questa differenza: la sezione storica, realizzata in un secondo momento, si è infatti dovuta adattare a spazi già esistenti.

Il centro si inserisce in un territorio, quello della riserva naturale di Torre Guaceto, di cui offre le chiavi di lettura complessive. Nel sito web si legge che si tratta di «un ambiente dove i luoghi della riserva si raccontano secondo percorsi che introducono il visitatore alla conoscenza delle caratteristiche storiche, ambientali e paesaggistiche del territorio»²⁸⁷.

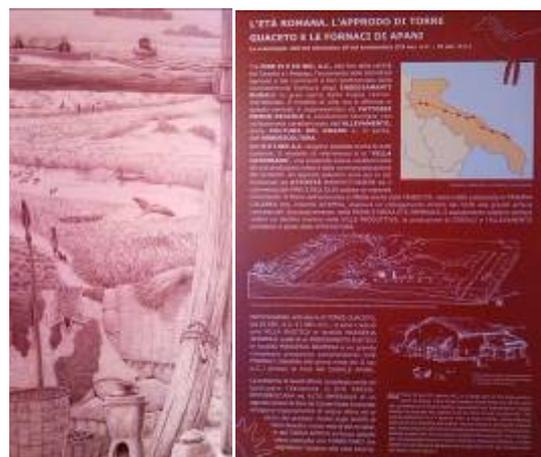
Nel suo insieme, il sistema espositivo, attraverso acquari, riproduzioni, disegni, diorami, modellini e reperti, fornisce indubbiamente informazioni rilevanti sul sistema territoriale e sul modo in cui animali, piante e uomini hanno plasmato il paesaggio nel corso del tempo. Esso, inoltre, offre spunti di riflessione sul futuro poiché sollecita ragionamenti «ecologici».



▲ FIG. 28 Le informazioni sulle piante e sugli animali sono rese attraverso riproduzioni di ambienti, fotografie e testi ben integrati nello spazio.



▲ FIG. 29 Il diorama è costruito come un ipertesto, con rimandi visivi e testuali e riproduzioni in 3D.



▲ FIGG. 30-31-32 Le ricostruzioni dei paesaggi, della flora e della fauna nel corso del tempo accompagna l'allestimento dei reperti e i pannelli esplicativi.

²⁸⁷ Cfr. il sito ufficiale del centro visite all'indirizzo <http://www.riservaditorreguaceto.it>.

IV.II.3.6 Museo de la Cultura del Vino de la Fundación Dinastía Vivanco

Rappresentazione museografica del paesaggio	
<i>Museo de la Cultura del Vino de la Fundación Dinastía Vivanco</i> , Briones, La Rioja– Spagna. Data del rilevamento: 21 agosto 2013	
Tipologia di paesaggio in relazione al patrimonio: 1. Naturalistica-storico-artistica	
Rappresentazione storica	Sincronica/diacronica: 1. Statica, 3. Frutto di interazione
Riferimento concettuale	Punto di vista estetico, Punto di vista oggettivo
Rappresentazione identitaria	Scala di identità: 2. Regionale, 4. Multi identitaria
Elementi di identità locale	Stereotipi, Segni di identità
Comunicazione patrimoniale	
A. Modulo su base statica di rappresentazione territoriale, in fotografie, disegni e diorami.	4
B. Modulo su base meccanica, animato e non, attraverso diorami, modellini in scala a grandezza naturale, ombre animate.	1
C. Modulo audiovisivo, cioè che utilizza uno schermo per il suo funzionamento e che mostra una figura parlante, un diaporama, una scenografia, un documentario, una ricostruzione virtuale.	3
D. Modulo su base informatica, come per esempio ciò che è interattivo e quindi simulatori di volo; <i>tablet</i> interattivi, tavole cronologiche.	1

Si tratta di uno dei musei più grandi dedicati al vino e al suo mondo: lo spazio allestitivo è di 4.000 metri quadri e ospita tantissimi reperti, dei più diversi periodi storici e delle più varie provenienze geografiche.

È difficile definire questo museo, poiché la sua collezione vastissima ed eterogenea non permette di classificarlo come museo etnografico o semplicemente storico o artistico. Si tratta di un vero e proprio viaggio nel mondo del vino, nello spazio e nel tempo. La collezione è privata, così come gli spazi allestitivi, collegati alla cantina vinicola della famiglia Vivanco.

Per certi versi si tratta di una operazione di marketing legata al vino e al suo territorio (La Rioja) che offre ai turisti un servizio di qualità. Un forte valore comunicativo in questa esperienza è rivestito dalle immagini: gigantografie di paesaggi, vigneti, feste e azioni

contadine fanno da sfondo ad informazioni settoriali e oggetti tecnici e di uso quotidiano.



▲ FIG. 34 Il padiglione centrale del museo ospita gli imponenti strumenti legati alla produzione del vino.

Si tratta di un museo per adulti (gli acquirenti del vino prodotto e imbottigliato in zone attigue alle sale espositive), ma che non trascura i bambini.

I paesaggi "del vino", i vigneti pianeggianti e collinari che danno ordine alla natura sono accumulati da parentele storiche e culturali. Così, compaiono quelli francesi e sono assenti quelli italiani. **FIG. 36 ▼**



▲ FIG. 35 Alcune domande scritte sul pavimento e alcuni disegni sollecitano nei più piccoli curiosità verso l'allestimento.



▲ **FIG. 37** Il paesaggio dei vigneti della Rioja domina con un forte impatto estetico.



▲ **FIG. 38** Il paesaggio è vissuto e plasmato dall'uomo che collabora con la natura (e in certi casi la combatte, come per la fillossera) per ottenere l'uva e il vino.

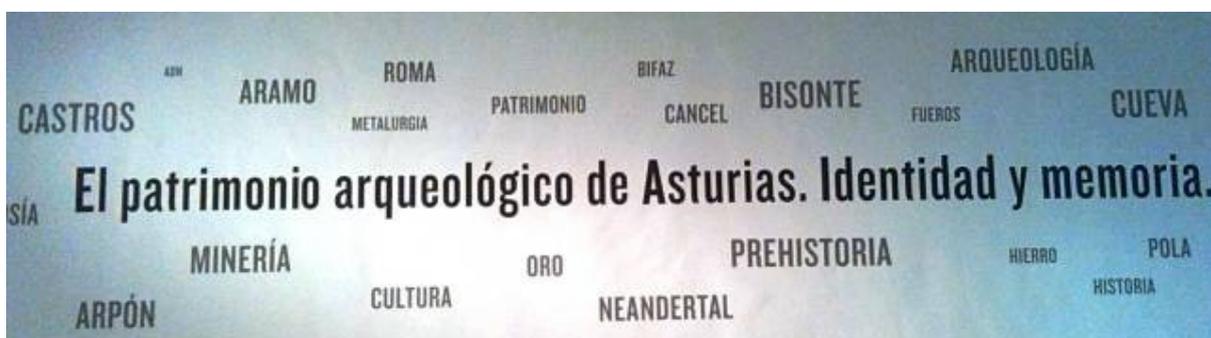
Se proprio si vuole cercare un limite in questo museo, si può riflettere sul ruolo che può assumere nella creazione di una immagine stereotipata della regione, che rischia di essere ridotta, per marketing territoriale, a terra di vigneti, e da cui viene espulsa la complessità storica.

Di contro, credo sia utile soffermarsi sul fatto che non si tratta dell'unico settore di promozione territoriale, ma che il vino fa parte delle numerose offerte di una piccola regione che ha saputo fare del turismo culturale (da quello enogastronomico a quello del cammino di Santiago) un compartimento trainante.

La Botega Vivanco è inserita in un contesto in cui le cantine sono state costruite da noti architetti (i cosiddetti "archistar") e sono diventate un motivo di attrazione turistica. Il turista che scopre questa regione compiendo un viaggio legato al vino, ha anche modo di vedere lungo la strada centri di interpretazione e musei dove passare piacevolmente il tempo. La promozione del territorio e la ricerca di un turismo sostenibile sono, fra gli altri, alcuni degli obiettivi di cui Tilden aveva parlato e che in questa realtà sembrano aver trovato un proficuo terreno d'incontro.

IV.II.3.7 Museo Arqueológico de Asturias

Rappresentazione museografica del paesaggio	
<i>Museo Arqueológico de Asturias</i> , Oviedo, Asturias – Spagna. Data del rilevamento: luglio 2013	
Tipologia di paesaggio in relazione al patrimonio: 1. Naturalistica-storico-artistica	
Rappresentazione storica	Sincronica/diacronica: 1. Statica
Riferimento concettuale	Punto di vista oggettivo
Rappresentazione identitaria	Scala di identità: 2. Regionale, 3. Nazionale
Elementi di identità locale	Stereotipi, Segni di identità
Comunicazione patrimoniale	
A. Modulo su base statica di rappresentazione territoriale, in fotografie, disegni e diorami.	4
B. Modulo su base meccanica, animato e non, attraverso diorami, modellini in scala a grandezza naturale, ombre animate.	1
C. Modulo audiovisivo, cioè che utilizza uno schermo per il suo funzionamento e che mostra una figura parlante, un diaporama, una scenografia, un documentario, una ricostruzione virtuale.	5
D. Modulo su base informatica, come per esempio ciò che è interattivo e quindi simulatori di volo; <i>tablet</i> interattivi, tavole cronologiche.	2



Il Museo archeologico delle Asturie è stato per molto tempo chiuso per ristrutturazione e l'attuale allestimento è il frutto di un recente lavoro di ripensamento museografico.

Si tratta di una istituzione dichiaratamente identitaria nel senso che paesaggio, reperti e architettura sono riportati alla realtà asturiana. La stessa scansione storica è articolata sui periodi significativi del passato regionale²⁸⁸:

- Los tiempos prehistóricos (La presencia de grupos humanos en Asturias se remonta a las primeras etapas paleolíticas).
- El Neolítico (La economía productiva frente al modo de vida tradicional de las sociedades paleolíticas).
- El tiempo de los castros (La cultura castreña caracteriza el primer milenio a. C., entre el final de la Edad del Bronce y la implantación romana).
- Roma en Asturias; Asturias Medieval (El Reino de Asturias protagoniza los inicios de la Edad Media en nuestra región).

L'allestimento è sobrio ed elegante, dai toni architettonici essenziali, ma non per questo rinuncia all'uso delle nuove tecnologie, di diorami e di gigantografie. Dal punto di vista della comunicazione museografica si tratta di un esempio valido di integrazione di linguaggi diversi e di differenti stili di comunicazione. Disegni, filmati e ricostruzioni 3D mostrano il contesto di ritrovamento degli oggetti e i riferimenti culturali che hanno dato ai paesaggi che li ospitavano.

I destinatari dell'allestimento possono scegliere il livello di approfondimento più idoneo ai propri bisogni e alle proprie curiosità: alcuni moduli informatici interattivi, per esempio, sono realizzati a fumetti e permettono di esplorare paesaggi e luoghi significati legati ai reperti. Dei cassetti a scomparsa, invece, contengono informazioni tecniche e ricognizioni archeologiche adatte a chi desidera approfondire i contesti archeologici, oltre che le ricostruzioni e interpretazioni storiche.

²⁸⁸ Così nella pagina del museo all'indirizzo
<http://www.museoarqueologicodeasturias.com/content/exposici%C3%B3n-permanente>.



FIGG. 39-40 In questa linea del tempo, i cambiamenti climatici e geografici che intervengono

sul territorio fanno da sfondo visuale ai reperti ossei. «Il clima, la flora, la fauna definiscono le forme di vita e di occupazione del territorio dei differenti gruppi umani che hanno popolato le Asturie».

Le pratiche di vita degli uomini, così come le tecnologie sviluppate vengono costantemente contestualizzate nella realtà asturiana, anche con espedienti grafici.



▲ **FIG. 41** Le ricostruzioni ambientali sono accompagnate dalla rappresentazione geografica delle Asturie nell'aria iberica o europea (in orizzontale).



▲ **FIG. 42** L'allestimento è multisensoriale e tarato su pubblici diversi: questo blocco si rivolge ai bambini e ai più curiosi, disposti a sentire gli odori di un certo ambiente (il tappo sul cilindro si alza e si sente ciò che caratterizzava un'antica cattedrale medievale), ad osservare alcuni dettagli, e ad esplorare virtualmente uno scavo archeologico su uno schermo interattivo.



▲ **FIG. 43** Vengono sfruttati tutti gli spazi secondo un sistema comunicativo che diventa un codice: il cassetto offre la possibilità di avere accesso ad informazioni settoriali e tecniche inerenti lo scavo, i reperti sono disposti secondo un criterio piuttosto tradizionale, il disegno sul ripiano si sofferma sulla dimensione spaziale e sulla contestualizzazione regionale, mentre il video occupa tempi molto brevi – 3 minuti ca. - e scandisce quindi nuclei concettuali unitari (in questo caso la casa romana) collegabili ai reperti.

I segni distintivi del territorio, di forte impatto visivo, vengono riprodotti con espedienti artistici e al cui interno alcune finestre ospitano informazioni tecniche e storiche.

FIG. 44 ▼



IV.II.3.8 Museo de la trashumancia (Venta de Piqueras)

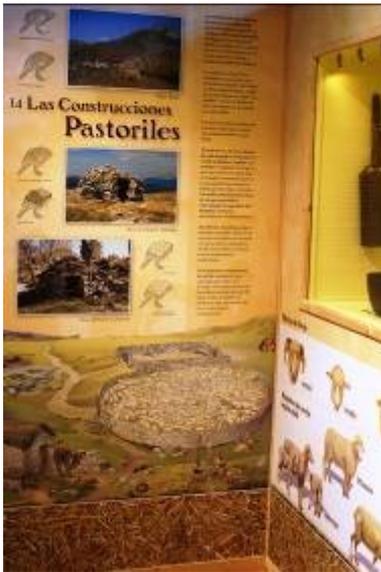
Rappresentazione museografica del paesaggio	
<i>Museo de la trashumancia</i> , Venta de Piqueras, La Rioja – Spagna. Data del rilevamento: 24 agosto 2013	
Tipologia di paesaggio in relazione al patrimonio: 1. Naturalistica-storico-artistica; 2. Etnografica	
Rappresentazione storica	Sincronica/diacronica: 2. Dinamica, 3. Frutto di interazione
Riferimento concettuale	Punto di vista oggettivo
Rappresentazione identitaria	Scala di identità: 2. Regionale, 3. Nazionale, 4. Multi identitaria
Elementi di identità locale	Segni di identità
Comunicazione patrimoniale	
A. Modulo su base statica di rappresentazione territoriale, in fotografie, disegni e diorami.	4
B. Modulo su base meccanica, animato e non, attraverso diorami, modellini in scala a grandezza naturale, ombre animate.	1
C. Modulo audiovisivo, cioè che utilizza uno schermo per il suo funzionamento e che mostra una figura parlante, un diaporama, una scenografia, un documentario, una ricostruzione virtuale.	4
D. Modulo su base informatica, come per esempio ciò che è interattivo e quindi simulatori di volo; <i>tablet</i> interattivi, tavole cronologiche.	1

Il museo della transumanza di Venta de Piqueras è un esempio di come un museo di tipo etnografico possa estendere il proprio interesse al paesaggio. Non si tratta di un museo interattivo e l'allestimento prevede una comunicazione unidirezionale (dal museo-emittente del messaggio al visitatore-ricevente), ma il raccordo fra gli oggetti del museo, la cultura pastorale e il territorio che essi influenzano viene fornito nell'articolazione dei pannelli.

La transumanza viene affrontata con fonti classiche e diffuse anche in Italia (testi storici, dati, fotografie e oggetti d'uso quotidiano, modellini di "casedde" e ripari), ma che sono

inserite in un allestimento ricco di immagini, grafici e testi argomentativi che allargano il contesto d'indagine dalla vita quotidiana dei pastori all'istituzione che la governa, dalla realtà locale al confronto con quella nazionale ed europea.

Il paesaggio della transumanza non viene proposto secondo un taglio romantico e nostalgico e i testi pongono l'accento su come il processo di desertificazione del territorio sia stato coadiuvato da questa pratica.



FIGG. 45-46-47-48 Disegni, grafici, fotografie, testi argomentativi in spagnolo e in inglese contestualizzano i reperti nel tempo e nello spazio, aiutando il visitatore a comprendere il forte impatto che la transumanza ha avuto sul paesaggio, oltre che sulla vita delle popolazioni locali.

IV.II.3.9 Centro de Interpretación del Camino de Santiago km 550

Si tratta di un luogo articolato, composto da due percorsi differenti. L'aspetto interessante in relazione a questa ricerca è la dimensione immersiva con cui il visitatore esperisce l'allestimento e che permette di ragionare su un modo differente di educare al paesaggio culturale.

Rappresentazione museografica del paesaggio	
Centro de Interpretación del Camino de Santiago km 550, Santo Domingo de la Calzada, la Rioja– Spagna Data del rilevamento: 22 agosto 2013	
Tipologia di paesaggio in relazione al patrimonio: 1. Naturalistica-storico-artistica	
Rappresentazione storica	Sincronica/diacronica: 3. Frutto di interazione
Riferimento concettuale	Punto di vista oggettivo
Rappresentazione identitaria	Scala di identità: 4. Multi identitaria
Elementi di identità locale	Segni di identità
Comunicazione patrimoniale	
A. Modulo su base statica di rappresentazione territoriale, in fotografie, disegni e diorami.	4
B. Modulo su base meccanica, animato e non, attraverso diorami, modellini in scala a grandezza naturale, ombre animate.	5
C. Modulo audiovisivo, cioè che utilizza uno schermo per il suo funzionamento e che mostra una figura parlante, un diaporama, una scenografia, un documentario, una ricostruzione virtuale.	5
D. Modulo su base informatica, come per esempio ciò che è interattivo e quindi simulatori di volo; <i>tablet</i> interattivi, tavole cronologiche.	1

Posto sulla strada principale di Santo Domingo de la Calzada, lungo il percorso dei pellegrini, questo centro di interpretazione propone due differenti temi: la storia e le tradizioni del paese, attraverso fotografie, ricostruzioni e narrazioni virtuali, e una simulazione del cammino pensata per tappe simboliche.

Il primo percorso è più “tradizionale”, poiché, attraverso una strumentazione multimediale ben congegnata che incuriosisce il visitatore e lo affascina, fornisce informazioni di tipo storico e culturale. In questo allestimento, alcuni personaggi (realmente esistiti o verosimili) si

rivolgono, ad amici e conoscenti fornendo al visitatore informazioni sulle caratteristiche locali geografiche, storiche e culturali ritenute peculiari.



▲ FIGG. 49-54 I palazzi storici, le tradizioni dei giorni di festa, le leggende e lo sviluppo stesso del paese sono mostrate nel rapporto con la storia e col territorio. La contestualizzazione geografica interagisce con una storia culturale che plasma un paesaggio dinamico.

Il secondo percorso è invece pensato per far sperimentare in prima persona il significato, le “avventure” e difficoltà che caratterizzano e che hanno caratterizzato il cammino dei pellegrini verso Santiago. Il visitatore riceve alcune informazioni essenziali di tipo storico, un mantello e la *tessera del pellegrino* per timbrare le tappe del cammino (la *Pequeña Compostela*).

Sala 1. *Descubre la noche*

La sala si illumina improvvisamente per effetto di lampi di luce. Al buio la sensazione di spaesamento è reale e il visitatore passa con sollievo alla tappa successiva. FIGG. 55-56 ▼



In questa sala, l'ospite accede ad un ambiente in penombra, pensato per ri-creare le sensazioni di inquietudine e di pericolo che un pellegrino affrontava durante la notte. Suoni secchi, come gli ululati dei lupi o i rumori di rami che si spezzano, contribuiscono ad alimentare queste sensazioni.

Sala 2. *Las etapas: largas, duras, despiadadas*

In questa sala si trovano due *tapis roulant* meccanici sincronizzati con un maxischermo su cui è proiettato un video della strada che il pellegrino percorre a partire da Santo Domingo de la Calzada. La velocità delle immagini è proporzionata a quella del tappeto e, continuando a camminare, il visitatore ha modo di visionare i paesaggi, i paesi e i personaggi che, in passato, i viaggiatori incontravano. L'esercizio fisico è faticoso e ripropone gli sforzi che il cammino comportava e comporta ancora oggi.



▲ **FIGG. 57-58** La fatica del viaggio è resa perfettamente grazie a questo modulo meccanico, così come il piacere del guadagnare le tappe e di osservare un paesaggio che si modifica con l'avanzare lungo la strada. Alcune scritte permettono al visitatore di conoscere i nomi dei luoghi incontrati.

Sala 3. *Pon tu nombre y arroja tu piedra*

In questo spazio si trova una riproduzione della grande croce di ferro, definita come «el crucero más modesto y el más carismático» situato sul monte Irago, tappa fra Bierzo e Castilla. Ai piedi di quello che è stato un altare prima celtico e poi dedicato a Mercurio, i viandanti depositano un ciottolo come obolo. I visitatori vi depongono una pietra o un cubo di legno su cui scrivono il proprio nome.



▲ **FIGG. 59-60** Sotto la croce di ferro si trovano i ciottoli e i cubi di legno depositati dai visitatori, mentre sull'altro lato della sala alcune fotografie consentono di visionare il monumento nel suo contesto reale.

Sala 4. *Los peligros del bosque*

Lo spazio dedicato ai pericoli del bosco è uno dei più suggestivi: il vento (prodotto da un ventilatore nascosto) muove le foglie per terra, una luce tenue si accende e si spegne facendo riflettere la propria immagine in alcuni specchi, e un lupo e una civetta compaiono all'improvviso, attivati da un sensore, al passaggio del visitatore. La sensazione che il bosco sia inestricabile viene data da un sistema di specchi e gigantografie che trasmette l'idea di essere in un labirinto.



▲ **FIGG. 61-62** L'accensione e lo spegnimento delle luci, l'ululato e il verso della civetta, ampliano la sensazione di claustrofobia di chi si muove fra gigantografie, specchi e vetri.

◀ **FIGG. 63-64** Dietro un vetro scuro è nascosta la riproduzione del lupo e, in un altro punto della sala, quella della civetta che si illuminano al passaggio del visitatore. Nello stesso tempo si ode il verso dei due animali.

Sala 5. *Ultreya! Santiago de Compostela*

Finalmente si giunge a Santiago. I pellegrini celebravano l'arrivo al grido di *Ultreya*, da cui il nome della sala. L'immedesimazione è favorita da un sistema informatizzato: quando il visitatore avvicina il volto a quella che sembra una scatola per verificare di essere un vero pellegrino (FIG. 65), viene scattata una fotografia che compare al posto del volto di un viandante giunto a Santiago (FIG. 66).



▲ FIG. 65 «Sei un pellegrino? Guarda qui» è scritto sopra e nelle frecce sul muro. Il visitatore si china e il macchinario nascosto nella scatola scatta una fotografia.



▲ FIG. 66 La piazza della cattedrale di Santiago è resa con una sorta di mosaico fotografico. I volti dei pellegrini sono sostituiti da uno schermo su cui compare il viso del visitatore.

Sala 6. *Voces del peregrino*

Nella sala conclusiva si raccolgono le impressioni sul viaggio e sui suoi molteplici significati. È possibile ascoltare alcune testimonianze di chi ha vissuto il cammino in prima persona e riflettere sul significato di questo percorso al giorno d'oggi.



▲ FIG. 67 Quali sono i motivi che spingono al pellegrinaggio? Alcuni intraprendono il cammino per fede, ma molti lo fanno per vivere una esperienza nella natura, per conoscere opere d'arte o architettoniche.



▲ FIG. 68 Cosa si prova dopo aver percorso il cammino di Santiago? Le cuffie permettono di ascoltare le testimonianze più diverse e di comprendere che non esiste un unico modello di viaggiatore.

Per quanto questo centro di interpretazione non si occupi dichiaratamente del paesaggio, dal punto di vista della comunicazione e della educazione, formale e non, il percorso proposto appare come uno dei meglio organizzati e dei più efficaci dal punto di vista dell'educazione informale. Il cammino di Santiago è presentato storicamente attraverso alcune informazioni essenziali, ma il nucleo fondamentale dell'allestimento sono le possibili modalità con cui l'uomo affronta la natura e la vive inserendola all'interno di un proprio progetto storico e culturale (realizzare un pellegrinaggio). Gli elementi fondamentali di questo percorso diventano gli iconemi di un paesaggio sacro che continuano a parlare ai visitatori attuali, qualunque sia lo scopo per cui essi decidono di compiere il viaggio e indubbiamente questo sistema interattivo e immersivo li aiuta a rendere significativo il paesaggio in cui saranno immersi dopo aver lasciato l'edificio.

IV.II.4.1 Elenco musei e centri di interpretazione visitati in Spagna

Huelva e Andalusia

- Huelva, Museo Arqueològic
- Huelva Puerta del Atlántico
- Parque Minero de Riotinto, Huelva
- Museo Minero de Riotinto “Ernest Lluch”

Murcia

- Museo de la Ciudad de Murcia
- Museo Arqueològic de Murcia
- La Luz – centro de visitantes
- La ruta de las Norias
- Museo de Arte Ibérico El Cigarralejo

Barcelona e Catalunya

- Parque Arqueològic Minas de Gavà
- Museo de Gavà
- Museu d'Història de Barcelona | MUHBA
- La Casa de la Barceloneta 1761
- Museu d'Història de Catalunya, Barcelona
- Museu de la Ciència i de la Tècnica de Catalunya, Terrassa
- Baetulo, ciutat romana, Badalona

Oviedo e Asturias

- Museo Arqueològic de Asturias, Oviedo
- Museo del Ferrocarril de Asturias- Gijon
- Museo del pueblo de Asturias - Gijon
- Museo Etnogràfic del Oriente de Asturias
- Museo Marítim de Asturias
- Museo de la Sidra de Asturias, Nava
- Aula Didàctica del Castro de Coaña

Rioja

- Museo de la Cultura del Vino de la Fundación Dinastía Vivanco, Briones
- Museo de la trashumancia, Venta de Piqueras
- El “Rancho de esquila” de Brieva de Cameros
- Centro de Interpretación del Camino de Santiago km 550, Santo Domingo de la Calzada
- Casa de las ciencias, Logroño

Paesi Baschi

- Arkeologi Museoa (Museo De Arqueología De Bizkaia), Bilbao
- Euskal Museoa Bilbao Museo Vasco, Bilbao
- Museo de la Paz de Gernika
- Museo Euskal Herria (Museo Etnogràfic), Gernika
- Centro de Biodiversidad de Euskadi, Reserva De La Biosfera Urdaibai

IV.II.4.2 Elenco musei del paesaggio e del territorio visitati in Italia

- Museo del Paesaggio, Verbania.
- Museo del Paesaggio di Castelnuovo Berardenga (Siena)
- Museo del bosco - loc. Borgolozzi Orgia, Sovicille (Siena)
- Museo della mezzadria senese, Buonconvento (Siena)
- Museo di Storia della Mezzadria, Senigallia
- Museo del territorio, Foggia
- Museo del territorio, Corato (BA)
- Centro visite *Al Gawsit* di Torre Guaceto, Brindisi

V - Dalla ricostruzione alla didattica del paesaggio storico. Uno studio di caso

V.1 Castel del Monte e il suo paesaggio: splendido isolamento o storia vivente?

Castel del Monte, voluto da Federico II sull'Alta Murgia intorno al 1240²⁸⁹, presenta molte caratteristiche ottimali per uno studio esemplare del paesaggio storico, poiché è inserito in una realtà territoriale che offre aspetti valutabili dal punto di vista della ricerca d'archivio, della didattica disciplinare e dell'educazione patrimoniale. Questo tipo di studio si pone in netto contrasto con la visione monumentale che caratterizza l'immaginario collettivo e con alcune ipotesi interpretative di studiosi e appassionati: le molteplici letture dell'edificio, della sua origine e della sua funzione d'uso hanno alimentato nel tempo un acceso dibattito che ha finito per fossilizzare le attenzioni sul Medioevo in quanto periodo in cui l'edificio è stato progettato e costruito e sul committente, Federico II, trascurando le vicende che, nel divenire storico, hanno reso questo castello l'edificio che tutti possono ammirare.

La «corona di pietra di Puglia» posta in «splendido isolamento»²⁹⁰ appare «maestosa e foriera di suggestioni fantastiche»²⁹¹ per chi le si avvicini. Questa frase, che condensa in sé affermazioni di studiosi diversi, rappresenta impressioni diffuse proprie di una letteratura che finisce per decontestualizzare l'edificio dalla realtà economica, geografica e culturale in cui è stato concepito e soprattutto in cui è stato vissuto e che ne esalta le funzioni simboliche e l'aurea di mistero²⁹². Anche la visione monumentalista, propria di un certo modo di concepire i beni culturali in Italia, ha contribuito ad accentuare la visione del castello come bene in sé, in quanto edificio isolato, e ha influenzato la percezione del paesaggio che lo circonda, che viene descritto da viaggiatori e visitatori²⁹³ come un elemento di grande fascinazione, soprattutto quando viene ammirato dal castello, ma anche come un indistinto susseguirsi di sassi e terra

²⁸⁹ Ad oggi la data di edificazione non è certa. L'unico dato sicuro è la presenza di un cantiere nel 1240 in virtù di una lettera che Federico II inviò a Riccardo di Montefusco, giustiziere di Capitanata, per sollecitare i lavori. L'utilizzo nel testo della parola latina *actractum*, di traduzione ambigua, ha reso difficile valutare se nel 1240 fosse in costruzione il pavimento o il soffitto del castello. Poiché il castello sorge direttamente sulla roccia, non dovrebbe esserci stato nessun lavoro di preparazione o di livellamento del terreno prima di avviare la costruzione. È quindi plausibile che questo termine voglia indicare una copertura. Cfr. M. Ambruoso, *Castel del Monte. Manuale storico di sopravvivenza*, CaratteriMobili, Bari 2014, pp. 24-26.

²⁹⁰ C. A. Willemsen, *Componenti della cultura federiciana nella genesi dei castelli svevi*, in R. De Vita, *Castelli, torri ed opere fortificate*, Adda editore, Bari 2001, p. 418.

²⁹¹ G. Musca, *Castel del Monte, il reale e l'immaginario*, in R. Licinio, (a cura di), *Castel del Monte. Un castello medievale*, Adda editore, Bari 2002, p. 2.

²⁹² R. Licinio, *Premessa*, in R. Licinio (a cura di), *Castel del Monte. Un castello medievale*, cit., pp. VII-XI.

²⁹³ Si vedano, in via esemplificativa, gli allegati a questo capitolo.

arida, faticoso e monotono da percorrere. Non va dimenticato, inoltre, che questo territorio è stato definito “vuoto murgiano”, come se in esso non ci sia nulla di buono per l’uomo, dal punto di vista sociale ed economico.

Condurre uno studio relativo al paesaggio storico di Castel del Monte vuol dire avere un approccio teso a valorizzare fonti molteplici per cogliere i segni del passato sparsi sul territorio e per riconoscere questi ultimi come frutto del confronto delle culture di lunga durata, quella agricola e quella pastorale, che lo hanno plasmato nel corso dei secoli. I protagonisti di questo capitolo sono dunque gli elementi naturalistici, architettonici e agrari che rendono a tutt’oggi il paesaggio murgiano significativo da un punto di vista storico. Il periodo oggetto d’indagine è l’Età Moderna, in particolar modo la fine del Settecento, periodo per cui sono state rinvenute fonti di tipo diverso relative al castello e al territorio circostante. In primo luogo alcune raffigurazioni iconografiche e i resoconti di viaggio: dalla seconda metà del diciottesimo l’edificio appare abbandonato da sovrani e signori, ma la sua rappresentazione mostra frequenti riferimenti al mondo della transumanza. Nel Seicento esso compariva in modo significativo nelle tavole degli agrimensori, nelle carte ideografiche di Capecelatro²⁹⁴ (1648-42) e dei Michele²⁹⁵ (1686), che lo mostrano come uno dei segni distintivi del territorio, punto di riferimento per i percorsi tratturali. Nei secoli successivi è stato descritto con enfasi nei racconti di viaggio e, nell’Ottocento, nei rari disegni dei viaggiatori come sfondo romantico per pastori in ozio accompagnati da pecorelle e caprette, in un’ambientazione degna della migliore Arcadia²⁹⁶. Indubbiamente un gusto artistico pienamente inserito in una visione romantica del territorio rurale, ma anche, come ci mostrano le fonti d’altro genere, un riferimento concreto alla realtà economica e sociale circostante.

La comparazione fra le carte storiche e quelle attuali aiuta a collocare il castello nella locazione di Andria, una delle 23 locazioni ordinarie in cui era suddiviso il Tavoliere di Puglia dal 1447, vicino ai percorsi tratturali e alle poste ufficiali indicate nelle fonti riferibili al periodo fra 1600 e 1800²⁹⁷. Consultando l’elenco presente nell’Atlante di metà Settecento di Agatangelo Della Croce²⁹⁸ e la pianta della Capitanata redatta nei primi decenni

²⁹⁴ Allegato n. 1.

²⁹⁵ Allegati n. 2 e 3.

²⁹⁶ Allegati numero 6 e 7. Cfr. P. García Martín, *Imagines Paradisi, Historia de la percepción del paisaje en la Europa moderna* (ca. 1450 - ca. 1875), Pedro García Martín 2000.

²⁹⁷ Cfr. G. A. Selano e M. Palladino, *I Regi Tratturi e le poste della Locazione d’Andria*, Atelier per la Città, Andria 2002, part. Allegato n. 7.

²⁹⁸ ASFg, *Dogana*, s. I, v.21 ter, cc. 115r-117r.

dell'Ottocento dal notaio Modula²⁹⁹ con la riproposizione cartografica dei medesimi dati, si scopre anche che presso Castel del Monte si trovavano una panetteria “in cui si servono di pane i locati” (ovvero gli armentari fittuari dei pascoli), una chiesa di campagna e un’osteria. In Età Moderna, dunque, il castello era pienamente inserito nell’articolato sistema socio-economico che animava il territorio ai tempi della Dogana della Mena.

V.2 La transumanza e l'Alta Murgia. Le regole della convivenza fra conflitto e integrazione

A metà del Quattrocento la millenaria pratica della transumanza nell'area adriatica del Mezzogiorno fu resa obbligatoria per coloro che possedevano almeno venti capi di pecore di razza “gentile”.³⁰⁰ Per istituzionalizzare e rendere più solido il capillare controllo del sistema fiscale legato a questa pratica³⁰¹, Alfonso d'Aragona nel 1447 istituì la Regia Dogana della Mena delle Pecore in Puglia, sul modello della Mesta spagnola. Inizialmente collocata a Lucera, essa fu poi spostata a Foggia nel 1468. Fra gli obiettivi della Dogana vi erano la razionalizzazione dell'utilizzo dei pascoli della regia corte, l'annessione a questi dei pascoli privati, la presa in affitto dai feudatari, dalle proprietà ecclesiastiche e dalle Università degli erbaggi straordinari necessari ad aumentare i pascoli demaniali, l'indirizzamento obbligatorio delle greggi dagli Abruzzi in Puglia, e la tutela dei locati.

In cambio di questa tutela e per l'utilizzo annuale dei pascoli, la Dogana riceveva ogni anno dagli armentari una fida, cioè una tassa il cui pagamento consentiva ai pastori di tornare nei paesi di provenienza. I locati avevano altri obblighi fra cui la vendita dei propri animali e dei prodotti della pastorizia alla fiera di Foggia, che iniziava l'8 maggio e che poteva durare fino ad agosto, e diversi privilegi: per esempio non pagavano le tasse di passaggio nei terreni dei feudatari, potevano transitare liberamente per i tratturi, facevano riferimento ad un tribunale speciale ed erano esentati, in modo parziale o totale, da dazi e gabelle di vino, olio, farina, orzo e di altri numerosi prodotti. I locati, inoltre, pagavano a prezzo ridotto il sale, indispensabile per lavorare e stagionare il formaggio, e il pane che veniva distribuito da numerosissime panetterie per uso dei pastori e dei loro cani.

Pastori transumanti e contadini condividevano, nel periodo invernale, lo stesso territorio e le

²⁹⁹ Allegato n. 4.

³⁰⁰ Cfr. S. Russo, *Tra Abruzzo e Puglia, la transumanza dopo la dogana*, Franco Angeli, Milano 2002.

³⁰¹ Cfr. F. Violante, *Il re, il contadino, il pastore*, Edipuglia, Bari 2009.

stesse sue risorse, eppure i loro mondi erano profondamente differenti³⁰² non solo per abbigliamento e abitudini, per il carico di lavoro a cui erano sottoposti e per le modalità secondo cui erano chiamati a svolgerlo, ma soprattutto da un punto di vista culturale: essi si rapportano col territorio e con le sue risorse in modo opposto, secondo la diade nomadi/sedentari, cioè secondo le attese di chi segue costantemente i tempi e le necessità della terra e di chi, sulla base di questi, su di essa si sposta alla ricerca di risorse utili al proprio sostentamento. Il conflitto fra i due mondi era pressoché costante. Nel caso della transumanza fra Abruzzo e Puglia, le tensioni venivano gestite e istituzionalizzate, ma mai del tutto dissolte, dalla Dogana regia e dalle sue regole. In una geografia articolata dell'utilizzo degli spazi capitava che quelli destinati ai pastori e quelli destinati ai contadini si confondessero: le terre arborate e quelle di Regia corte o di “portata”, destinate alla semina, confinavano spesso con il tratturo e il pascolo invernale; migliaia di pastori vivevano con i propri animali vicino agli orti cittadini, agli alberi da frutta e ai vigneti, oltre che vicino ai centri abitati. La delimitazione del pascolo di pianura entro i confini della posta assegnata, così come previsto dalle regole istituzionalizzate, non bastava però ad annullare le liti nate dai frequenti sconfinamenti degli animali nei seminativi attigui ai pascoli. Nel periodo estivo, da maggio a novembre, invece, erano questi ultimi a correre i maggiori rischi sotto gli assalti della zappa dei contadini e dei loro animali da lavoro.

Questo modo diverso di vivere il territorio portava ad introiettare anche una lettura differente, se non opposta, dei dati spaziali: il pastore durante il lavoro e durante la sua stessa vita occupa con le greggi ciò che gli altri lasciano inutilizzati, al fine di produrre cibo e riparare e abbeverare gli animali. Egli vede erbaggi e spazi utili al pascolo laddove il contadino vede un vuoto da riempire con le proprie coltivazioni³⁰³. I luoghi della pastorizia sono sgombri solo in apparenza, in netto contrasto col senso comune romantico che li leggeva e rappresentava come naturali e incontaminati: si tratta, infatti, di territori “costruiti”, frutto di usanze e rappresentazioni, plasmati dagli uomini e dagli animali secondo pratiche millenarie ed esigenze storico-politiche che si sono definite in virtù di scopi precisi.

I confini fra gli spazi dei pastori, le poste, le locazioni, le masserie di pecore e quelli dei luoghi di lavoro dei contadini, delle masserie di campo e delle mezzane erano distinti, sotto l'istituzione doganale, attraverso i titoli in pietra. Anche l'intricato sistema di viabilità

³⁰² Cfr. S. Russo, *Tra Abruzzo e Puglia, la transumanza dopo la dogana*, cit., pp. 17-40; S. Russo, *Abruzzesi e Pugliesi: la ragion pastorale e la ragione agricola*, in «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes», T. 100, N° 2. 1988, pp. 923-935.

³⁰³ G. Angioni, *I pascoli erranti. Antropologia del pastore in Sardegna*, Napoli, 1989, citato in S. Russo, *Tra Abruzzo e Puglia*, cit., p. 19.

costituito da tratturi, bracci e tratturelli aveva l'obiettivo di ridurre al minimo i conflitti, così come la presenza lungo i percorsi e in prossimità dei pascoli di taverne, chiese di campagna e panetterie, tutte strutture a servizio dei pastori. In realtà, anche questi elementi contribuivano all'esistenza del conflitto poiché costituivano, agli occhi dei contadini, un privilegio loro negato. I pastori, oltre a pagare a un prezzo più basso viveri e beni di prima necessità e a godere di un tribunale privilegiato, potevano portare armi, come mostrano mirabilmente alcune tavole dell'Atlante dei Michele³⁰⁴, e fruire liberamente di acqua, legna e paglia. Essi, inoltre, non potevano subire il pignoramento degli animali che portavano in Puglia³⁰⁵.

Le locazioni di Andria e Canosa, i “ristori” delle Murge di Terlizzi, Grumo, Toritto, Spinazzola, del Parco di Minervino e del Bosco di Ruvo, il grande “riposo generale” della parte nord-occidentale dell'Alta Murgia al momento della loro istituzione avevano sottratto terre produttive e coltivabili ai contadini locali a vantaggio dei pastori abruzzesi, “forestieri” dotati di una forte identità caratterizzata da elementi di estraneità³⁰⁶ rispetto al contesto murgiano.

Nel Settecento, inoltre, le congiunture economiche avevano accresciuto lo scontro: la domanda di lana e quella di grano erano cresciute progressivamente tanto da spingere i contadini pugliesi e i locati a reclamare l'utilizzo, per fini differenti, di porzioni di territorio sempre più ampie. Durante la fine del secolo non era inusuale trovare campi di cereali, case o baracche nei tratturi, nei riposi, nei ristori e nei pascoli delle poste. Persino lo stabbio, utilizzato dai pastori per tenere al caldo le pecore in inverno, veniva sottratto dalle poste per farne concime³⁰⁷.

In queste dinamiche, essenziale era il ruolo del già citato tribunale della Dogana, riservato inizialmente solo ai locati e agli affittuari delle terre a semina, e in seguito anche ai loro parenti e servitori, ai pastori e a coloro che lavoravano nelle masserie di campo, ai negozianti delle produzioni ovine della Dogana, ai “quaratini” incettatori e lavoratori di formaggi, e ai mercanti di lana o di pelli. Questa giurisdizione particolare garantiva giustizia rapida nelle controversie fra conduttori di pecore e contadini o, più in generale, nelle questioni attinenti al mondo pastorale, per evitare che i pastori e i locati, così utili all'economia regia, perdessero tempo prezioso con impicci burocratici.

³⁰⁴ Si veda per esempio la *Locazione di Camarda*, in A. e N. Michele, *Atlante delle Locazioni della dogana delle pecore di Foggia*, Capone, Cavallino 1984.

³⁰⁵ Cfr. S. Russo, *Tra Abruzzo e Puglia, la transumanza dopo la dogana*, cit., p. 21.

³⁰⁶ B. Salvemini, *L'Alta Murgia pugliese*, in *Rileggere il territorio*, “Meridiana” n. 49, 2004, p. 31.

³⁰⁷ *Ibidem*.

Il Tribunale era costituito da quattro ministri, un segretario e l'avvocato dei poveri, i cavallari e gli ufficiali di residenza che, presenti nelle locazioni, amministravano la giustizia e si occupavano delle cause civili di poco peso. Essi, inoltre, provvedevano, in caso di necessità, a incarcerare i delinquenti, ma con l'obbligo di rimettere i processi, le informazioni e i colpevoli al governatore di Foggia, sede del carcere. Vi erano anche gli "scrivani di residenza" e gli algozzini responsabili delle carceri, che costituivano il personale subalterno.

Altri funzionari afferenti alla Dogana controllavano che fossero rispettate norme e confini, con l'assolvimento di compiti specifici: limitavano l'estensione del terreno arabile, controllavano che nelle locazioni non fossero piantati alberi e abbattevano quelli esistenti in prossimità di queste aree per impedire che le radici influissero negativamente sulla qualità dell'erba da brucare.

V.3 Il disegno e le componenti territoriali dell'Alta Murgia ai tempi della Dogana della Mena

Di suggestivo impatto visivo, l'Alta Murgia si propone a coloro che, nel presente, vorrebbero abitarla e trarne sostentamento come un'area povera di acqua superficiale e di terra coltivabile, di boschi e di zone umide, ed estesa in forma di pietraia per 100.000 ettari³⁰⁸.

Così la descriveva Henry Swinburne, in prossimità di Castel del Monte, a metà del Settecento:

Una scomodissima strada sassosa ci portò, attraverso una distesa di vigneti, a Ruvo. Il paesaggio, altrimenti assai monotono, era rallegrato dalle siepi di melograno in fiore e da lecci coperti di ghiande. [...]. A questo punto abbandonai la strada romana e proseguii per quindici miglia verso occidente fino a Castel del Monte. La campagna è aperta, diseguale e arida. Il castello è un noto punto di riferimento e sorge sul ciglio di un'alta collina, l'ultima di una catena che si stacca dagli Appennini. La strada che sale al castello è lunga circa mezzo miglio e molto ripida; dal piazzale davanti al maniero si gode un panorama vastissimo. Su un lato si apre un'ampia distesa di mare e di piatte campagne. Sull'altro invece si profilano i monti; si distinguono chiaramente tutte le città della provincia; tuttavia la nudità del paesaggio in primo piano sciupa non poco la bellezza del quadro³⁰⁹.

³⁰⁸ B. Salvemini, S. Russo, *Ragion pastorale, ragion di Stato*, cit., p. 151.

³⁰⁹ H. Swinburne, *Viaggio attraverso le due Sicilie (1777-1780), Viaggio da Reggio a Napoli*, in A. Cecere, *Viaggiatori inglesi in Puglia nel 700*, Fasano 1990, pp. 251-252.

Terra un tempo ricca di boschi, tanto da rendere impossibili le operazioni di misura e compasso ai tempi dell'istituzione della locazione di Andria, già sul finire del Settecento si presentava quasi spoglia. Sotto l'azione umana, l'articolazione del paesaggio si era nel tempo impoverita con ripercussioni non solo di carattere estetico, ma anche economico, vedendo limitarsi sempre più le risorse alternative (come quelle prodotte dal bosco), indispensabili nei periodi di crisi. Malgrado questo apparire “nuda”, in Età Moderna, essa era ancora fonte di risorse indispensabili per le comunità che la abitavano. In una relazione di inizio Ottocento, la Murgia che dalle campagne di Andria, Barletta e Corato sale fino a Castel del Monte viene descritta mettendo in evidenza i frequenti e quasi ininterrotti strati di calcare, le grosse pietre rotte dalle mani dell'uomo per poter piantare gli alberi, le terre in pendenza così elevate da far seccare le piante sotto l'urto dei venti impetuosi, mentre - si dice - «è solo nelle valli e nelle rare pianure che si trova terra adatta a essere posta a profitto»³¹⁰.

Questi aspetti avevano ripercussioni deflagranti in inverno, quando parti significative del territorio erano precluse ai locali a vantaggio delle comunità di pastori transumanti, le quali finivano per abitare il territorio come se ne fossero proprietarie al punto da istituire, in alcune occasioni, una vera e propria toponomastica in concorrenza con quella locale. Lontano dai borghi era preponderante il paesaggio a campi ed erba che nei pressi delle mura cittadine si arricchiva di orti e vigneti, caratterizzati da un calendario agricolo diverso da quello del grano, e dei microfondi di proprietà dei “bracciali” impiegati nelle masserie di campo a produzione cerealicola.

La Dogana, oltre a provvedere ai bisogni delle attività pastorali, nella gestione del territorio regolava anche l'agricoltura. La masseria dell'Alta Murgia aveva una struttura complessa a cui corrispondeva una suddivisione del lavoro e degli spazi: una parte del terreno era destinata alla coltivazione dei legumi per l'autoconsumo degli abitanti e dei lavoratori, mentre nella mezzana pascolavano gli animali da lavoro e nelle terre di portata si coltivavano grano, viti e olivi, con tempi di rotazione e riposo ben organizzati e definiti. Le terre di portata erano sottoposte a un ciclo quadriennale di sfruttamento: a due anni di coltivazione a cereali si alternavano due di riposo e maggese durante i quali si praticava il pascolo delle greggi.

Pastorizia e agricoltura erano, in questo territorio, sistemi produttivi integrati e funzionali l'uno all'altro: il terreno adatto alla cerealicoltura si trovava soprattutto nelle lame, laddove si

³¹⁰ Relazione di Andrea Modula del Commissariato civile del Tavoliere, in P. Di Cicco (a cura di), *Il Tavoliere di Puglia nella prima metà del XIX secolo*, Leone, Foggia 1966, pp. 47-48, cit. in Salvemini, *L'Alta Murgia Pugliese*, cit., pp. 26-27.

raccoglieva la terra dilavata dalle colline e il concime naturale prodotto dagli ovini. Il grano ottenuto era poco per unità di superficie, ma il ricavo era notevole se calcolato per unità di seme. Per questo motivo, nella zona che declina verso la fossa bradanica, non erano solo gli abruzzesi ad occuparsi della pastorizia, cosicché migliaia di pecore, soprattutto di Altamura e di Gravina, interagivano con le dinamiche produttive e insediative della transumanza. Anche nel territorio di Castel del Monte, nella locazione di Andria e nei territori demaniali di Corato, capitava che i massari di campo fossero armentari³¹¹. Tutta l'area che circonda Castel del Monte, come attestato dalla presenza di strutture risalenti a poste, ovili, mungittoi, recinti in pietra a secco, trulli pagliari e masserie, fu pesantemente investita dalla gestione e razionalizzazione del territorio facente capo alla Dogana poiché fu fatto rientrare nella locazione di Andria.

Il tratturello Canosa-Ruvo passava a soli 3 km dal castello, ma il territorio andriese era attraversato anche dal tratturello Canosa-Corato (l'antica via Traiana), dal braccio Canosa-Monte Carafa, dal tratturello Monte Carafa-Minervino e dal tratturo regio Barletta-Grumo. All'incrocio di quest'ultimo con il Canosa-Ruvo si trovava, in territorio di Ruvo, il “riposo delle Murge” dove i pastori espletavano i propri obblighi fiscali prima di rientrare per l'estate ai pascoli montani. I massari di campo e quelli di pecore avevano modo di incontrarsi da fine settembre, quando i secondi giungevano in Puglia, accompagnavano le greggi nel riposo generale delle Murge e le lasciavano nei pascoli demaniali di Minervino, Andria, Corato, Ruvo e Bitonto, per poi accompagnarle nelle poste assegnate per l'inverno.

I centri murgiani, inoltre, non erano isolati, ma avevano direttive di produzione e di commercio plurime: da una parte verso l'interno e le sue risorse produttive, e dall'altra verso l'esterno per la gestione dell'annata agricola - pastorale. I luoghi dell'abitare e quelli del lavoro non coincidevano, ma erano separati secondo un modello insediativo che è stato definito delle *agrotowns*³¹² e i fabbricati di campagna fornivano assai raramente un riparo fisso, poiché i contadini dimoravano in paese. Le grandi masserie erano abitate con densità differente secondo il calendario dei lavori agricoli e ospitavano qualche unità lavorativa oppure masse di lavoratori nei periodi più intensi.

³¹¹ Questa informazione è confermata dagli atti del processo presi in esame nel paragrafo successivo, laddove viene interrogato il pastore ruvese Luca di Gioia: questi aveva raccontato di essere entrato a servizio di Vitantonio Quinto della città di Corato in qualità di pastore di pecore, a novembre del 1782, e che allora “si tenevano nella sua masseria in contrada detta di Fornicato, pecore in parte sue e in parte di altri Coratini, tra i quali vi era anche Benedetto del Giudice alias Cardone”, il massaro di campo accusato dell'omicidio (ASF, *Dogana*, s. IX, b. 81, fasc. 1517, f. 59).

³¹² B. Salvemini, S. Russo, *Ragion pastorale, ragion di Stato*, cit., p. 133.

Il centro produttivo del sistema amministrativo legato alla transumanza era, invece, la masseria di pecore e, nella sua denominazione e forma più antica, la posta, cioè uno jazzo in pietra a secco fiancheggiante la masseria e orientato a sud, diviso in scomparti per ospitare le pecore, esposto al sole e riparato dal vento. Durante il percorso transumante, i pastori facevano tappa presso le masserie per approvvigionarsi di paglia e di grano necessarie per accendere i fuochi su cui preparare formaggi e ricotte (le masserie, inoltre, erano spesso dotate di un forno per questi scopi). La loro presenza sul territorio si componeva in una rete di relazioni ben lontana dall'idea di vita solitaria descritta dai poeti e perdurante nell'ideale romantico. I pastori si incontravano lungo i tratturi e per le strade di campagna, mentre pascolavano le pecore o si recavano con esse al pascolo, o procedevano da soli verso il paese più vicino. Un altro luogo ideale per gli incontri era la cappella che veniva spesso costruita nelle masserie «per comodo de' Pastori e Campagnuoli, che sono in quelle vicinanze»³¹³.

V.4 Un archivio per la ricostruzione del paesaggio storico

Questi elementi emergenti dagli esistenti studi sulla transumanza e sull'Alta Murgia sono stati intrecciati con una ricerca svolta presso l'archivio di Stato di Foggia su di un fascicolo del 1783³¹⁴ composto da 100 fogli e attinente al fondo «processi criminali». Attraverso la lettura delle carte è stato possibile raccogliere informazioni preziose, utili per integrare il tema d'indagine. Sottoposti alle domande degli ufficiali della Regia dogana, infatti, pastori e contadini descrivono le loro giornate, luoghi ed edifici che frequentano, strade che percorrono e gli intrecci di relazioni che si stabiliscono fra coloro che, in inverno, condividono lo stesso territorio e le stesse risorse.

Il processo studiato si riferisce all'uccisione del pastore Pasquale Turco, di Calascio nell'aquilano, trovato morto all'alba del 28 gennaio del 1783 da alcuni suoi compagni abruzzesi, «al taglio di una pezza d'avena» di proprietà del massaro di campo coratino Benedetto lo Iodice (chiamato spesso nel fascicolo anche Benedetto del Giudice). I sospetti ricadono immediatamente su quest'ultimo, tanto che Pasquale Pisani, l'ufficiale “vernótico” della Regia Dogana residente ad Andria, giunto sul luogo del delitto e avuto modo di ascoltarlo ne ordina la reclusione nelle carceri della città. I risultati delle indagini si rivelano meno scontati del previsto: i pastori abruzzesi accusano subito il massaro di campo,

³¹³ ASF, *Dogana*, s. IX, b. 81, fasc. 1517, f. 69.

³¹⁴ ASF, *Dogana*, s. IX, b. 81, fasc. 1517.

diffondendo la notizia per le poste vicine, e questi prova a scagionarsi e a rivolgere accuse contro i suoi accusatori dicendo che l'ucciso «avea denaro» e che per questo motivo sarebbe stato eliminato dai suoi stessi compagni. I garzoni del lo Iodice e il suo massaro lo difendono e gli forniscono un alibi, testimoniando di aver dormito con lui.

Le indagini proseguono per diversi mesi e Giampiero De Sanctis, che segue le pratiche e che è incaricato di stilare una relazione in quanto Scrivano della Regia Dogana, dopo i primi accertamenti e i primi interrogatori, ripercorre gli atti individuando in essi molte lacune.

Alcune testimonianze date in un primo momento per certe contro il lo Iodice vengono smentite da coloro che le avevano rilasciate, altre vengono giudicate approssimative e inattendibili e lo scrivano si rende conto che le carte contengono un racconto superficiale di quanto accaduto. Coloro che sono implicati negli eventi, pastori e contadini, continuano a fornire versioni discordi e, si legge in uno degli ultimi fogli del fascicolo, non è possibile accertare l'andamento reale dei fatti. Grazie a queste dinamiche, gli interrogatori compiuti in un secondo momento sono più dettagliati e le descrizioni fornite dai testimoni più elaborate e precise. Per esempio emergono informazioni che aiutano a ricostruire la struttura della masseria di proprietà del lo Iodice: situata al confine della posta delle Melelle (posta ufficiale della locazione di Andria) nel territorio detto di Sansanelli, essa comprendeva al suo interno anche lo jazzo in cui dormivano i sei pastori del locato Domenico Taranta, tutti della terra di Calascio. Lo jazzo distava dieci miglia dalla città di Andria e un miglio dalla Posta del Titolo (altra posta ufficiale della locazione di Andria) dove si trovavano altri pastori abruzzesi. Dalla loro presenza, Benedetto lo Iodice traeva vantaggi economici³¹⁵. In cambio, metteva a disposizione dei pastori non solo lo jazzo, ma anche l'acqua. Presso il pozzo della masseria, infatti, avviene uno degli incontri in cui il proprietario coratino avrebbe minacciato, tramite un suo compaesano, il pastore Pasquale Turco, poi trovato morto.

La descrizione della notte dell'omicidio aiuta a ricostruire la strutturazione della masseria in terre di portata, in parte messe a maggese, e a scandire i tempi del lavoro agricolo: Benedetto lo Iodice aveva un massaro e alcuni lavoratori stagionali e giornalieri: quattro aratori stipendiati ad anno, un gualanello, cioè un custode degli animali, e cinque “zappullari”, cioè giornalieri con la funzione di “zappulliare” i seminati. A questa differenziazione di compiti corrispondeva una diversa articolazione della giornata e della distribuzione del lavoro all'interno nella masseria, come risulta evidente dal racconto dei testimoni: dopo aver

³¹⁵ Come sottolineano il massaro e i garzoni assunti come aratori, il lo Iodice ricavava l'estaglio di 24 ducati e lo stabbio (Ivi, f. 84r).

mangiato, tutti si erano trattiene attorno al fuoco per poi andare a dormire nelle rispettive lettiere (Benedetto lo Iodice aveva invece a disposizione un materasso); a mezzanotte il massaro aveva chiamato i garzoni per andare, in compagnia del gualanello, a provvedere ai buoi. Rientrati, essi avevano dormito fino all'alba quando, chiamati dal gualanello e dal massaro, avevano acceso il fuoco ed erano andati a governare gli animali. A questo punto si erano svegliati tutti e, prima di andare al lavoro, avevano provveduto al cibo: del «pancotto, volgarmente detto acquasale» e le fave cotte.

Fatto giorno, Benedetto lo Iodice si era recato col massaro e con i giornalieri a zappulare il «seminato di grano», distante un miglio dalla masseria. A un'ora successiva, gli aratori si erano recati con quattro paia di buoi a “maggessere”³¹⁶ un terreno della stessa masseria vicino al campo d'avena dove fu ritrovato il cadavere del pastore abruzzese (il territorio stava “a vista”), mentre il gualanello aveva portato al pascolo il restante bestiame.

In questo racconto sono quindi presenti i riferimenti al campo coltivato a grano, principale prodotto della masseria, quello per la produzione dell'avena destinata al consumo degli animali, quello in cui gli aratori si recano a “maggessere” (dunque le terre di portata) e il pascolo per i buoi (le mezzane). I contadini, inoltre, cucinavano le fave -assai utili per rigenerare i campi grazie al loro potere azotante- che rientravano nell'ambito produttivo della masseria, e il pan cotto o acquasale³¹⁷. Come già accennato, i locali avevano a disposizione meno pane dei pastori che lo ricevevano, ad un prezzo più basso di quello corrente, dalle apposite panetterie. A riprova, gli abruzzesi raccontano che, dopo aver riportato a Pasquale Turco le minacce rivoltegli per loro tramite da Benedetto lo Iodice, egli avrebbe commentato «che forse il massaro volea qualche mangiata di pane cotto»³¹⁸.

La presenza di diversi animali a disposizione delle masserie del luogo è attestata negli atti dal mestiere di alcuni testimoni (vengono interrogati, fra gli altri, diversi custodi di animali neri e giumentari) e dal fatto che quando i garzoni del lo Iodice avevano visto due persone dallo strano comportamento vicino alla siepe di spine del campo d'avena, avevano pensato potesse trattarsi di ladri di animali, poiché il mese precedente erano state rubate due giumente da una vicina masseria.

³¹⁶ Ivi, f. 72r.

³¹⁷ Negli atti del processo il pancotto e l'acquasale sono trattati da sinonimi. Nella tradizione, essi appaiono due piatti distinti trattandosi il pancotto di pane vecchio bollito in acqua solo con olio o arricchita da verdure spontanee di campagna, e l'acquasale di pane bagnato in acqua condita con sale, olio, pomodorini ed eventualmente aglio o cipolla.

³¹⁸ Ivi, f. 67r

V.5 Giallo murgiano, un gioco per conoscere il paesaggio storico dell'Alta Murgia

Per rendere gli aspetti distintivi del sistema paesaggistico territoriale che emergono da questi studi all'interno di una proposta didattica accattivante, è stato realizzato un gioco basato sugli eventi descritti nelle carte del processo con l'obiettivo di sollecitare l'osservazione del paesaggio storico e la capacità di dare significato alle inerzie, alle emergenze architettoniche e ai toponimi relativi alla zona di Castel del Monte, e di cogliere la complessità del palinsesto paesaggistico dell'Alta Murgia.

Le informazioni presenti negli atti esaminati sono state alla base della costruzione della trama sul modello del *mystery*: l'enigma della morte di Pasquale Turco si è rivelato perfetto per la costruzione del giallo da risolvere. Poiché appariva complicato proporre una fruizione scolastica dei luoghi in cui è accaduto il delitto, si è preferito realizzare un'attività per esplorare Castel del Monte, una delle mete più visitate in Puglia da turisti e scolaresche, che è diventato in quest'ottica un bene storico da scoprire e nello stesso tempo un punto di osservazione privilegiato del paesaggio circostante. Gli elementi architettonici del castello e quelli territoriali visibili dalle finestre del primo piano hanno fornito, inseriti nel gioco, gli indizi utili alla soluzione del mistero. L'attività è stata sperimentata e pubblicata ad ottobre 2013, all'interno di un volume che propone una fruizione attiva dell'edificio federiciano³¹⁹. Durante le assai frequenti visite che le scolaresche vi compiono è facile rilevare un atteggiamento svogliato e poco attento nella maggior parte degli studenti, spesso più impegnati a chiacchierare o a scattare fotografie che ad ascoltare la guida. Di fronte a questo comportamento è legittimo chiedersi cosa resterà loro del luogo che hanno visitato, se lo riconosceranno come parte del proprio percorso di apprendimento e di crescita, del proprio patrimonio culturale e cercare soluzioni di fruizione alternative rispetto alla visita guidata, strumento di comunicazione trasmissivo e passivo per gli uditori, utile per turisti consapevoli e curiosi e poco efficace con gli studenti portati in modo "forzoso" in luoghi per loro poco significativi. Fra quelle portate avanti da associazioni e cooperative che operano nel campo dei beni culturali, un ruolo interessante è ricoperto dall'approccio ludico³²⁰, un'esperienza che coinvolge non solo la sfera intellettuale, ma anche quella emozionale: in questo modo ragazzi e adulti possono imparare divertendosi e condividendo momenti piacevoli. In più, se questo metodo è applicato a un bene monumentale, architettonico o archeologico, esso permette al

³¹⁹ Il gioco, dal titolo *Giallo murgiano*, è stato inserito in una pubblicazione della casa editrice Adda e viene riportato in allegato al capitolo.

³²⁰ A. Brusa, R. Andreassi, M. Cecalupo, *Come evitare una visita guidata e godersi un bene storico*, in Atti del convegno *La valenza dei beni culturali*, Ravenna 21 maggio 1999, Associazione Ingegneri e Architetti della Provincia di Ravenna, Ravenna 2000.

visitatore di conoscere l'oggetto in autonomia, di scoprirlo, di "farlo parlare". Il partecipante vivrà un'esperienza originale di conoscenza, che rimarrà certamente più impressa nella memoria perché si sarà rivolta non solo ai contenuti, ma anche alle emozioni³²¹. La proposta è quella dei giochi escursione³²², attività didattiche dal taglio ludico e interattivo create appositamente per far conoscere agli utenti il territorio, farlo vivere e renderlo significativo in termini di arte, storia, geografia e cultura, grazie alla dimensione della interazione³²³.

Il confronto fra i presupposti didattici di questo strumento e le posizioni del gruppo di ricerca spagnola dell'Università di Huelva mette in rilievo come esso si ponga in una dimensione interattiva nell'ambito della comunicazione e didattica patrimoniale³²⁴.

L'impostazione metodologica individuata è stata coniugata con la complessità della storiografia e dei risultati d'archivio attraverso la mediazione didattica³²⁵. Le informazioni contenute negli atti, la cartografia storica, l'attuale IGM che presenta ancora i toponimi corrispondenti alle poste e masserie di fine Settecento, e la vista che si gode da Castel del Monte, ricca di inerzie e tracce legate al mondo della transumanza, sono la strumentazione perfetta per proporre uno studio alternativo, ma proceduralmente e contenutisticamente scientifico, del paesaggio storico dell'Alta Murgia.

Oltre alla conoscenza essenziale degli elementi architettonici ancora presenti nell'edificio (il sistema decorativo delle chiavi di volta e degli elementi antropomorfi delle mensole; la ricercatezza dei materiali utilizzati; le colonne, le finestre, i capitelli e il sistema idrico) i partecipanti scoprono il sistema economico-sociale che animava il territorio ai tempi della Dogana della Mena delle pecore.

Il gioco propone un modello di lettura del territorio che non è centrato sul castello e sui presunti misteri che lo riguardano, ma sull'analisi del paesaggio storico e su una interpretazione storiografica.

³²¹ Cfr. F. Impellizzeri, *Il gioco nella programmazione di storia*, in A. Brusa, et al. *Il nuovo racconto delle grandi trasformazioni. Guida per l'insegnante per il primo anno*, Paravia-Bruno Mondadori, Milano 2004.

³²² Sui giochi escursione si veda E. Musci, *Il laboratorio con i giochi didattici*, in P. Bernardi e F. Monducci (a cura di), *Insegnare Storia. Guida alla didattica del laboratorio storico*, UTET Università, Torino 2012, pp. 281-296.

³²³ Cfr. A. Ciancio, C. Iacobone, (a cura di) *Storie nell'antica città senza nome. Come esplorare l'area archeologica di Monte Sannace*, Laterza, Roma-Bari 2000.

³²⁴ Cfr. il capitolo sulla didattica del paesaggio. Il rimando è in particolare a J. M. González Parilla, J. M. Cuenza López (Eds.), *La musealización del Patrimonio*, Universidad de Huelva publicaciones, Huelva 2009, p. 37.

³²⁵ Sugli stessi temi, si veda il gioco di R. Andreassi, *La vita del pastore lungo il Regio Tratturo L'Aquila-Foggia*, in R. Andreassi, M. Federico, *Il cammino dell'uomo attraverso i segni. Lettura storico-didattica dei percorsi della transumanza*, IRRE Molise, Campobasso 2005.

In modo specifico, l'attività ludica è stata costruita sui seguenti nodi tematici e su alcune informazioni di contesto, articolati fra sapere storico e ricerca d'archivio.

V.5.1 Il conflitto fra pastori abruzzesi e contadini pugliesi

Come già detto, il mistero da risolvere è quello descritto negli atti del processo: chi è l'individuo trovato all'alba del 28 gennaio del 1783 al taglio di una pezza d'avena a pochi chilometri da Castel del Monte? Chi è l'assassino? Quali le cause dell'omicidio? Queste le domande a cui i giocatori devono rispondere per vincere. Alcuni particolari contenuti in un testo iniziale e negli indizi raccolti durante lo svolgimento del gioco permettono ai partecipanti di comprendere che la vittima è il pastore abruzzese Pasquale Turco, di Rocca Calascio nell'aquilano, e che il lo Iodice viene incarcerato perché ritenuto colpevole. La soluzione non è scontata e facile da raggiungere. Nei materiali a disposizione dei partecipanti vengono introdotti elementi depistanti - i cosiddetti "distrattori" - con lo scopo di rendere la ricerca della soluzione avvincente, di riproporre un enigma che anche gli ufficiali della Dogana non furono in grado di risolvere del tutto, e di far conoscere la questione storica oggetto di questo paragrafo. Ripercorriamo gli eventi: quando l'ufficiale della Regia Dogana si recò, chiamato dai compagni della vittima, sul luogo del delitto gli si presentò dinanzi una scena terribile: il morto giaceva in terra sul lato destro, col cranio rotto. All'altezza del capo c'era sangue misto ad ossa e attorno avena sparsa. Il povero Pasquale Turco, che tutti dicevano avere un buon carattere, aveva sotto il braccio dell'avena avvolta in una mantella. A questo punto, analizzando le carte, alcuni elementi destano perplessità: vista la violenza del colpo, è difficile immaginare che la mantella fosse rimasta perfettamente avvolta sotto il braccio durante la caduta. L'ufficiale della Dogana non si chiese come questo fosse stato possibile malgrado il colpo violento e la conseguente caduta, ma una riflessione approfondita porta ad avanzare alcune ipotesi: l'avena era stata messa lì dal massaro di campo come avvertimento per i pastori che erano soliti portare le loro pecore nei suoi seminati? Oppure era stata collocata in quel modo dai compagni del morto per incolpare Benedetto lo Iodice? Le testimonianze raccolte sono discordi: i pastori accusano il massaro di campo (riferiscono delle minacce proferite dal coratino verso Pasquale Turco, e di omicidi per cui questi sarebbe stato giudicato), mentre il presunto reo viene scagionato da coloro che hanno dormito con lui nel "pagliaro", la notte dell'assassinio.

Pasquale Pisani che, in quanto ufficiale doganale residente ad Andria, si occupa per primo del caso, non esita a ritenere Benedetto lo Iodice colpevole e a farlo incarcerare. Gli elementi raccolti non risultano, alla fine, dirimenti (questa informazione non è contenuta nel gioco, ma nell'approfondimento in calce alle soluzioni). Il conflitto fra pastori abruzzesi e contadini coratini, appartenenti a "nazioni" diverse, qui non è così dirompente come in altri contesti geografici. L'analisi del fondo «processi criminali» dell'archivio di Foggia della Dogana³²⁶ mostra che nel territorio dell'Alta Murgia nel periodo fra 1771 e 1788 nei processi per omicidio appaiono minoritari quelli che vedono coinvolti contadini e pastori, mentre risultano prevalenti quelli interni ai singoli gruppi sociali e solo il 60% di essi sembra riferibile agli ambienti della transumanza. Questo elemento potrebbe aiutare a comprendere i comportamenti degli ufficiali della Dogana: se da una parte essi tutelano in primo luogo gli interessi dei locati e dei loro pastori, e quindi sono implicitamente portati a credere alla colpevolezza del massaro di campo, è presumibilmente proprio la mancanza di un contrasto così scontato che impedisce di ritenere certa la colpevolezza del lo Iodice e di archivarla senza ripensamenti. Nello stesso tempo sono i frequenti omicidi fra pastori a permettere al coratino di dare credibilità all'accusa che rivolge ai compagni dell'ucciso («questi avea denaro e voi lo avete ucciso»). I pastori, invece, rafforzano le proprie accuse riportando alcune minacce che il lo Iodice avrebbe rivolto a Pasquale Turco in più di una occasione facendo riferimento all'episodio di Filippo Lampreda, un compaesano dell'accusato che in passato aveva picchiato e ucciso alcuni pastori abruzzesi. La minaccia non si basa semplicemente su questioni personali, ma rientra in quelle "di genere", come a rimarcare un conflitto mai sopito e un comportamento da prendere a modello per risolvere questioni con pastori abruzzesi irrispettosi dei terreni coltivati.

V.5.2 Vita quotidiana di pastori e contadini sull'Alta Murgia

Gli atti del processo contengono molti riferimenti alla vita dei pastori e dei massari di campo. In modo particolare essi emergono nel racconto della mattina in cui è stato trovato il cadavere: si racconta di come Pasquale Turco fosse uscito prima del far del giorno per andare a prendere un pelliccione dalla Posta del Titolo, o di come si fosse recato, sempre prima dell'alba, presso un campo distante 150 passi dallo jazzo dove

³²⁶ Cfr. S. Russo, *Tra Abruzzo e Puglia*, cit. pp. 36-37.

dimoravano, per raccogliere l'avena per l'animale che stava allevando come guida per la sua morra di pecore; di altri che erano usciti dallo jazzo per cercare della legna per il fuoco, di chi si era diretto ad una posta vicina con un pezzo di legno di quercia per farne fare una scodella. Si parla anche di pastori e contadini che si incontrano a messa, di ladri di bestiame e di pastori del luogo che chiacchierano fra di loro lungo i tratturi o sulle strade che dai paesi conducono ai pascoli murgiani. Queste e altre informazioni sono state inserite nella narrazione per fornire indizi sull'identità dei personaggi coinvolti e nello stesso tempo per rendere vivo il racconto e ancorarlo al territorio e ai modi di vita di chi lo abitava. Anche la descrizione delle strutture abitative e di lavoro realizzate in pietra a secco e in particolari posizioni geografiche concorrono alla percezione dell'Alta Murgia non solo come luogo abitato, ma anche come riserva di risorse indispensabili per gli abitanti.

V.5.3 Locazione di Andria e radicamento della Dogana sul territorio

Nel gioco, il territorio facente capo alla Locazione di Andria viene ricostruito attraverso la cartografia storica e alcuni indizi da raccogliere. Cosa sia una locazione e che ve ne fosse una facente capo ad Andria, che la transumanza fosse regolata da una complessa macchina burocratica e non una pratica spontanea sono conoscenze poco diffuse fra gli abitanti dei territori descritti nel gioco. Attraverso alcuni approfondimenti e la stessa narrazione, il giocatore percepisce la complessità di questa pratica ai tempi dei fatti delittuosi che è chiamato a dipanare. Nella rappresentazione del territorio fatta dal regio agrimensore Antonio Michele il confine della locazione di Andria è ben visibile e ingloba Castel del Monte e le poste ufficiali. La masseria del lo Iodice si trova ai margini di una di queste e la segnalazione della sua posizione – come richiesto dal gioco - è funzionale anche alla conoscenza del codice comunicativo proprio di questa rappresentazione cartografica e nello stesso tempo delle caratteristiche essenziali di questa cellula dell'amministrazione doganale.

Altre informazioni riguardano la presenza di funzionari regi ad Andria, dove risiedeva Pasquale Pisani che si era recato sul luogo del delitto in compagnia del proscrittivo Antonio Sinisi, dell'algozzino Mauro Fasanella e di Paulo Sciacca, un altro scrivente. Il De Sanctis si presenta negli atti del processo come colui che, in virtù del compito istituzionale da adempiere, segue la vicenda dall'inizio e che se ne occupa quasi in prima persona. Per questo motivo e per rendere la trama più snella e agevole da dipanare, nel gioco viene presentato come colui che indaga sul delitto.

V.5.4 Informazioni geomorfologiche del territorio murgiano e rapporto col paesaggio costruito

Castel del Monte è situato su una delle più alte colline delle Murge nord-occidentali, a 540 metri sul livello del mare, ed è costruito direttamente su un banco roccioso di calcari di età cretacea, visibili e affioranti in molti punti.

La Murge, da un punto di vista geomorfologico, sono caratterizzate da una struttura a gradinata digradante verso il Mar Adriatico. I ripiani sono separati fra loro da piccole scarpate e leggere depressioni, che rappresentano un sistema a “horst” e “graben”, cioè un sistema in cui si susseguono alti e bassi di origine tettonica³²⁷.

Le Murge Alte o Alta Murgia costituiscono il ripiano più elevato (si arriva fino ai 700 m di quota) di questo sistema e caratterizzate da molte forme carsiche. Tranne che per alcune depressioni riconoscibili nella zona di Monte Caccia, tutto il territorio dell’Alta Murgia era caratterizzato, e in parte lo è ancora, da segni di geo e biodiversità interagenti con la millenaria presenza umana, in un ambiente non facile da vivere, che si concretizzavano in un paesaggio aspro e brullo inframmezzato da piccole e fertili valli coltivate, e da muretti ed edifici in muratura a secco.

Un drastico cambiamento in questo equilibrio si è verificato con lo spietramento meccanico operato nel secolo scorso per la trasformazione fondiaria da pascolo a seminativo che ha avuto come conseguenza la frantumazione direttamente nei campi della pietra presente in superficie o immediatamente al di sotto di essa, nonché di alcuni antichi manufatti realizzati con la stessa materia. Quanto accaduto ha modificato fortemente il paesaggio, naturale ed antropico, che caratterizzava l’Alta Murgia, e nello stesso tempo ha aumentato la quantità di materiale fine portato via dai corsi d’acqua che si vengono a creare in occasione delle piogge stagionali più intense seguendo il percorso delle lame, impoverendo il terreno e ostacolando il deflusso naturale delle acque. Proprio le lame, assieme alle gravine, costituiscono un elemento fortemente distintivo dell’area murgiana.

Il ruolo del carsismo nel plasmare il paesaggio, quale processo di corrosione delle rocce, diventa fondamentale quando si sposa con l’azione dell’acqua e con la capacità di quest’ultima di sciogliere le rocce calcaree. È proprio l’acqua, paradossalmente, uno

³²⁷ Cfr. A. Fiore, S. Valletta (a cura di), *Il patrimonio geologico della Puglia. Territorio e geositi*, Supplemento al numero 4/2010 di «Geologia dell’Ambiente», periodico della SIGEA - Società Italiana di Geologia Ambientale, SIGEA 2010, pp. 27-32.

dei principali agenti che hanno plasmato questo territorio, caratterizzato proprio per la mancanza o scarsità di questo elemento. È, infatti, la sua azione sui terreni carsici ad aver dato vita, attraverso un processo di erosione naturale durato centinaia di migliaia di anni, a quelle valli visibili ma asciutte, che oggi chiamiamo lame, gravine, o canali.

Lo stesso percorso dei tratturi era segnalato e nello stesso tempo condizionato da questi aspetti poiché essi erano tracciati non solo in aree dove era disponibile erba abbondante, ma soprattutto dove era possibile realizzare cisterne per la raccolta delle acque piovane, o dove le caratteristiche del territorio davano vita con le piogge violente a veri e propri laghetti e stagni temporanei, indispensabili per le greggi. Il tratturello Canosa-Ruvo, nelle vicinanze del castello, corre parallelo alla scarpata settentrionale che delimita la zona dei pascoli e l'Alta Murgia. Trovandosi a valle di essa è dotato di alcune cisterne che ricevono le acque degli impluvi naturali che solcano il versante percorrendo brevi vallate.

Nel gioco è stato posto l'accento su alcuni di questi elementi oggi facilmente visibili, come alcune lame presenti nel paesaggio che circonda il castello, le "pescare" e i pozzi presenti dove più facilmente si raccoglie l'acqua, e gli edifici costruiti senza malta e con la pietra disponibile sul territorio. Anche l'informazione relativa alla presenza di numerose cisterne nel castello, pensili e scavate nel terreno, sotto il cortile e davanti al portale, mette l'accento sul rapporto fra l'edificio, la necessità di conservare acqua piovana, e il territorio carsico che lo ospita.

V.5.5 Edifici rurali e strutture architettoniche legate alla transumanza

Pagliari e jazzi, edifici essenziali costruiti a secco, caratterizzano ancora visivamente il territorio dell'Alta Murgia. La presenza massiccia di materia prima, le "chiancarelle" di calcare fine ricavate dalle pietre di cui è ricco il territorio, come già visto, emerge nei racconti di viaggio e nelle fonti d'archivio come tratto distintivo del paesaggio. Nell'ambito regionale, le strutture in pietra a secco hanno assunto caratteristiche tipiche in virtù dei diversi processi insediativi che hanno plasmato il territorio. I procedimenti lavorativi sono piuttosto complessi e, secondo alcuni studiosi, sono codificabili all'interno di un vero e proprio linguaggio architettonico³²⁸. La tecnica costruttiva, basata sulla sovrapposizione di chiancarelle senza l'utilizzo di malta o cemento, è stata utilizzata nel corso tempo per realizzare strutture diverse: muretti di confine delle proprietà terriere e dei percorsi stradali, muri per contenere e

³²⁸ L. Mongiello, *Trulli e costruzioni a pignon*, Mario Adda editore, Bari 1992, p. 7.

costruire i terrazzamenti e quelli per i mungitoidi o funzionali alla delimitazione dei cortili degli jazzi e delle abitazioni. Infine, le stesse abitazioni o ripari (trulli, pagliari e “lamioni”, ma anche cappelle e chiesette) di ambito rurale sono costruiti con questa tecnica. Un ruolo importante è stato rivestito, nella diffusione di queste strutture edilizie, a partire dagli ultimi decenni del Seicento e poi durante il Settecento e l'Ottocento dai fenomeni di recupero dei campi non coltivati e dalla trasformazione di boschi in superfici coltivate e abitate³²⁹. Dal XVIII secolo vennero compiuti lavori di dissodamento e spietramento per impiantare nuovi vigneti e la conseguente disponibilità di materia prima ha spinto alla costruzione di nuovi manufatti, soprattutto nell'area murgiana e nel sud-est barese³³⁰.

Nel periodo storico in esame, le masserie potevano essere destinate unicamente, o prevalentemente, alle pratiche agricole – masserie di campo –, a quelle pastorali – masserie di pecore – oppure ad un'economia agro-pastorale integrata. Le funzioni richiedevano anche strutture diverse: quelle per l'allevamento, per esempio, prevedeva, accanto alle abitazioni per i lavoratori fissi o stagionali, anche ambienti per gli animali (stalle, jazzi, ...) e quelli per la lavorazione dei prodotti caseari. Gli jazzi erano solitamente distanti dalla masseria per favorire il raggiungimento dei pascoli. Secondo alcuni studi, i pagliari che si incontrano sulla strada verso Castel del Monte, assai simili a trulli poiché dotati di paramenti murari poco inclinati e coperture perfettamente coniche rifinite all'esterno di chiancarelle regolari, sono costruzioni assai più recenti di quei pagliari e di quelle masserie caratterizzati dall'irregolarità e da una pianta rettangolare³³¹.

Nel gioco, il glossario propone una basilare distinzione fra queste strutture, mentre le tappe con gli indizi da svelare contengono l'invito a cercarle visivamente nel paesaggio. In realtà, l'elemento che si vuole far focalizzare ai partecipanti è soprattutto il filo rosso che si è creato nel tempo fra il territorio, la materia prima utilizzata, l'attività agricola, quella pastorale e le conseguenti necessità relative al lavoro e al ricovero di persone, animali e attrezzi. Il processo dinamico di lungo periodo dell'incontro fra uomo e natura, cioè, che ha dato vita al paesaggio attuale.

³²⁹ V. Ricchioni, *Aspetti della trasformazione fondiaria nella Murgia dei trulli*, in *Atti del XVII congresso geografico italiano*, Bari 1957, cit. in Mongiello, *op. cit.*, p. 9.

³³⁰ V. Ricchioni, *Aspetti della trasformazione fondiaria della Murgia dei trulli*, Editore Cressati, Bari 1957.

³³¹ C. Acciani, R. Bianchi, V. Fucilli, N. Panisco, *Paesaggio e territorio della Murgia barese: tipologie di manufatti rurali*, Adda Editore, Bari 2010, pp. 20-21.

V.5.6 Dai contenuti alla struttura ludica

Nel percorso di ideazione, il primo obiettivo è stato creare un'ambientazione in grado di portare il lettore/giocatore ai tempi dei fatti narrati. Il testo è stato inserito in uno sfondo illustrato estrapolato da alcune tavole delle locazioni dell'Atlante dei Michele in cui sono visibili pastori, greggi, cani, pozzi e tratturi. Un disegno realizzato da Edward Lear³³² a metà del diciannovesimo secolo in cui è presente una scena pastorale e un testo introduttivo, che si immagina redatto in prima persona dalla vittima, rafforzano la dimensione immersiva attraverso un approccio visivo e narrativo con il mondo della transumanza sotto la giurisdizione della Regia Dogana.

Nel testo introduttivo, la vittima fornisce alcuni elementi utili ma non sufficienti alla sua identificazione. Per chi conosce il mondo della transumanza sarà facile comprendere che si tratta di un pastore abruzzese, grazie ai riferimenti relativi alla nostalgia per le montagne lontane e al pelliccione, caratteristico dell'abbigliamento pastorale invernale. Molti aspetti della vita murgiana erano però comuni a pastori e contadini e il racconto mantiene un'ambiguità necessaria a non rendere da subito manifesta l'identità della vittima, ma a far sorgere dei dubbi. Le informazioni reperite attraverso la ricerca d'archivio sono state introdotte nei materiali di gioco e nella trama del mistero da dipanare attraverso l'ideazione di un percorso a tappe che i giocatori devono seguire all'interno del castello: essi visitano l'edificio alla loro ricerca e con l'intento di disvelarne gli indizi nascosti, poiché ognuna di esse consente di conoscere una parte del mistero.

In questo schema è possibile comparare i contenuti e le informazioni che ogni tappa consente di ottenere:

<i>TAPPE DEL GIOCO</i>	<i>CONTENUTI STORICI in relazione a quelli architettonici e al paesaggio</i>
Tappa n. 1 Mi trovavo nel cortile. Senza indugio entrai nella grande stanza a SUD, priva di accesso alle scale e alcune palline mi caddero in testa. Alzai lo sguardo verso la chiave di volta . Un fauno di pietra (1) mi	<i>La chiave di volta a fauno presenta come elemento decorativo grappoli e foglie d'uva. Negli atti non si fa riferimento ai vigneti, quindi l'indizio è stato pensato come un riferimento</i>

³³² *Castel del Monte*, in E. Lear, *Journals of a landscape painter in Calabria, &c.*, Richard Bentley, New Burlington street, London 1852, allegato n. 6.

<p>disse enigmatico: ciò che ti ha colpito e ciò che mi sta fra i capelli ti parla del mestiere di chi ti ha più volte minacciato. Gli piaceva parlare, e si vantava di essere da tutti conosciuto “per le Parole, per la Morte e per la Corte!”.</p>	<p><i>generico al mestiere dell'accusato che si scopre essere un contadino. La frase finale è riportata più volte nelle carte del processo, a riprova della pericolosità del lo Iodice.</i></p>
<p>Tappa n. 2 Iniziai a riflettere e, quasi senza accorgermi, mi ritrovai a calpestare, sul pavimento, alcune grandi figure geometriche e alcune tessere colorate (2). Le forme del mosaico mi annunciavano il momento del giorno in cui avrei corso il pericolo maggiore, quando solo alcune di quelle forme restano visibili nel cielo.</p>	<p><i>L'attenzione del giocatore viene indirizzata sulla forma composta dalle tessere del mosaico del pavimento ancora presenti che presenta motivi arabeggianti. L'indizio da rintracciare è il momento della morte, cioè l'alba - quando solo alcune stelle restano visibili nel cielo-.</i></p>
<p>Tappa n. 3 In ogni stanza che attraversavo incontravo un'entrata bellamente arricchita e lascio dietro di me un semplice passaggio. Tutti questi erano fatti di materiale (3) il cui colore mi fece sentire un forte dolore alla testa, proprio in luogo di ciò che avrebbero visto in terra i miei compagni e l'ufficiale della Regia Dogana.</p>	<p><i>La tappa pone l'accento sui colori della breccia corallinache rimandano al “sangue misto ad ossa”, cioè al truculento spettacolo che si presentò all'ufficiale della Dogana e a chi lo accompagnava.</i></p>
<p>Tappa n. 4 Mi recai nella stanza esposta a NORD-OVEST che ha una porta-finestra che si affaccia sul cortile e da cui subito a destra, in basso, si vede il rilievo del cavaliere. Lì mi sono affacciato alla bifora scorgendo, fra i boschi di querce ora presenti in abbondanza, un'ansa di acque passate. Ecco, al culmine di quella che sembra una luna crescente di terra fertile, scorsi pietre disposte a formare un ricovero (4) simile a quello in cui dormivo con i miei compagni.</p>	<p><i>Una finestra di approfondimento fornisce informazioni sul territorio murgiano e sul carsismo che dà origine alle lame visibili anche dal castello. La presenza di un pagliaro vicino ad una di queste viene utilizzata, attraverso un confronto col glossario dei termini del mondo della Dogana, per fornire informazioni sulle strutture abitative in pietra a secco. Nella tappa è anche presente il richiamo a un bosco residuo di querce, ora appena visibile, ma all'epoca degli eventi ben più ricco.</i></p>

<p>Tappa n. 5</p> <p>Un rumore sordo mi fece sussultare, con il cuore in gola iniziai a camminare, molto lentamente, fino allo “stanzolino” usato per latrina (5). Vi guardai dentro e sentii il rumore dell’acqua che cadeva. Fui colto da vertigini, come se la forma del canale e la presenza dell’acqua avessero a raccontarmi di minacce subite.</p>	<p><i>Il riferimento è qui al territorio (la presenza di pozzi e pescare, spesso vicini alle lame) e alle condizioni di vita di pastori e contadini: il pozzo presente nel territorio della masseria del lo Iodice, luogo delle minacce, era fruito anche dai pastori che risiedevano nello Jazzo di proprietà del coratino.</i></p>
<p>Tappa n. 6</p> <p>Nella stanza che volge ad OVEST (6) in cui un camino riscaldava le membra e lo sguardo si volge al sole che tramonta verso i monti delle Murge e verso la Basilicata, dove regna l’energia del vento, mi sentii finalmente sereno: un edificio familiare era lì a ricordami il mio mestiere e ciò che mi garantiva il guadagno invernale.</p>	<p><i>Per questa tappa si invitano i giocatori ad osservare le caratteristiche del territorio - dove regna l’energia del vento, ci sono adesso delle pale eoliche-, ad orientarsi e a distinguere in esso i modelli costruttivi legati alle necessità della transumanza. Lo Jazzo Posta Sei carri, ristrutturato recentemente e chiaramente visibile dal castello, è la struttura che permette di risalire con certezza al mestiere della vittima.</i></p>
<p>Tappa n. 7</p> <p>Giunsi in una stanza illuminata, in modo diverso dagli altri ambienti, da una grande finestra. Mi incuriosii e mi affacciai fra le due colonnine (7). In lontananza vidi una grande Università cinta di mura, col suo alto campanile, punto di orientamento per chi percorreva i tratturi e le strade che attraversavano le Murge. Sulla carta del regio agrimensore, quell’Università titolava la locazione della mia dimora vernotica. Lì il mio cadavere sarebbe stato esaminato e riconosciuto.</p>	<p><i>Un box di approfondimento linguistico consente l’utilizzo delle parole Università e vernotico, cioè di un lessico specifico, il cui apprendimento diventa funzionale alla vittoria. La tappa invita ad operare una prima lettura della carta storica finalizzata all’identificazione della città di Andria, che dà il nome alla locazione. Dal punto di vista della ricostruzione degli eventi, questa tappa fornisce informazioni accessorie ma veritiere.</i></p>
<p>Tappa n. 8</p> <p>Mentre vagavo, colto da mille presagi, alcune piccole teste umane lasciarono la chiave di volta</p>	<p><i>Continua l’osservazione degli elementi architettonici meno in vista del castello. Le quattro testine umane che decorano</i></p>

<p>che pende in mezzo la stanza all'incrocio dei cordoni (8). Esse si staccarono dal soffitto e mi volteggiarono attorno parlandomi: noi siamo tante quante le poste che dovrai contare da qui lungo il confine della locazione in direzione di Andria, nella carta del regio agrimensore. Chiudi la posta in un cerchio, al suo confine si trova la masseria dell'accusato!</p>	<p><i>la chiave di volta forniscono un elemento utile per leggere la carta dei Michele per raggiungere la soluzione del mistero. Il giocatore, per decifrare l'indizio, deve riconoscere sulla carta il confine della locazione e le poste ufficiali in essa contenute. L'aiuto del glossario è essenziale per sapere cosa sia una posta e come identificarla, sul territorio e sulla carta.</i></p>
<p>Tappa n. 9 Nella stanza del I piano, dove un muro blocca il percorso, le teste si poggiarono sui capitelli ai lati del camino sussurrando: perché non hai voluto ascoltare quell'uomo, noto per le parole aggressive e per essere stato già giudicato in passato? Lui aveva detto più volte di stare lontano da ciò che nel suo territorio appare simile ai riccioli su cui adesso siamo posate (9). Poiché, a causa tua, i riccioli appariranno mutati, giacerai dove più è evidente il cambiamento.</p>	<p><i>Questo indizio sibillino può essere compreso solo attraverso un'attenta osservazione dell'elemento architettonico (il capitello con le foglie spezzate) e un'accurata rilettura del testo introduttivo, laddove si racconta del taglio dell'avena che il pastore operava per nutrire il castrato.</i></p>
<p>Tappa n. 10 Ma mentre loro mi parlavano, giunsero alcuni telamoni, piccoli uomini di pietra, nudi, avvezzi ai grandi pesi e a spazi dalla volta ristretta (10). Accerchiarono le teste che ancora proferivano parole e uno di loro, come in un furioso litigio, ne colpì una, facendola rompere rovinosamente in terra. La voce mi pulsava nella testa: ecco come andò per l'altro padrone di masseria! Seppi di colpo che il numero delle teste e degli uomini rimasti era quello dei miei compagni di sonno.</p>	<p><i>Da questa descrizione si ricava un indizio di tipo narrativo e uno di tipo ludico: il riferimento al già citato Filippo Lampreda e al presunto numero di pastori compagni della vittima (in questo caso il numero è stato modificato per necessità ludiche).</i></p>
<p>Tappa n. 11 Profondamente turbato, cercai l'uscita e mi ritrovai</p>	<p><i>L'osservazione del volto mensola e della lacerazione del mento permette di</i></p>

<p>in una chiocciola vorticosa. Alzai la testa, colto da malore, e vidi due volti tramutati in mensole che si fronteggiavano (11). Uno agitato per vendetta, come la sua barba e i suoi capelli, e l'altro deforme, come ferito. Non da sotto ma da sopra, non davanti ma da dietro, non da arma diversa ma simile sarebbe giunto il colpo mortale. Questa violenta certezza mi sconvolse e così mi svegliai.</p>	<p><i>elaborare un'ipotesi sull'arma del delitto che colpisce la vittima alla parte posteriore e superiore del capo.</i></p>
--	--

Dopo aver individuato tutte le tappe, per ottenere l'ultimo indizio, i giocatori devono collegare fra di loro, su una carta IGM che conserva, fra gli altri, i toponimi che si riferiscono a poste dell'epoca, alcuni punti corrispondenti a luoghi da individuare seguendo indicazioni sibilline. Le linee tracciate correttamente compongono un'ascia, la probabile arma del delitto. Nel testo che segue, in rosso sono indicati luoghi da identificare e da unire con una linea continua.

Porta una linea dal sito vetusto che visitasti in lungo e in largo [**Castel del Monte**] alla posta che è indicata con lo stesso numero dei telamoni [**Posta sei carri**]. Sali tracciando senza staccare la punta dal foglio fino alla posta che un tempo era da capo e da piè e che ora ne è solo la parte più alta [**Femmina morta da capo**]. Vai senza ombra di dubbio verso la masseria al confine con quella dell'accusato e che ora si declina al singolare [**Masseria Posta Milella**] e dirigiti verso quella che parrebbe indicare di essere posta alla metà [**Posta di mezzo**]. Torna sui tuoi passi verso quella donna che morì in basso [**Masseria Femmina morta da piede**], e da lì prosegui veloce verso il punto da cui partisti [**Castel del Monte**].

Ottenuti tutti gli indizi, i giocatori possono procedere all'elaborazione delle ipotesi finali. Per fornire ulteriori informazioni e far nascere allo stesso tempo dubbi, è stata riprodotta una parte verosimile della relazione conclusiva redatta da Giampiero De Sanctis. Vengono nominati i pastori di Calascio e Pasquale di Gioia, giovane pastore ruvese, che aveva dormito la notte del delitto con il massaro di campo e i garzoni del lo Iodice. Avendo presente quanto appreso fino a questo momento, i giocatori possono svelare il mistero.

Come accennato, fra i materiali a loro disposizione, indispensabili per risolvere l'enigma, ci sono due glossari illustrati: uno a tema architettonico, che consente di prendere dimestichezza con gli elementi del castello e di leggerli in quanto parti del complesso decorativo e costitutivo dell'edificio, e l'altro relativo al mondo della transumanza secondo le regole

definite dalla Dogana. Questo materiale è stato realizzato tenendo presente gli elementi necessari per “incastrare” e rendere comprensibili tutti gli indizi del gioco, come la descrizione delle strutture abitative e di lavoro e la loro rappresentazione cartografica, e alcune informazioni relative al contesto storico necessarie per rendere un quadro completo del mondo in cui si verificarono gli eventi narrati.

Rispetto al tema generale della mia ricerca, il gioco consente di percepire il paesaggio che si dispiega sotto gli occhi dei visitatori come il risultato dell'interazione di differenti realtà paesaggistiche ospitate da uno stesso territorio. Nello stesso tempo, apparirà chiaro come esse si siano condizionate fra di loro e come le ultime siano state influenzate da quelle precedenti e contemporaneamente le abbiano rielaborate. L'ambientazione storica, il riconoscimento e la scoperta dei ruoli sociali ed economici che agivano sul territorio portano a “toccare con mano” come l'uomo, in base ad esigenze economiche e sociali dipendenti dal contesto storico, plasmi il territorio modificandone e rielaborandone le forme ambientali e insediative. Anche lo studio della rappresentazione cartografica diventa funzionale all'individuazione degli attori che interagiscono in luoghi soggetti a regole e che in virtù di questo producono reti di relazioni complesse, processi di trasformazione e conflitti.

Da un punto di vista metodologico, il gioco vuole creare la consapevolezza di come nel paesaggio restino le tracce di questi elementi passati, e intende favorire l'acquisizione di uno sguardo profondo, capace di cogliere l'esistenza di stratificazioni differenti. Il tema dell'educazione è dunque intrecciato con le competenze e i saperi scientifici relativi al paesaggio storico e con i temi della didattica della storia. Se i risultati auspicati saranno raggiunti, alla fine del gioco i partecipanti avranno la consapevolezza di come il paesaggio sia un oggetto vivo, problematico, stratificato, denso di significati spesso discordanti, e proprio per questo patrimonio di tutti, nessuno escluso.

Conclusioni

Sulla possibilità di pensare e praticare una didattica del paesaggio efficace

Questa cieca, suicida devastazione dello spazio in cui viviamo, la «progressiva trasformazione delle pianure e delle coste italiane in un'unica immensa periferia», non avverrebbe impunemente se vi fosse fra i cittadini «una chiara percezione del valore della risorsa e dell'irreversibilità del suo consumo».

[Salvatore Settis,
Paesaggio Costituzione Cemento

Questo capitolo si basa sui risultati delle sperimentazioni e delle analisi che, in questo lavoro, hanno sottoposto il paesaggio storico a tensioni epistemologiche al fine di prospettare una mediazione didattica efficace in ambito scolastico e museale.

L'obiettivo della ricerca, così come concepita nella fase d'avvio, era indagare le modalità didattiche e della comunicazione iconografica del paesaggio partendo dalla letteratura esistente in relazione alla scuola, per elaborare strategie innovative centrate sul metodo di ricerca storico. Gli studi di Emilio Sereni e quelli di ambito geografico relativi al valore della fonte iconografica sono stati essenziali per la definizione di un metodo di indagine comparativo, in grado di valorizzare la lettura e interpretazione dell'immagine quale tassello conoscitivo indispensabile all'interno di un percorso di individuazione e di comprensione delle dinamiche paesaggistiche. Le linee programmatiche iniziali si sono arricchite in itinere grazie soprattutto al confronto col mondo spagnolo, per quel che riguarda l'apporto della geografia culturale e i contributi della teoria e prassi scolastica e museale, col dibattito internazionale, anche in relazione al rapporto fra paesaggio, museo e identità, e con la conoscenza diretta, in Spagna e in Italia, di centri di interpretazione e di musei di nuova concezione.

Il tema del paesaggio, affrontato da molteplici punti di vista in sede accademica, è di uso

frequente nelle sue plurime varianti, in cui diventa sinonimo di veduta, panorama, territorio, ambiente. Lo iato esistente fra la ricerca scientifica e il senso comune assume in questo campo conseguenze particolarmente rilevanti, come rivendica a gran voce, fra gli altri, Salvatore Settis nei suoi più recenti libri e interventi pubblici. Se i risultati attuali dei percorsi di formazione e informazione su questi temi sono il dissesto idrogeologico a cui si assiste e che si denuncia ad ogni acquazzone stagionale, la deprivazione e manipolazione in senso commerciale delle testimonianze storiche, e lo stato di abbandono in cui sono lasciati gran parte dei nostri beni paesaggistici e culturali, è probabilmente il caso di interrogarsi su quali siano i motivi di questa difficoltà di comunicazione e su quali strumenti possano essere adottati per formare i cittadini ad una maggiore consapevolezza del valore del patrimonio e del paesaggio in cui sono inseriti e di cui sono chiamati, come indicato dalla Convenzione Europea del Paesaggio e dalla nostra stessa Costituzione (art. 9), a prendersi cura.

Non si tratta solo di un rapporto unidirezionale fra individui/abitanti/cittadini e il contesto di vita, poiché il paesaggio, così come il patrimonio archeologico in esso compreso, può contribuire alla creazione di un senso di “appartenenza” e di “identità” culturale, aperta e inclusiva:

Sempre più chiaramente emerge da nuove ricerche di sociologi, psicologi, antropologi che lo spazio in cui viviamo (paesaggio-ambiente) costituisce un formidabile capitale sociale, in senso non solo simbolico ma propriamente cognitivo. Ci fornisce coordinate di vita, di comportamento e di memoria, determinate dall'equilibrio (variabile) fra la stratificazione dei segni nel tempo e la relativa stabilità dell'insieme. Costruisce la nostra identità individuale e quella, collettiva, delle comunità di vita a cui apparteniamo. Fonda e assicura la collettività intergenerazionale, garantisce un diritto di cittadinanza aperto non solo alle generazioni future, ma anche ai nuovi italiani di oggi e di domani (gli immigrati). Il grado di stabilità del paesaggio che ci circonda è in diretta proporzione a un senso di sicurezza che argina stress e *burnout*, migliora la percezione di sé e dell'orizzonte di appartenenza³³³.

Queste parole di Settis non fanno riferimento ad un processo di etnonarrazione finalizzato alla costruzione dell'identità in senso ottocentesco, ma raccontano di un paesaggio il cui valore nasce dalla negoziazione di significati comunitari, che non rinnega, decontestualizza, o monumentalizza le tracce storiche che custodisce, ma che anzi le vive e le valorizza esaltandone le differenti provenienze. Queste parole, ancora, aiutano a riflettere sulle ricadute

³³³ S. Settis, *Paesaggio Costituzione cemento. La battaglia per l'ambiente contro il degrado civile*, Einaudi, Torino 2010, pp. 301-302.

sociali e culturali che la tutela e la valorizzazione del paesaggio, inteso in questo modo, possono avere in senso civico e sociale. Compiendo un'analisi del degrado ambientale e paesaggistico italiano, Settis si chiede, inoltre, se le cause di tutto ciò non siano in parte da addebitarsi alla «mancanza di ogni tentativo di educazione alla storia e alla tutela del paesaggio»³³⁴. Questo compito non spetta ormai solo al sistema scolastico, che continua ad avere un ruolo fondamentale in questo settore, ma viene affiancato da altri soggetti, poiché promozione e valorizzazione del territorio, sviluppo turistico sostenibile ed educazione tendono ormai ad intersecarsi costantemente.

Studiare il paesaggio e le sue modalità di comunicazione e insegnamento non può avere solo valore teorico o di riflessione scientifica, ma porta a prendere posizione, ad agire e a cercare strade che possano aiutare il dibattito accademico a comunicare con la società e ad incidere, per quanto possibile, sul senso comune. Le riflessioni di chi studia le strategie di insegnamento/apprendimento in relazione al paesaggio e al patrimonio insistono sulla valenza di un apprendimento attivo sia nel caso dell'educazione formale (la scuola), sia per quanto riguarda quella informale (il turismo culturale e familiare in primis): un apprendimento effettivo, infatti, si realizza quando i comportamenti e le conoscenze mutano in virtù di quanto appreso e questo può accadere solo se il fruitore manipola e costruisce in prima persona il proprio sapere e se questo acquista un senso per il suo vivere quotidiano.

Anche in Italia coloro che si occupano della valorizzazione e promozione dei beni culturali non si rivolgono più soltanto alla scuola elaborando percorsi curricolari ed extracurricolari, ma stanno sperimentando proposte “nel” e “per” il territorio, cogliendone e valorizzandone le enormi potenzialità educative e formative. Gli ecomusei e i musei locali costituiscono, dal punto di vista di coloro che gestiscono la comunicazione e la fruizione territoriale, la formula più radicale di questo concetto poiché traggono vita dalla comunità locale e ad essa si rivolgono. Anche le proposte finalizzate allo sviluppo del turismo culturale si muovono in questo senso: il patrimonio non è più visto unicamente come «catalizzatore di processi di educazione/ apprendimento ancora largamente impostati secondo un modello intellettualistico e scolastico – vale a dire principalmente basato sulla trasmissione di conoscenze disciplinari formalmente corrette e scientificamente esatte, rispettose dell'autenticità artistica, estetica, storica del *monumentum*» poiché, pur non tralasciando la correttezza scientifica, «si assiste sempre più all'affermarsi di forme innovative di fruizione esperienziale che trasformano la visita in un vero e proprio viaggio creativo e altamente coinvolgente da un

³³⁴ Ivi, p. 15.

punto di vista intellettuale, emotivo e socio-relazionale»³³⁵.

Elemento focale dell'esperienza non è solo la conoscenza tecnica della collezione o del sito, poiché essi sono posti in relazione con il visitatore, con la sua individualità e soprattutto con la sua capacità di attribuire significato e, dunque, di costruire conoscenza. La responsabilità civica ed educativa legata alla cura, tutela e promozione del paesaggio non riguarda quindi solo la scuola, ma anche tutte le figure che, a diverso titolo e con differenti strategie, si occupano del patrimonio³³⁶.

Tale impostazione, basata in primo luogo sui principi della teoria costruttivista, è massicciamente presente nelle proposte analizzate in questa ricerca che subiscono, in qualche modo, l'influsso della *Heritage Interpretation*, una modalità di comunicazione finalizzata all'educazione patrimoniale nata in ambito americano verso la metà del secolo scorso e diffusa in Europa, con esiti diversi, negli ultimi decenni. Le strategie esaminate tendono a sopperire alla mancanza di una mediazione efficace integrata nello stesso sito o museo: coloro che gestiscono la didattica e comunicazione museale, in Italia, organizzano per lo più attività o realizzano strumenti che rendano significativi agli occhi del visitatore quanto è possibile osservare (tracce di fondazioni, edifici diruti, ma anche oggetti estrapolati dal contesto paesaggistico originario ed esposti nelle teche). I media proposti sono differenti e vanno dalle semplici schede cartacee precompilate e fotocopiate in bianco e nero, dai giochi di simulazione con tracce narrative e schede ruolo, allo *storytelling*, basato sulla creazione di narrazioni che permettono al visitatore di interagire con i reperti, fino ad arrivare a sofisticate soluzioni multimediali che, come in una sperimentazione della fondazione Musei Senesi³³⁷, sono implementate in occhiali virtuali 3D, in grado di rendere visibile e "concreta" l'ipotesi ricostruttiva fatta dagli archeologi. La dimensione immersiva, accompagnata da un taglio ludico o narrativo, sembra essere una delle strade più efficaci per una fruizione consapevole e piacevole e per un apprendimento duraturo. All'interno di questa stessa ricerca è stato realizzato un gioco escursione il cui obiettivo è far conoscere il federiciano Castel del Monte, nel territorio di Andria, e il suo paesaggio da un punto di vista architettonico e storico. In questo caso, gli strumenti classici dello studio paesaggistico (cartografia, fonti d'archivio, fonti iconografiche e la stessa storiografia) sono inseriti in uno scheletro ludico sul modello

³³⁵ M. Brunelli, *Heritage Interpretation. Un nuovo approccio per l'educazione al patrimonio*, Eum, Macerata 2013, p. 10. Attualmente in corso di stampa, il volume è stato consultato in bozza per gentile concessione dell'autrice.

³³⁶ M. Brunelli, *Archeologi educatori. Attuali tendenze per un'archeologia educativa in Italia, tra heritage education e public archaeology*, «Il Capitale culturale», VII, 2013, p. 14.

³³⁷ Cfr. *ARtGlass a San Gimignano*, on line all'indirizzo <http://www.archeologiamedievale.it/2014/05/20/artglass-a-san-gimignano>.

del *mystery* che sollecita la visita autonoma al castello e l'osservazione diretta del territorio e delle inerzie in esso presenti. L'edificio, collocato su un'altura in posizione privilegiata, da iconema identificativo e "monumentalizzato", diventa un elemento visivo inserito in un sistema di gestione territoriale (quello della transumanza da parte della Dogana della Mena delle pecore di Puglia) che ha plasmato il paesaggio dell'Alta Murgia e di cui restano tracce ancora evidenti. Anche in questo caso, il gioco porta lo studente o il turista ad attribuire significato a ciò che vede e che è privo di didascalie³³⁸ o di riferimenti paesaggistici guidati.

Proposte di questo genere, però, devono essere scelte: se si tratta di offerte destinate alle scuole, gli insegnanti devono conoscere la loro esistenza e soprattutto riconoscerne il valore disciplinare e formativo. Se si tratta di proposte turistiche, anche in questo caso, il visitatore deve aver modo di sapere che esistono possibilità simili e che non sono destinate unicamente ai bambini. Un ruolo fondamentale, dunque, è svolto dall'ente che gestisce i servizi aggiuntivi, dalla pubblicità che è in grado di realizzare e dal rapporto col territorio e con la comunità scolastica. Una maggiore consapevolezza da parte degli insegnanti a considerare l'uscita sul territorio non come "la gita", ma come uno dei tasselli formativi da poter inserire nel percorso curricolare, aiuterebbe indubbiamente allo sviluppo e diffusione di attività sempre più consapevoli ed efficaci.

Ancora scarsamente praticata, in contesto italiano, è la strada che vede le proposte didattiche e comunicative "innovative" inserite nello stesso allestimento. Come ampiamente visto, lo studio del paesaggio si basa su molteplici fonti e da un punto di vista museologico, l'allestimento dovrebbe rendere quell'intricato e complesso sistema di relazioni che legano l'uomo alla natura e questa alla cultura e alla strutturazione sociale ed economica di una comunità. Questo si può fare in molti modi, giocando su molteplici dimensioni, e rispecchiando la complessità dell'oggetto e le peculiarità e finalità del museo. Mentre un libro non può che agire attraverso la narrazione, o la pura informazione con la presenza di testi, di tabelle e di immagini, uno spazio fisico ha la possibilità di intervenire su più dimensioni e di stimolare i sensi per sollecitare un apprendimento globale. Modellini interattivi, moduli meccanici, ricostruzioni, ambienti che stimolano all'azione o repliche che è possibile manipolare sono strumenti "semplici" che, accanto alle esperienze con schermi video, o strumenti multimediali o di realtà aumentata, possono dare del paesaggio un'idea efficace e multidimensionale. Fare ricorso a tutte queste "possibilità" consente anche di strutturare il

³³⁸ Nel piano terra del castello esistono tabelloni con immagini e molte informazioni. Non integrati nel percorso di visita e concepiti più come un testo a stampa, essi vengono spesso trascurati dai turisti meno volenterosi.

museo per livelli differenti di approfondimento, dando modo ai diversi pubblici di trovare le risposte ai propri interrogativi. È evidente che l'elemento determinante è la vocazione che il museo riconosce per sé stesso, se sceglie di conservare e fornire conoscenze tecniche e dettagliate agli addetti ai lavori, oppure di comunicare efficacemente ai più i propri contenuti, educare ad essi e con essi, e far sviluppare l'amore e il senso di cura per il paesaggio e per il patrimonio in generale. L'allestimento, le modalità di fruizione e di coinvolgimento dei destinatari dell'azione museale non possono che dipendere da questa scelta.

A questo proposito, Olaia Fontal suggerisce alcune linee guida per operare una categorizzazione dei musei³³⁹, in base all'allestimento e alle finalità che questi dimostrano (e non solo che affermano) di seguire:

«Museo mediador-intérprete»

Questo modello intende non solo far conoscere l'oggetto trattato, ma anche far comprendere al visitatore la chiave interpretativa di ciò che sta apprendendo. In linea con le posizioni di Freeman Tilden, questo tipo di museo organizza al suo interno i contenuti in maniera gerarchica, mettendo in rilievo quelli ritenuti maggiormente significativi, cioè gli elementi-chiave che permettono la comprensione del tema museale. In questo caso è lo stesso museo che, nella sua strutturazione, si fa interprete del patrimonio. Il suo ruolo è fondamentale se è vero, come affermava Tilden, che l'interpretazione è una forma di educazione persino più potente, per certi versi, di quella portata avanti in aula, poiché pone il visitatore direttamente a contatto con l'oggetto di apprendimento³⁴⁰.

«Museo didáctico»

Fulcro del modello didattico è il metodo d'insegnamento, tarato sulle specificità dei contenuti e dei diversi pubblici. Laboratori, giochi, attività creativo-manipolative, itinerari interattivi sono alcune strategie adoperate. La domanda fondamentale non è centrata sul contenuto ("cosa proponiamo"), ma sulla strategia comunicativa ("a chi lo proponiamo e come lo facciamo"). Mentre nell'interpretazione sono i contenuti a determinare la pratica educativa, qui il processo si inverte. In questi musei si conosce per scoperta e investigazione e sono privilegiati gli aspetti sensoriali e la creatività. Le attività hanno come scopo primario non la conoscenza della collezione, ma di alcuni aspetti o di una parte di essa e possono

³³⁹ R. Calaf Masachs, O. Fontal Merillas, R. Eva Valle (coords), *Museos de arte y educación. Construir patrimonios desde la diversidad*, Ediciones Trea, Gijón 2007, cap. I, pp. 27-52.

³⁴⁰ F. Tilden, *Interpreting Our Heritage*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 1957, pp. 30-31.

riguardare anche solo una o due opere.

«Museo educativo»

In questo modello l'allestimento è coordinato con l'attività degli operatori museali la cui azione mette in rilievo anche la logica delle collezioni. Una ricerca didattica costante e attenta ai cambiamenti sociali e pedagogici caratterizza questo tipo di istituzione. La riflessione sulla propria funzione sociale, sugli effetti della propria azione educativa, e sul rapporto con gli altri agenti formativi caratterizza questo museo. Esso ruota attorno alla collezione, ma è al contempo in grado di mettere in rilievo la relazione che questa intrattiene col presente, con gli altri ambiti della conoscenza e con altre discipline. Si potrebbe dire: un museo “del” presente e “per” il presente.

«Museo socializador»

Questo museo pone l'accento su quegli aspetti dell'educazione al patrimonio che hanno finalità di inclusione. Coloro che hanno progettato il museo lo hanno fatto pensandolo come un centro di comunicazione e di interpretazione, ma anche come uno strumento educativo per la inclusione sociale. Si tratta di una istituzione, dunque, che ha grande coscienza della propria funzione e che si concepisce come agente attivo della vita culturale della comunità. Non sempre si tratta di grandi musei, poiché questo tipo di interazione si realizza in gran parte all'esterno delle mura dell'edificio e il cuore propulsivo consiste nel significato sociale che la collezione rappresenta per la collettività.

«Museo patrimonial»

Questo modello unisce in sé la funzione educativa e quella di socializzazione, e si propone come contenuto e contenitore patrimoniale, poiché nello stesso tempo ospita la cultura e il patrimonio della comunità e contribuisce a costruire per essi nuovi significati. Il visitatore viene stimolato a entrare in contatto e ad interagire con ciò che lo circonda, da un punto di vista sociale, ambientale e fisico. I musei educativi e socializzatori possono anche essere “patrimonializzatori” poiché contengono e definiscono il patrimonio, e per questo sono intesi come referenti identitari e culturali.

«Museo conformador de identidades»

Nei musei generatori di identità patrimoniali il potenziale educativo e sociale è così marcato

da fare sviluppare forme di comportamento e modi di essere, gusti e preferenze culturali e, in definitiva, cittadini sensibili e attivi. Si tratta di istituzioni in grado di rispecchiare una realtà sociale, permeabili a ciò che accade nel mondo, sensibili ai cambiamenti culturali. Olaia Fontal sostiene che il pubblico per riconoscere un contenuto culturale come bene patrimoniale ha bisogno di rispecchiarsi e identificarsi con esso. Per consentire la nascita di questo rispecchiamento, simbolico gli allestimenti cercano di rispondere a domande che riguardano l'identità del singolo e della comunità: Chi siamo? Come viviamo? Quali orientamenti culturali ci guidano? Quali sono i nostri caratteri identitari?

Una delle basi dell'educazione patrimoniale, a cui questi musei possono attingere, è fare in modo che il patrimonio sia sentito inizialmente come appartenente ad una comunità e da qui come universale, cioè come bene comune, proprio di tutta l'umanità. Questo tipo di museo si struttura sulla sequenza conoscere-comprendere-rispettare-valorizzare-aver cura-godere-trasmettere, in cui la conoscenza intellettuale è il primo passo e l'azione concreta l'ultimo.

«Híbridos»

Molti di questi musei esistono anche in forme ibride, che riuniscono in sé aspetti differenti di questi modelli.

Come appare evidente, è fondamentale il ruolo che un museo o un ente gestore di un bene storico, culturale e paesaggistico riveste nella creazione di percorsi di conoscenza e di attribuzione di valore al territorio e al paesaggio.

In Italia molti di questi enti sono ancora schiacciati sul versante della conservazione, sia che si tratti di musei storico-archeologici sia che si parli di musei della civiltà contadina, diffusi soprattutto nella forma delle collezioni di oggetti d'uso quotidiano "della tradizione", ritenuti in grado di comunicare di per sé perché legati ad un mondo non ancora scomparso, ma che non trova riscontro nella vita dei bambini e dei giovani d'oggi. Il confronto fra il contesto italiano, quello spagnolo e il dibattito internazionale mette in luce un ritardo da parte dell'Italia ad elaborare strategie di comunicazione e di insegnamento attive e multidisciplinari. Quelle esistenti sono di particolare pregio, ma raramente sono condivise nel discorso accademico e nell'esperienza diffusa. Marta Brunelli, che insegna a Macerata e che ha dedicato alla *Heritage Interpretation* i suoi ultimi studi, ha notato come in Italia questa pratica, per quanto abbia destato un crescente interesse in diversi ambiti, sia limitata soprattutto al versante della progettazione interpretativa e non abbia attecchito nel senso delle tecniche strutturate di comunicazione del patrimonio e dei suoi significati.

Il motivo del ritardo italiano è probabilmente da cercare nelle tradizioni filosofiche e culturali della nostra nazione, e nella lunga persistenza di un approccio al patrimonio tradizionalmente orientato alle problematiche della conservazione. La comunicazione e la didattica, così come concepite secondo questi orientamenti, sono di tipo cattedratico e coincidono ancora con «modalità di trasmissione della conoscenza spesso più rispettose della “eccellenza capolavoristica” del *monumentum* e più concentrate sul rigore del dato scientifico-disciplinare (di tipo storico-artistico, archeologico ecc.), che non attente ai reali bisogni conoscitivi e alle aspettative delle tante utenze a cui ci si rivolge»³⁴¹. A questo proposito, Maurizio Maggi e Donatella Murtas scrivevano nel 2004:

In Italia il concetto d'interpretazione del patrimonio è pressoché sconosciuto, anche se esistono qua e là sparsi nella nostra penisola interventi e realizzazioni che, pur definiti con altri nomi, posso essere ritenuti veri e propri progetti di interpretazione. Probabilmente la refrattarietà ad adottare questa metodologia nel settore della conservazione è ancora una volta dovuta all'approccio classico sempre prevalente nei confronti del patrimonio culturale e naturale della nostra nazione. Questo ha fatto sì che non solo fossero presi in dovuta considerazione unicamente gli elementi di eccellenza (città d'arte, capolavori della scultura e della pittura, castelli e palazzi nobiliari, paesaggi classici), ma anche che poco sforzo venisse fatto per offrire al pubblico, oltre che elementi e oggetti da ammirare, anche e soprattutto concetti e considerazioni generali su cui riflettere.³⁴²

Segnali positivi si colgono negli ultimi anni, soprattutto per quel che riguarda il turismo culturale, nel cui settore gli operatori cercano di offrire al pubblico «concetti su cui riflettere» più che «oggetti da ammirare»³⁴³. La stessa idea di paesaggio sembra aver ormai abbandonato l'attenzione alle eccezionalità per prediligere, invece, i contesti ordinari e quotidiani.

Nel campo scolastico, inoltre, l'esigenza di contrarre le ore di storia e geografia, sembra aver spinto gli autori delle Indicazioni nazionali, quelli dei testi scolastici, e gli stessi insegnanti alla ricerca di concetti ponte fra le due discipline in grado di dar vita alla geostoria, nuova materia creata a tavolino, ma potenzialmente capace di diventare, come ricorda Ivo Mattozzi, un concetto generativo. Il paesaggio, nelle parole di storici e di geografi, è uno dei temi più idonei a tenere insieme i differenti approcci e contenuti, intrecciandoli in un dialogo

³⁴¹ M. Brunelli, *Heritage Interpretation. Un nuovo approccio per l'educazione al patrimonio*, cit., pp. 130-131.

³⁴² M. Maggi, D. Murtas, *Ecomusei: Il Progetto*, IRES, Torino 2004, p. 26. Disponibile on line all'indirizzo [http://db.formez.it/FontiNor.nsf/1315d8fe375b0774c1256b04004132f0/E35F0E37789BBC83C1256F1200304B7D/\\$file/Ecomusei.%20Il%20progetto.pdf](http://db.formez.it/FontiNor.nsf/1315d8fe375b0774c1256b04004132f0/E35F0E37789BBC83C1256F1200304B7D/$file/Ecomusei.%20Il%20progetto.pdf).

³⁴³ M. Brunelli, *Heritage Interpretation. Un nuovo approccio per l'educazione al patrimonio*, cit. p. 131.

proficuo.

Un punto fondamentale, emerso con forza nel confronto col dibattito internazionale, è che ciò che si insegna non può essere disgiunto dalle strategie di comunicazione e di insegnamento: non è possibile insegnare cosa sia il paesaggio e quale significato abbia per ognuno facendo ricorso ad una metodologia trasmissiva o a uno studio basato su fonti complesse che non siano mediate da processi didattici tarati sulle esigenze cognitive degli allievi o dei visitatori dei musei. La sinergia degli agenti formativi e culturali territoriali è, inoltre, un fattore imprescindibile per un apprendimento efficace, in grado di incidere sui saperi e sui comportamenti dei singoli e della comunità. Solo mettendo insieme tutti questi elementi, il paesaggio sarà percepito come una cosa viva e non un contenuto scolastico da archiviare dopo l'interrogazione, o da dimenticare dopo la visita guidata al sito di turno.

In virtù di queste considerazioni, chiudo il mio lavoro citando un blog incontrato per caso. Le parole dell'autore rendono a pieno il senso di quanto scritto, nel bene e nel male, e sono, nello stesso tempo, un messaggio di speranza: che si possa colmare il divario fra chi studia con passione il territorio e il suo passato, e, come si diceva un tempo, l'uomo della strada, destinatario finale di questi studi, spesso spaventato dalle vissute esperienze scolastiche e scoraggiato dallo stato di abbandono di un patrimonio fruibile, in alcuni casi, solo in occasioni particolari, ma pur sempre pronto a stupirsi e ad appassionarsi. Se solo gli si propone una strada appetibile:

Museo del Territorio a Vimercate: una piacevole sorpresa³⁴⁴

20 febbraio 2014

Solo a leggere "Museo del Territorio", ammettiamolo, si storce il naso: la prima immagine che viene in mente è quasi sicuramente quella di un museo stantio visitato in gita scolastica, con teche polverose e enormi pannelli informativi con dettagli minuziosi di cui, a dirla tutta, non interessa nulla quasi a nessuno. Per questo, possiamo capire se siete un po' scettici, anche perché il Museo del Territorio di cui vi vogliamo parlare interessa un'area abbastanza ristretta come quella del vimercatese. Ma le sorprese sono sempre dietro l'angolo, e in questo caso è stata decisamente una **sorpresa positiva**.



Il Museo del Territorio si trova nel centro storico di Vimercate, **allestito nella settecentesca villa Sottocasa**, che purtroppo è visitabile solo in occasione di alcuni eventi come le "Ville Aperte in Brianza" o le giornate FAI di primavera. L'esposizione è tutta giocata sull'interattività e su una presentazione

³⁴⁴ L'articolo completo è disponibile all'indirizzo <http://www.nuok.it/monzebri/museo-del-territorio-a-vimercate-una-piacevole-sorpresa>.

originale della storia del territorio.

[...]

Se non si è particolarmente appassionati di storia, la parte più avvincente è sicuramente al piano superiore, dedicato al Novecento. Nella Sala “**Paesaggi Contemporanei**” vengono proiettate delle **immagini della Brianza di oggi**: se illuminiamo lo schermo con le torce che troviamo appese al soffitto, le scene sfumano e tornano indietro nel tempo, mostrando com'erano quella piazza o quell'incrocio anche solo mezzo secolo fa. Lo stesso accade anche al contrario: a immagini vecchie e ormai irriconoscibili si sostituiscono scenari familiari.

Il percorso si chiude con la proiezione di una selezione di film che sono stati girati nel vimercatese: si va da *Tutti gli uomini del deficiente*, a *Casa Vianello* passando per *Volevo solo dormire addosso*. Insomma, dall'inizio alla fine si sente che il Museo ha veramente **provato a cambiare l'approccio verso il pubblico**, cercando di coinvolgerlo e stimolando chi conosce queste zone ad approfondirne la storia.

Bibliografia³⁴⁵

Introduzione

- Agnoletti M. (a cura di), *Paesaggi rurali storici. Per un catalogo nazionale*, Laterza, Roma-Bari 2011.
- Bonini G., Brusa A., Cervi R. (a cura di), *Il paesaggio agrario italiano. Protostorico e antico. Storia e didattica*, quaderno n. 6, Ist. Alcide Cervi, Gattatico 2010.
- Dal Sasso A., Pandakovic D., *Saper vedere il paesaggio*, Edizioni CittàStudi, Novara 2009.
- Turri E., *Antropologia del paesaggio*, Marsilio Editori, Venezia 2008.
- Turri, E. *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Marsilio, Venezia 1998.

I. Il paesaggio

- Bonazzi A., *Manuale di geografia culturale*, Laterza, Roma-Bari 2011.
- Bonini G., Brusa A., Cervi R. (a cura di), *Il paesaggio agrario italiano. Protostorico e antico. Storia e didattica*, quaderno n. 6, Ist. Alcide Cervi, Gattatico 2010.
- Busquets Fàbregas J., *La sensibilizzazione al paesaggio. Una sfida per il XXI secolo*, Generalitat de Catalunya, Barcellona 2011.
- Cappellotto A., *Durs Grünbein: poetiche dello spazio*, tesi di dottorato, Università Ca' Foscari, Venezia 2011.
- Cosgrove D., *Landscape and Landschaft*, lezione tenuta nel seminario *The Spatial Turn in History. Symposium at the German Historical Institute*, 19 febbraio 2004. Consultabile online all'indirizzo: <http://www.ghi-dc.org/publications/ghipubs/bu/035/35.57.pdf>.
- Daniels S., Cosgrove D. (eds.), *The iconography of landscape: essays on the symbolic representation, design and use of past environments*, Cambridge University Press, Cambridge 1988.
- Döring J, Thielmann T.(eds), *The Spatial Turn: Paradigms of Space in the Cultural and Social Sciences*, Transcript, Bielefeld 2008.
- Jakob M., *Il paesaggio*, Il Mulino, Bologna 2009.
- Küster H., *Piccola storia del paesaggio*, Donzelli, Roma 2010.
- Dal Sasso A., Pandakovic D., *Saper vedere il paesaggio*, Edizioni CittàStudi, Novara 2009.

³⁴⁵ La bibliografia è stata articolata per capitoli poiché essi, per quanto attinenti ad un progetto unitario di ricerca, trattano temi con forti specificità. I siti citati sono stati tutti verificati il 01.06.1014.

- Febvre L., *La terra e l'evoluzione umana*, Einaudi, Torino 1980.
- Gambi L., *Paesaggio: è ancora Babele?*, in «Urbanistica Informazioni», XXIII, 136, 1994.
- Lefebvre H., *La production de l'espace*, Anthropos, Paris 1974.
- Marramao G., *Spatial turn: spazio vissuto e segni dei tempi*, in «Quadranti – Rivista Internazionale di Filosofia Contemporanea», Volume I, n. I, 2013.
- Petrarca F., *La lettera dal Ventoso – Familiarum Rerum Libri*, IV, I, a cura di M. Formica e M. Jakob, Tatarà, Verbania 1997.
- Purini F., *Questioni di paesaggio*, in «Contesti Città Territori Progetti», n. 1-2/2009, Firenze 2010.
- Rombai L., *Paesaggi culturali, analisi storico geografica e pianificazione*, in *Storia e Futuro. Rivista di storia e storiografia*, 1, aprile 2002, disponibile on line all'indirizzo: <http://www.storiaefuturo.com/arretrati/2002/pdf/0101001.pdf>.
- Salerno R., *Architettura e rappresentazione del paesaggio*, collana Kepos Quaderni, Guerini e Associati, 1 gennaio 1995.
- Sereni E., *Storia del paesaggio agrario italiano*, Laterza, Roma-Bari 1968.
- Soja E. W., *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Basil Blackwell, Oxford 1996.
- Somaini F., *Territory, Territorialisation, Territoriality: Problems of Definition and Historical Interpretation*, in «Plurimondi», V. 10, 2012.
- Somaini F., *Spazi complessi, territorialità plurime. Spunti di riflessione attorno ai concetti di territorio, territorializzazione e territorialità (ed al loro utilizzo in ambito storiografico)*, in «Itinerari di ricerca storica», XXVII/1, 2013.
- Sorrentino F. (a cura di), *Il senso dello spazio Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, Armando editore, Roma 2010.
- Torre A., *Comunità e località*, in P. Lanaro (a cura di), *Microstoria. A venticinque anni da L'eredità immateriale*, Franco Angeli, Milano 2011.
- Torre A., *Spatial Turn in History? Paysages, regards, ressources pour une historiographie de l'espace*, in «Annales Histoire Sciences Sociales», n. 63, 2008.
- Tosco C., *Il paesaggio come storia*, Il mulino, Bologna 2008.
- Tosco C., *Il paesaggio storico*, Editori Laterza, Roma-Bari 2009.
- Turri E., *Antropologia del paesaggio*, Marsilio Editori, Venezia 2008.
- Turri E., *Il paesaggio degli uomini, la natura, la cultura, la storia*, Zanichelli, Torino 2003.
- Turri, E. *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*,

Marsilio, Venezia 1998.

- Zoppi M., *Paesaggio versus territorio*, in «Contesti Città Territori Progetti», n. 1-2/2009, Firenze 2010.

II - La comunicazione visiva del paesaggio storico

- Anselmi S., *Paesaggio agrario e territorio: la distruzione di una collina in nove fotografie di Mario Giacomelli, 1955-1977*, «Proposte e ricerche» n. 2, Urbino 1978.

- Antonietti A., *Mario Giacomelli. Paesaggio agrario e lavoro contadino nel Museo di storia della Mezzadria "Sergio Anselmi"*, ArteCom, Senigallia 2011.

- Argan G. C., *Storia dell'Arte come storia della città*, Editori Riuniti, Roma 1983.

- Barthes R., *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino 1985.

- Bettinelli S., *Paesaggi di note: Bologna città della musica*, tesi di Dottorato di ricerca in Qualità Ambientale e Sviluppo Economico Regionale (Ciclo XVIII), Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, 2007. Disponibile *on line* all'indirizzo http://amsdottorato.cib.unibo.it/286/1/tesi_defini.pdf.

- Bevilacqua P., *Il paesaggio italiano nelle fotografie dell'Istituto luce*, Editori Riuniti, Roma 2004.

- Bignante E., *Geografia e ricerca visuale*, Laterza, Roma-Bari 2011.

- Bollati G., *Note su fotografia e storia*, in *Storia d'Italia*, Annali, n. 2, Einaudi, Torino 1979.

- Bonazzi A., *Manuale di geografia culturale*, Editori Laterza, Roma Bari 2011.

- Burke P., *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Carocci, Roma 2007.

- Cambi F., *Archeologia dei paesaggi antichi: fonti e diagnostica*, Carocci, Roma 2010.

- De Luna G., *L'occhio e l'orecchio dello storico. Le fonti audiovisive nella ricerca e nella didattica della storia*, La Nuova Italia, Firenze 1993.

- De Luna G., *La passione e la ragione. Fonti e metodi dello storico contemporaneo*, La Nuova Italia, Milano 2001.

- De Vecchi P., Vergani G. A. (a cura di), *La rappresentazione della città nella pittura italiana*, Silvana Editore, Cinisello Balsamo 2003.

- De Vecchi P., *La rappresentazione del paesaggio. Funzione documentaria e riproducibilità tecnica*, online all'indirizzo http://www.lettere.unimi.it/dodeca/devecchi/1_2.htm#m14.

- Jakob M., *Il paesaggio*, Il Mulino, Bologna 2009.

- Maritano C., *Paesaggi scritti e paesaggi rappresentati*, in *Arti e storia nel Medioevo*, a cura

di Castelnuovo E e Sergi Giuseppe, vol. I, Tempi, spazi, istituzioni, Torino 2000.

- Meoni M. L., *Utopia e realtà nel Buon Governo di Ambrogio Lorenzetti*, Edizioni IFI, Firenze 2001.

- Mignemi A., *Lo sguardo e l'immagine. La fotografia come documento storico*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

- Morelli E., *Strade e paesaggi della Toscana: Il paesaggio dalla strada, la strada come paesaggio*, Alinea editrice 2007.

- Musci E., *Il laboratorio con le fonti iconografiche*, in Bernardi P. (a cura di) *Insegnare Storia. Guida alla didattica del laboratorio storico*, UTET Università, Torino 2006.

- Panofsky E., *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, Torino 1971.

- Prince H., *Art and agrarian change, 1710-1815*, in D. Cosgrove, S. Daniels (edt), *The Iconography of Landscape*, Cambridge University press, Cambridge 1989.

- Quaini M. (a cura di), *Paesaggi agrari. L'irrinunciabile eredità di Emilio Sereni*, Silvana editoriale, Milano 2011.

- Romano G., *Studi sul paesaggio*, Einaudi, Torino 1991.

- Sereni E., *Storia del paesaggio agrario italiano*, Laterza, Roma-Bari 1968.

- Tosco C., *Il paesaggio storico*, Editori Laterza, Roma-Bari 2009.

- Turri E., *Paesaggio e fotografia, il tempo e la storia*, intervento al seminario *L'immagine fotografica nella ricerca antropo-geografica*, 18 gennaio 1994, presso l'Università Statale di Milano, Istituto di Geografia Umana, disponibile online all'indirizzo www.ocs.polito.it/biblioteca/articoli/turri_2.pdf.

Manuali di geografia per la scuola secondaria di primo grado

- *Geolink, L'Italia*, Loescher, Torino 2001.

- *Equilibri. Geografia*, vol.1, De Agostini Scuola, Novara 1999.

- AA. VV. *Geografia in classe. Schedario. Per la Scuola media, Volume1. 14 unità di lavoro*. Loescher, Torino 1988.

- Albrighoni, Loffredo, Luraschi, Pirola, Sartori, Tagliabue, *Geostoria corso di storia e geografia 1a*, La Nuova Italia, Firenze 2001.

- Bacchi G., Londrillo A., *Attraverso i territori 2000, Geografia generale. Italia*, Editori Bulgarini, Firenze 1999.

- Bernardi R., Salgaro S., Pappalardo M.L., Vantini S., *ABITARE la TERRA. ITALIA parte generale*, Edizioni Atlas, Bergamo 2001.

- Bernardi R., Salgaro S., Pappalardo M.L., Vantini S., *ABITARE la TERRA. ITALIA regioni*,

Edizioni Atlas, Bergamo 2001.

- Bertolazzi Minucci S., *Marco Polo, Regioni d'Italia*, DeAgostini Scuola, Novara 2009.
- Bevilacqua P., *Il paesaggio italiano nelle fotografie dell'Istituto luce*, Editori Riuniti, Roma 2004.
- Bracci C., *Mondi & paesaggi. Gli stati europei*, vol. 2, La Nuova Italia, Milano 2009.
- Corradi G., Morazzoni M., *Punti cardinali. Dall'Italia all'Europa*, Loescher Editore, Torino 2009.
- Corradi G., Morazzoni M., *Punti Cardinali. Risorse per l'insegnante e per la classe*, Loescher Editore, Torino 2009.
- De Marchi R., Ferrara F., Dottori G., *I viaggi di mister Fogg. Gli scenari della geografia 2*, Gruppo editoriale il capitulo, Torino 2008.
- Mazzi M., Aziani P., *In viaggio per terre e per mari, 1° l'Italia in Europa*, La nuova Italia, Firenze 2001.
- Mezzetti G., *Geografia 1. Il libro dell'esploratore*, La Nuova Italia editrice, Firenze 1985.
- Mezzetti G., *Geografia 2. Il libro dell'esploratore e dell'etnologa*, La Nuova Italia editrice, Firenze 1985.
- Paci G., *Geografia per immagini. L'Italia 1B*, Zanichelli, Bologna 2003.
- Sofri G., *Corso di geografia. L'Europa e il bacino mediterraneo*. Zanichelli, Bologna 1993.
- Tarsia S., Sala F., *Livingstone Missione geografia. Scoprire l'Italia e l'Europa*, Garzanti scuola, Novara 2007.

III. Paesaggio e didattica

- AA. VV., *Annali della Pubblica Istruzione, numero speciale Indicazioni nazionali per il curriculum della scuola dell'infanzia e del primo ciclo d'istruzione*, Le Monnier, Firenze 2012.
- AA. VV., *El paisaje en la educación*. «Iber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e. Historia», n. 65, 2010.
- Aldridge D., *Mejora de la interpretación de los Parques y la Comunicación con el Público*, UICN. Segunda Conferencia Mundial sobre Parques nacionales; info. 25.1972, Yellowstone.
- Argan G. C., *Storia dell'Arte come storia della città*, Editori Riuniti, Roma 1983.
- Beck L., Cable T., *Interpretation for the 21st Century-Fifteen Guiding Principles for Interpreting Nature and Culture*, Sagamore Publishing, Champagne 1998.

- Bertoincin M., *Logiche di terre e di acque: le geografie incerte del delta del Po*, Cierre, Verona 2004.
- Bonacchi S., *Ecomuseo: verso una Nuova Museologia. La realtà museale a confronto con la Postmodernità*, disponibile all'indirizzo <http://www.psicolab.net/2007/ecomuseo-verso-una-nuova-museologia>.
- Bortolotti A., Calidoni M., Mascheroni S., Mattozzi I., *Per l'educazione al patrimonio culturale 22 tesi*, Franco Angeli, Milano 2008.
- Branchesi L. (a cura di), *Il patrimonio culturale e la sua pedagogia per l'Europa*, Armando, Roma 2006.
- Brunelli M., *Archeologi educatori. Attuali tendenze per un'archeologia educativa in Italia, tra heritage education e public archaeology*, «Il capitale culturale» n. 7, Macerata 2013.
- Brusa A., *Gioco di storia e creatività*, online all'indirizzo www.historicaludens.it/didattica-della-storia/141-gioco-di-storia-e-creativita.html.
- Calaf R., Fontal O. (coords.) *Miradas al patrimonio*, Ediciones trea, Gijón 2006.
- Calaf R., O. Fontal (coord.), *Comunicación educativa del patrimonio: referentes, modelos y ejemplos*, Ediciones trea, Gijón 2004.
- Calidoni M., *La didattica museale e l'educazione al patrimonio: dalla parte della scuola*, in M.T. Rabitti, C. Santini (a cura di), *Il museo nel curriculum di storia*, Franco Angeli, Milano 2008.
- Carmen Morón M^a, *Paisaje y Geografía: una oportunidad para educar en Patrimonio*, in Estepa Giménez J. (ed.) *La educación Patrimonial en la Escuela y el Museo: Investigación y Experiencias*, Universidad de Huelva, Huelva 2013.
- Castigioni B., *Educare al Paesaggio. Trad. italiana del report "Education on Landscape for Children"*, Consiglio d'Europa, Montebelluna, Museo di Storia Naturale e Archeologia, 2010.
- Cinotto S., Mariano M. (a cura di), *Comunicare il passato: cinema, giornali e libri di testo nella narrazione storica*, L'Harmattan Italia, Torino 2004.
- Cooper H., *Teaching History creatively*, Routledge, N.Y 2013.
- Copeland T., *European democratic citizenship, Heritage education and Identity*, Council of Europe, Strasbourg 2006.
- Cremona M., *Tutelare l'arte, la storia e le bellezze naturali per scoprire il territorio. Il Museo del Paesaggio di Verbania*, in AA. VV., *I musei del Piemonte, Vol. 1*, Allemandi, Torino 2009, pp. 70-73.
- Cuenza López J. M., Martín Cáceres M., *La comunicación del patrimonio desde propuestas de educación no formal e informal*, in Gonzáles Parilla J. M., Cuenza López J. M. (Eds.), *La musealización del Patrimonio*, Universidad de Helva publicaciones, Huelva 2009.

- Cuenca J. M., *El Patrimonio en la didáctica de las Ciencias Sociales. Concepciones, dificultades y obstáculos para su integración en la enseñanza obligatoria*, Proquest-Universidad de Michigan, Michigan 2004.
- Cuenca J. M., Estepa J., *El Patrimonio en las Ciencias Sociales. Concepciones transmitidas por los libros de texto de ESO*, in E. Ballesteros y otros (eds), *El Patrimonio y la Didáctica de las Ciencias Sociales*. Asociación Universitaria de Profesores de Didáctica de las Ciencias Sociales, Cuenca 2003.
- Cuenca J. M., *El patrimonio en la didáctica de las ciencias sociales. Análisis de concepciones, dificultades y obstáculos para su integración en la enseñanza obligatoria*. Tesis doctoral. Universidad de Huelva 2002, Disponible online all'indirizzo <http://rabida.uhu.es/dspace/handle/10272/2648>.
- Cunningham M. K., *Manuale di formazione per interpreti museali*, Prima edizione italiana e saggio introduttivo di M. Brunelli, Eum, Macerata 2012.
- De Socio P., Piva C., *Il museo come scuola. Didattica e patrimonio culturale*, Carocci, Roma 2005.
- Demma A., *Il museo contemporaneo. La funzione educativa come spazio critico*, tesi di dottorato, Salerno 2011.
- Desvallées A., *Introduction*, in *Vagues. Une antologie de la nouvelle muséologie. Textes choisis et présentés par André Desvallées*, Edition W-MNES, Mâcon - Savigni-le Temple 1992.
- Estepa Giménez J. (ed.), *La Educación Patrimonial en la Escuela y el Museo: Investigación y Experiencias*, Servicio de Publicaciones Universidad de Huelva, Huelva 2013.
- Fiore F., *Ecomusei come strumento di valorizzazione del patrimonio culturale*, tesi di dottorato, Bologna 2008, pp. 16-17, disponibile online all'indirizzo amsdottorato.unibo.it/1017/1/Tesi_Fiore_Federica.pdf.
- Giorda C., Puttilli M. (a cura di), *Educare al territorio, educare il territorio. Geografia per la formazione*, Carocci, Roma 2011.
- Gribaudi G., *La metafora della rete. Individuo e contesto sociale*, «Meridiana», 1992, 15, pp. 91-108.
- Hammitt W., *Theoretical Foundation for Tilden's Interpretative Principles*, «Journal of Interpretation», n. 6, 1981.
- Hein G. E., *La teoria costruttivista della conoscenza (e dell'apprendimento). Il museo e i bisogni della gente* Intervento alla Conferenza della CECA (International Committee of Museum Educators) tenutasi a Gerusalemme, Israele, 15-22 ottobre 1991, disponibile online all'indirizzo <http://www.exploratorium.edu/IFI/resources/constructivistlearning.html>.
- Hernández Carretero A. M., *El valor del paisaje cultural como estrategia didáctica*, in

Didáctica de la Lengua y la Literatura. Educación, n. 9, 2010: pp. 162-178.

- Hernández Rojas L. M., *El paisaje como recurso didáctico*, «Biocenosis, Revista de Educación Ambiental», Vol.18 (1-2) 2004.

- Liceras Á., *Didáctica del paisaje, Lo que es, lo que representa, cómo se vive*, in «Íber Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia», n. 74, 2013: pp. 85-93.

- Light D., *Heritage as Informal Education*, in D. T. Herbert (edts.), *Heritage, Tourism and Society*, Pinter, New York 1997, pp. 117 ss.

- Martín Cáceres M. J., *La educación y la comunicación patrimonial: una mirada desde el Museo de Huelva*, tesi di dottorato, Huelva 2012.

- Morelli E., *Strade e paesaggi della Toscana: Il paesaggio dalla strada, la strada come paesaggio*, Alinea editrice, Firenze 2007.

- Mattozzi I., *La didáctica de los bienes culturales: a la búsqueda de una definición*, in J. Estepa, C. Domínguez, J. M. Cuenca (eds.), *Museo y patrimonio en la Didáctica de las Ciencias Sociales*, Universidad de Huelva, Huelva 2001.

- Morales J., *Guía Práctica para la Interpretación del Patrimonio. El arte de acercar el legado natural y cultural al público visitante*, Tragsa. Junta de Andalucía, Sevilla 2001.

- Noguè J. y De San Eugenio J., *Pensamiento geográfico versus teoría de la comunicación. Hacia un modelo de análisis comunicativo del paisaje*, in Documents d'anàlisi geogràfica, n. 55, Madrid 2009, pp. 27-55. Disponibile online all'indirizzo <http://ddd.uab.cat/record/53443>.

- Rosso E., *Le fonti, dalla storiografia al laboratorio di didattica*, in Bernardi P., Monducci F. (a cura di), *Insegnare Storia, Guida alla didattica del laboratorio storico*, Utet Università, Novara 2012.

- Tilden F., *Interpreting Our Heritage*, The University of North Carolina Press, Carolina del Norte 1957.

- C. Tosco, *Il paesaggio storico*, Laterza, Roma-Bari 2009.

- E. Turri, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Marsilio, Venezia 1998.

- Turri E., *Semiologia del paesaggio italiano*, Longanesi, Milano 1990.

- Van Lakerveld J., Gussen I. (a cura di), *Acqueduct. Acquisire Competenze Chiave attraverso l'Educazione al Patrimonio Culturale*, Lies Kerkhofs, Biesen 2011.

- Véase Risk P., *The Interpretative Talk*, in G. Sharpe, *Interpreting the Environment*, Wiley & Sons, London 1982.

- Vygotskij L.S., *Pensiero e linguaggio*, Giunti, Firenze 2002.

IV - Il paesaggio nella comunicazione e nella didattica museale

- Agnoletti M. (a cura di), *Paesaggi storici rurali. Per un catalogo nazionale*, Laterza, Roma-Bari 2010
- Baratti F., *Ecomusei, paesaggi e comunità. Esperienze, progetti e ricerche nel Salento*, Franco Angeli, Milano 2012
- Bauman Z., *Intervista sull'identità*, a cura di B. Vecchi, Roma-Bari, Laterza 2003.
- S. Becucci, *Musei e ecomusei*, in D. Muscò (a cura di), *L'ecomuseo tra valori del territorio e patrimonio ambientale*, «Briciole» n. 11-14, Ottobre 2007.
- Berger J., *Sul guardare*, Bruno Mondadori, Milano 2003.
- Buroni S., *Piccolo dialogo con Hugues de Varine sugli ecomusei*, luglio 29, 2008, disponibile all'indirizzo <http://terraceleste.wordpress.com/2008/07/29/>.
- Busquets J., Martínez De Foix Romance B., *El paisaje como patrimonio*, in J. Santacana e N. Serrat (a cura di), *Museografia didáctica*, Editorial Ariel, Barcellona 2005.
- Cecchini A., *Differenti, indifferenti, comunità*, in A. Cecchini, E. Musci, *Differenti? è indifferente*, edizioni la meridiana, Molfetta 2008.
- Cillo B., *Nuovi orizzonti del paesaggio*, Alinea editrice, Firenze 2008.
- Clifford J., *Oggetti e sé. Una nota a margine*, in G. Stocking (a cura di) *Gli oggetti e gli altri. Saggi sui musei e sulla cultura materiale*, Einaudi Editori, Roma 2000, pp. 315-328.
- Condorelli V., *Ecomusei e sviluppo locale: l'ecomuseo dei comuni dell'est Ticino*, tesi discussa presso l'Università degli Studi di Milano - Bicocca, Anno Accademico 2008/2009, disponibile *online* all'indirizzo <http://www.a21estticino.org/sito/Documenti/TESICondorelli.pdf>.
- Cuenca J. M., Estepa J., Martín M., *La imagen de Andalucía transmitida por los museos andaluces. Análisis conceptual y didáctico*, Centro de Estudios Andaluces, Junta de Andalucía, Sevilla 2006, disponibile *online* all'indirizzo: <http://www.centrodeestudiosandaluces.es/datos/paginas/proyectos06/CULB030.pdf>.
- Daniels S., *Fields of vision. Landscape Imagery and National Identity in England & United States*, Polity Press, Princeton 1993.
- Davis P., *Dal centro per visitatori all'ecomuseo. I musei all'aperto*, in Davis, *Musei e ambiente naturale*, Clueb, Bologna 2001.
- Davis P., *Ecomuseums. A sense of place*, Leicester University Press, London-New York 1999.
- De Bellis N., *Collezionismo, una «mania» diventa storia*, in «*I viaggi di Erodoto*», anno 8,

numero 24, sett.-dic. 1994.

- De Nardi A., *Il paesaggio nella costruzione dell'identità e del senso di appartenenza al luogo: indagini e confronti tra adolescenti italiani e di origine straniera*, tesi di dottorato presentata presso l'Università degli Studi di Padova, Dipartimento di Geografia "G. Morandini", disponibile *on line* all'indirizzo http://paduaresearch.cab.unipd.it/2887/1/tesi_alessia_definitiva.pdf.
- Desideri C., *Paesaggio e paesaggi*, Giuffrè editore, Milano 2010.
- de Unamuno M., *Obras completas. I. Paisajes y ensayos*, Edición de Manuel García Blanco, Madrid, Escelicer, 1966.
- De Varine H., *Le radici del futuro. Il patrimonio culturale al servizio dello sviluppo locale*, Bologna, Clueb, 2005.
- De Varine H., *Il patrimonio culturale al servizio dello sviluppo locale*, Clueb, Bologna 2005.
- Emiliani A., *Musei e museologia*, in *Storia d'Italia*, Einaudi, Torino 1973, vol. V, t. 2.
- Frémont A., *Vi piace la geografia?*, Carocci, Roma 2008.
- Gelao C., *Didattica dei musei in Italia 1960-1981*, ed. Mezzina, Molfetta 1983.
- Gennaro E. (a cura di), *Musei e paesaggio*, Sistema Museale della Provincia di Ravenna, collana Quaderni di didattica museale n. 6, Ravenna 2011.
- Gonzáles Parilla J. M., Cuenza López J. M. (Eds.), *La musealización del Patrimonio*, Universidad de Helva publicaciones, Huelva 2009.
- Hernando Rica A., *Geografía e identidad nacional: las primeras geografías de Cataluña*, Doc. Anàl. Geogr. N. 38, 2001.
- Hooper Greenhill E., *Nuovi valori, nuove voci, nuove narrative: l'evoluzione dei modelli comunicativi nei musei d'arte*, in S. Bodo (a cura di), *Il museo relazionale*, Ed. Fondaz. G. Agnelli, Torino 2000, pp. 9- 10.
- Jacini S., *I risultati dell'inchiesta agraria*, Einaudi, Torino 1976.
- Jackson J. B., *The Necessity for Ruins* in Jackson, *The Necessity for Ruins, and Other Topics*, Univ. of Massachusetts Press, Amherst 1980.
- Lévy-Strauss C., *Il totemismo oggi*, Feltrinelli, Milano 1964.
- Lunginbühl Y., *La mise en scène du monde. Construction du paysage européen*, CNRS Editions, Paris 2012.
- Maggi M., *Los ecomuseos y la capacidad de transformación económica del territorio*, Atti del Seminario internazionale di economia museale (Valencia, 22-23 febbraio 2007). Disponibile online all'indirizzo: <http://www.uv.es/museos/MATERIAL/MAGGI%20Territorio.pdf>.

- Maggi M., *Ecomusei. Guida europea*, Umberto Allemandi & C, Torino 2002.
- Martín C., *Los centros de interpretación: urgencia o moda*, in «Hermes, Revista de Museología», n. 1 abril Maio del 2009, Gijón, Edizione trea, pp. 50-59.
- Martín Cáceres M. J., *La educación y la comunicación patrimonial: una mirada desde el Museo de Huelva*, tesi di dottorato, Huelva 2012.
- Meining D., *Symbolic Landscapes – Models of American Community*, in D. Meining (ed), *The interpretation of ordinary landscapes*, New York/Oxford 1979.
- Merleau Ponty M., *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 1969.
- Molteni G. (a cura di) *Il Museo e le esperienze educative*, Pacini editore, Ospedaletto (PISA) 2008.
- Molteni G. (a cura di), *Buonconvento. Museo della Mezzadria senese*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2008.
- Ortega Cantero N., *Paisaje e identidad en la cultura española moderna*, in E. Martínez de Pisón, N. Ortega Cantero (eds.) *El paisaje: valores e identidades*, Fundación de Duques de Soria, Ediciones de la Universidad, Madrid 2010.
- Pazzagli R., *Il Buonpaese. Territorio e gusto nell'Italia del declino*, Felici Editore, Ghezzano 2014.
- Pazzagli R., *Analisi e critica dell'identità. Note metodologiche per una glocal history*, «Glocale», n. 1, 2010, pp. 57-86.
- Pérez Garzón J. S., *¿Por qué enseñamos geografía e historia? ¿Es tarea educativa la construcción de identidades?*, «Historia de la Educación», n. 27, Salamanca 2008, pp. 37-55.
- Poldi Allai P., *Storia e attualità pedagogica di una istituzione*, in P. Poldi Allai (a cura di), *Pedagogie del museo*, Sagep ed., Genova 1991.
- Pomian K., *Collezione*, in *Enciclopedia Einaudi*, Torino, Einaudi 1978.
- Pressenda P., Sturani M.L., *Open-air museums and Ecomuseums as tools for landscape management: some Italian experience*, in Z. Roca, T. Spek, T. Terkenli, T. Plieninger, F. Höchtl (a cura di), *European Landscapes and Lifestyles: The Mediterranean and Beyond*, Lisboa, Edições Universitárias Lusófonas, 2007.
- Quaini M., *Attraversare il paesaggio: un percorso metaforico nella pianificazione territoriale*, in *Il senso del paesaggio*, Seminario internazionale (Torino, 7-8 maggio 1998), Politecnico di Torino 1998.
- Rivière G. H., *Le musée de plein air des Landes de Gascogne: experience française d'un musée de l'environnement*, in *Ethnologie Française*, 1, 1971.
- Rodríguez Lestegás F., *Cultura escolar, ideología y geografía: de la «identidad nacional» a la «identidad europea», o la construcción de un nuevo objeto de enseñanza*,

- «Revista de educación», n. 339, Madrid 2006: pp. 837-858.
- Santacana I Mestre J., Xavier Hernández F., *Museos de historia, entre la taxidermia y el nomadismo*, Ediciones Trea, Gijón 2011.
 - Santacana I Mestre J., Llonch Molina N., *Museo local, La cenicienta de la cultura*, Ediciones Trea, Gijon 2008.
 - Schaer R., *Il museo, tempio della memoria*, Universale Electa/Gallimard, Editoriale Libreria, Trieste 1996.
 - Schama S., *Paesaggio e memoria*, Mondadori, Milano 1997.
 - Sen A., *Identità e violenza*, Roma-Bari, Laterza 2006.
 - Sereni E., *Storia del paesaggio agrario italiano*, Laterza, Bari 1961.
 - Settis S., *Perché gli italiani sono diventati nemici dell'arte*, «Il giornale dell'arte», n. 324, ottobre 2012, disponibile online all'indirizzo <http://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/2012/10/114543.html>.
 - Sicardi S., *Essere di quel luogo. Brevi considerazioni sul significato di territorio e di appartenenza territoriale*, in «Politica del diritto», 2003, n. 1.
 - Sturani M. L., *Paesaggio e musei: esplorazione critica di modelli*, in *Le ragioni del museo. Temi, pratiche e attori*, Fondazione Adriano Olivetti, Ivrea 2009.
 - Tilden F., *Interpreting Our Heritage*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 1957.
 - Tosco C., *Il paesaggio storico, le fonti e i metodi di ricerca*, Editori Laterza, Bari - Roma 2009.
 - Turco A., *Paesaggio e identità nell'Italia Repubblicana*, in S. Conti (a cura di), *Riflessi italiani: l'identità di un paese attraverso la rappresentazione del suo territorio*, Touring Club Italiano, Milano 2004.
 - Turri E., *Il paesaggio degli uomini, la natura, la cultura, la storia*, Zanichelli, Bologna 2003.
 - Turri E., *Sul senso di una semiologia del paesaggio*, in P. Castelnovi (a cura di), *Il senso del paesaggio*, IRES, Torino 2000, disponibile sul sito www.landscapefor.eu.
 - Turri E., *Semiologia del paesaggio italiano*, Longanesi, Milano 1990.
 - Walter F., *"Comment construire le récit d'un territoire national – Come costruire il racconto di un territorio nazionale"*, in G. Bonini, A. Brusa, R. Cervi (a cura di), *La costruzione del paesaggio agrario nell'Età moderna*, Istituto Alcide Cervi, Gattatico 2012 (Quaderni 8, Summer School Emilio Sereni), p. 103-110. Disponibile online all'indirizzo www.histoiresuisse.ch/walter/cours/summerschool.pdf.

- Walter F., *La Suisse, Au-delà du paysage*, Gallimard, Parigi 2011.
- Walter F., *Les figures paysagères de la nation. Territoire et paysage en Europe (16e-20e siècle)*, Editions de l'Ecole des hautes études en science sociales, Paris 2004.
- Yi-Fu Tuan, *Topophilia. A study of environmental perception, attitudes and values*, Englewood Cliffs, Prentice Hall 1974.

V - Dalla ricostruzione alla didattica del paesaggio storico. Uno studio di caso

- Acciani C., Bianchi R., Fucili V., Panisco N., *Paesaggio e territorio della Murgia barese: tipologie di manufatti rurali*, Mario Adda Editore, Bari 2010.
- Ambruoso M., *Castel del Monte. Manuale storico di sopravvivenza*, CaratteriMobili, Bari 2014.
- Andreassi R., Federico M., *Il cammino dell'uomo attraverso i segni. Lettura storico-didattica dei percorsi della transumanza*, I.R.R.E. Molise, Campobasso 2005.
- Angioni G., *I pascoli erranti. Antropologia del pastore in Sardegna*, Napoli, 1989.
- Brusa A., Andreassi R., Cecalupo M., *Come evitare una visita guidata e gossersi un bene storico*, in Atti del convegno *La valenza dei beni culturali*, Ravenna 21 maggio 1999, Associazione Ingegneri e Architetti della Provincia di Ravenna, Ravenna 2000.
- Campanile R., *I Pastori Abruzzesi in Andria dai documenti d'archivio dal 1500*, Netium Stampa, 2010, Andria.
- Ciancio A., Iacobone C., (a cura di) *Storie nell'antica città senza nome. Come esplorare l'area archeologica di Monte Sannace*, Laterza, Roma-Bari 2000.
- Di Cicco P., Musto D. (a cura di), *Introduzione: I, La Dogana della mena delle pecore di Puglia*, in *L'Archivio del Tavoliere di Puglia - Inventario*, vol. I, Roma 1970.
- Di Cicco P. (a cura di), *Il Tavoliere di Puglia nella prima metà del XIX secolo*, Leone, Foggia 1966.
- Fiore A., S. Valletta (a cura di), *Il patrimonio geologico della Puglia. Territorio e geositi*, Supplemento al numero 4/2010 di «Geologia dell'Ambiente», periodico della SIGEA - Società Italiana di Geologia Ambientale, SIGEA 2010.
- García Martín P., *Imágenes Paradisi, Historia de la percepción del paisaje en la Europa moderna (ca. 1450 - ca. 1875)*, Pedro García Martín, Madrid 2000.
- González Parilla J. M., Cuenza López J. M. (Eds.), *La musealización del Patrimonio*, Universidad de Huelva publicaciones, Huelva 2009.
- Grande J., *Transumanza*, Fundación Caja Rioja, Comune di Villetta Barrea AQ.

- Impellizzeri F., *Il gioco nella programmazione di storia*, in A. Brusa, et al. *Il nuovo racconto delle grandi trasformazioni. Guida per l'insegnante per il primo anno*, Paravia-Bruno Mondadori, Milano 2004.
- Lear E., *Journals of a landscape painter in Calabria, &c.*, Richard Bentley, New Burlington street, London 1852.
- Licinio R. (a cura di), *Castel del Monte e il sistema castellare nella Puglia di Federico II*, Bari 2001.
- Licinio R. (a cura di), *Castel del Monte. Un castello medievale*, Adda editore, Bari 2002.
- Licinio R., *Castelli medievali. Puglia e Basilicata: dai normanni a Federico II e Carlo I d'Angiò*, Ed. CaratteriMobili 2010.
- Michele A. e N., *Atlante delle Locazioni della dogana delle pecore di Foggia*, Capone, Cavallino 1984.
- Mongiello L., *Trulli e costruzioni a pignon*, Mario Adda editore, Bari 1992.
- Musca G., *Castel del Monte, il reale e l'immaginario*, in R. Licinio, (a cura di), *Castel del Monte. Un castello medievale*, Adda editore, Bari 2002.
- Musci E., *Scoprire e giocare a Castel del Monte*, Adda editore, Bari 2013.
- Musci E., *Il laboratorio con i giochi didattici*, in P. Bernardi e F. Monducci (a cura di), *Insegnare Storia. Guida alla didattica del laboratorio storico*, UTET Università, Torino 2012, pp. 281-296.
- Ricchioni V., *Aspetti della trasformazione fondiaria nella Murgia dei trulli*, in *Atti del XVII congresso geografico italiano*, Bari 1957.
- Russo S., B. Salvemini, *Ragion pastorale, ragion di stato. Spazi dell'allevamento e spazi dei poteri nell'Italia di età moderna*, Viella Editrice, 2007.
- Russo S., *Tra Abruzzo e Puglia, la transumanza dopo la dogana*, Franco Angeli 2002.
- Russo S., *Abruzzesi e Pugliesi: la ragion pastorale e la ragione agricola*, in «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes», T. 100, N° 2. 1988.
- Salvemini B., *Come pensano gli spazi. Il passato (e il presente) del territorio di un parco rurale: l'Alta Murgia pugliese*, in *Rileggere il territorio*, Meridiana n.49, 2004, pp. 15-51.
- Selano G., Paladino M., *I Regi Tratturi e le poste della Locazione d'Andria: una storia del paesaggio agrario di Andria*, Grafiche Guglielmi, 2002, Andria.
- Swinburne H., *Viaggio attraverso le due Sicilie (1777-1780), Viaggio da Reggio a Napoli*, in *Viaggiatori inglesi in Puglia nel 700* di Cecere, Fasano, 1990, pp. 251-252, trad. di Nina Guarini.
- Violante F., *Il re, il contadino, il pastore*, Edipuglia, Bari 2009.

-Willemsen A., *Componenti della cultura federiciana nella genesi dei castelli svevi*, in R. De Vita, *Castelli, torri ed opere fortificate*, Adda editore, Bari 2001.

Conclusioni

- Brunelli M., *Heritage Interpretation. Un nuovo approccio per l'educazione al patrimonio*, Eum, Macerata 2013.

- Brunelli M., *Archeologi educatori. Attuali tendenze per un'archeologia educativa in Italia, tra heritage education e public archaeology*, «Il Capitale culturale», VII, 2013.

- Calaf Masachs R., Fontal Merillas O., Eva Valle R. (coords), *Museos de arte y educación. Construir patrimonios desde la diversidad*, Ediciones Trea, Gijón 2007.

- Maggi M., Murtas D., *Ecomusei: Il Progetto*, IRES, Torino 2004, p. 26. Disponibile on line all'indirizzo

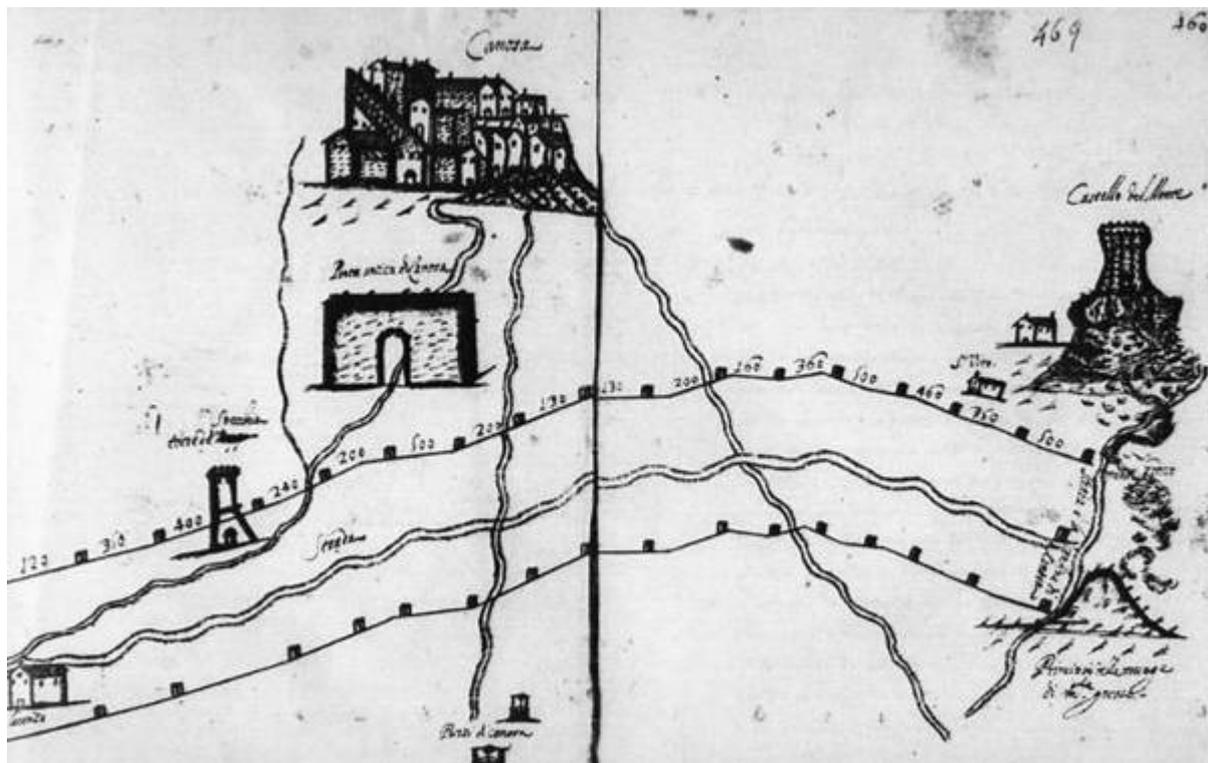
[http://db.formez.it/FontiNor.nsf/1315d8fe375b0774c1256b04004132f0/E35F0E37789BBC83C1256F1200304B7D/\\$file/Ecomusei.%20Il%20progetto.pdf](http://db.formez.it/FontiNor.nsf/1315d8fe375b0774c1256b04004132f0/E35F0E37789BBC83C1256F1200304B7D/$file/Ecomusei.%20Il%20progetto.pdf).

- Settis S., *Paesaggio Costituzione cemento. La battaglia per l'ambiente contro il degrado civile*, Einaudi, Torino 2010.

- Tilden F., *Interpreting Our Heritage*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 1957.

Allegato n. 1

Pianta del tratturo dal Ponte de Cervaro sino alle Murge di Monte grosso, part. In Atlante Capecelatro (1648-52), Braccio Canosa Montecarafa, ASFg, Dogana, s. I, vol. 18.



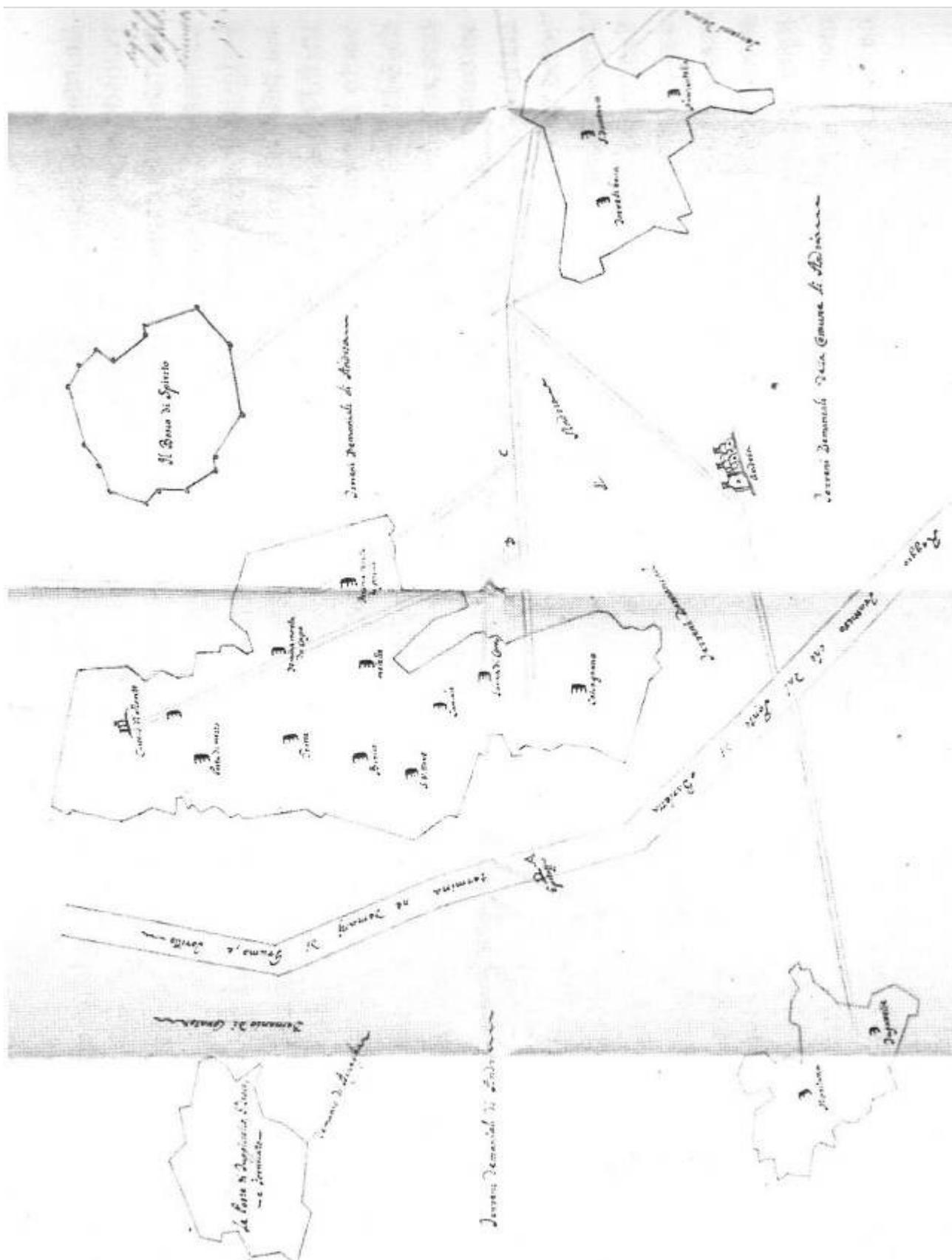
ASFg, Dogana delle Pecore di Foggia, s. I, vol. II, [136] 462-483

Tratturo da Ponte di Canne per il Territorio di Barletta, Andria sino a Corato Toritto, e Grumo, dove si arriva alle Murge di detta città

Si arriva in faccia alla taverna predetta quale si include per passi due dentro il tratturo dove sono posti due titoli, uno dinanzi, e l'altro da dietro di detta taverna [...] camminandosi per lo solco sinistro per il titolo vicino la taverna si arriva con passi trecentocinquanta dove abbiamo trovato un'titolo e l'altro all'incontro al lato destro e ci abbiamo aggiunto un altro in mezza. E del là rivoltando a sinistra a dirittura dell'... di Geronimo Carfagno si arriva con passi duecentoquaranta dove abbiamo posto due titoli alli canti per mancamento delli antichi. E di là rivoltandoci desto a dirittura del Castel del Monte, lasciando un Palmento vecchio di Cesare Sciota a mano sinistra, al quale si arriva con passi venti. Si è posto un titolo vicino detto palmento fuora il tratturo 'a mano sinistra, e non dentro come per errore designava l'antica Reintegrazione, e per detto emetto si è posto detto titolo al Palmento [...] camminando a' dirittura della Speecie di Luisa Mele di Andria, che al presente si possiede per la Madonna delli Miracoli di detta città, si trapassa la via che viene per Santa Maria del Petto, e v' a Barletta dove si arriva per passi duecentoottantatré dove abbiamo posto due titoli, e con altri passi trecentoventisette si è arrivato ad un Titolo che si chiama Titolo di Frisano, quale resta dentro al tratturo per passi venti, e camminando più avanti per dirittura per altri passi venticinque si sono posti due titoli, e rivoltando addirittura del Castello del Monte, lasciando la Posta di Casa Vecchia a destra fuora il tratturo si arriva con passi duecentosettantaquattro e si trapassa la via, che viene dalla Massaria del Perazzo e va a Barletta, dove abbiamo posto due titoli, e con altri passi trecentosessantasei per detta dirittura del Castello del Monte, si arriva dove habbiamo ritrovato tre titoli antichi.

Allegato n. 5

Carta del regio agrimensore Michele Barisani, 28 maggio 1810, in riferimento alla causa promossa da Domenico Antonio Tupputi di Bisceglie contro gli ex locati divenuti enfiteuti nella locazione di Andria. In G. A. Selano, M. Palladino, *I regi tratturi e le poste della locazione di Andria*, cit., p. 13.



Allegato n. 6

Castel del Monte, in E. Lear, *Journals of a landscape painter in Calabria, &c.*, Richard Bentley, New Burlington street, London 1852.



E. Lear, *Journals of a landscape painter in Calabria, &c.*, Richard Bentley, New Burlington street, London 1852, pp. 248-251.

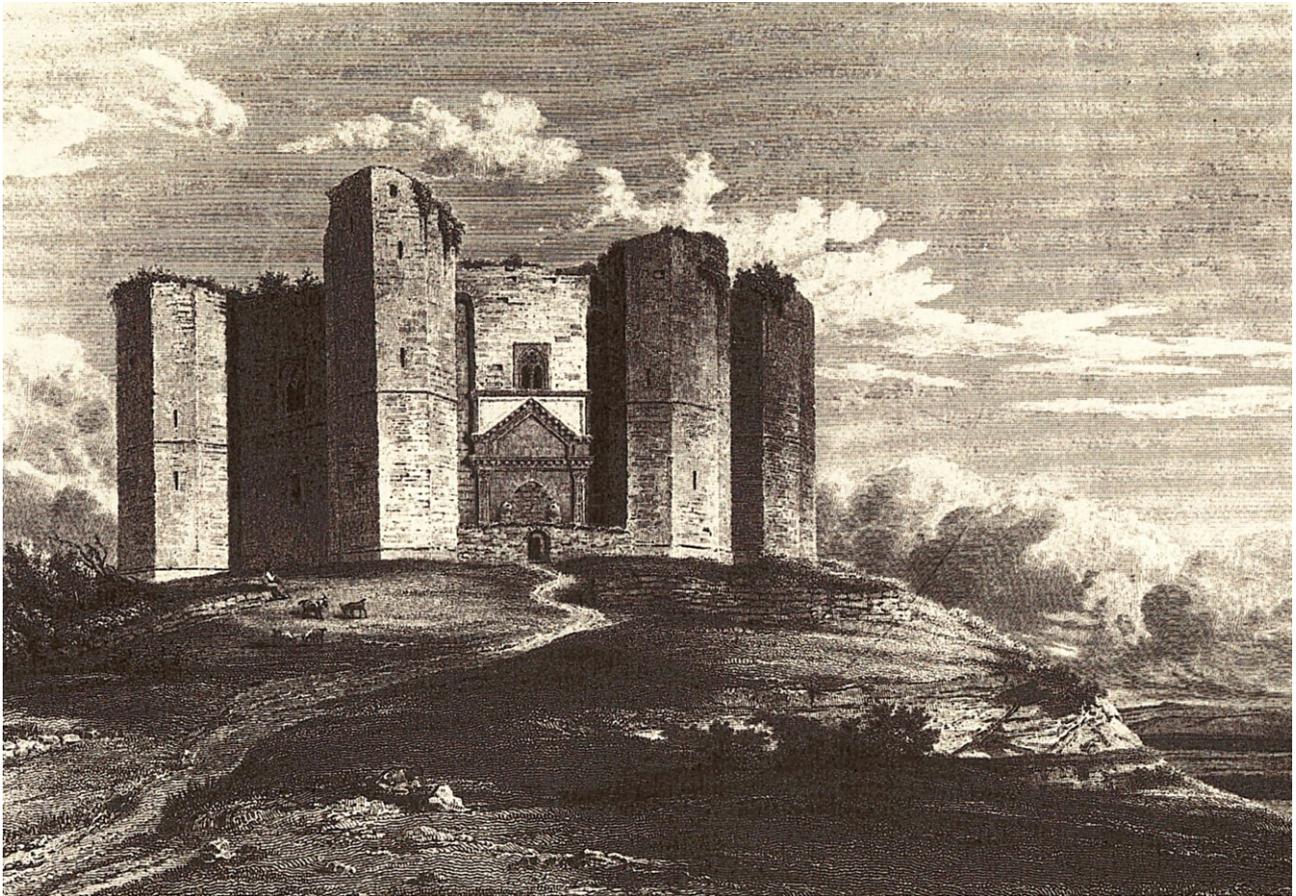
September 23

Oh me! what a day of fatigue and tiresome labour! Almost immediately on leaving Minervino we came to the dulllest possible country, elevated stony plains weariest of barren undulations stretching in unbroken ugliness towards Altamura and Gravina. Much of this hideous tract is ploughed earth, and here and there we encountered a farm house with its fountain: no distant prospect ever relieves these dismal, shrubless, Murgie (for so is this part of the province of Bari called), and flights of "calendroni," with a few skylarks above, and scattered crocuses below, alone vary the sameness of the journey. At length, after nearly five hours of slow riding, we came in sight of the castle, which was the object of my journey; it is built at the edge of these plains on one of the highest, but gradually rising eminences, and looks over a prospect perfectly amazing as to its immense extent and singular character. One vast pale pink map, stretching to Monte Gargano, and the plains of Foggia, northward, is at your feet; southward, Terra di Bari, and Terra di Otranto, fade into the horizon; and eastward, the boundary of this extensive level is always the blue Adriatic, along which, or near its shore, you see, as in a chart, all the maritime towns of Puglia in succession, from Barletta southward towards Brindisi. The barren stony hill from which you behold all this extraordinary outspread of plain, has upon it one solitary and remarkable building, the great hunting palace,* called Castel del Monte, erected in the twelfth century by the Emperor Barbarossa, or Frederick II. Its attractions at first sight are those of position and singularity of form, which is that of an octagon, with a tower on each of the eight corners. [...] I had overcome the five hours of stony "murgie" I confess to having thought that any thing less interesting than Castel del Monte would hardly have compensated for the day's labour.

* Excellent descriptions of this most beautiful castle are to be found in Mr. Swinburne's and the Hon. Keppel Craven's works.

Allegato n. 7

Castel del Monte, incisione di Lemaitre su disegno di V. Baltard, tratta da J. -L. -A. Huillard-Bréholles, *Recherches sur les monuments et l'histoire des Normands et de la maison de Souabe dans l'Italie méridionale*, Paris 1844.

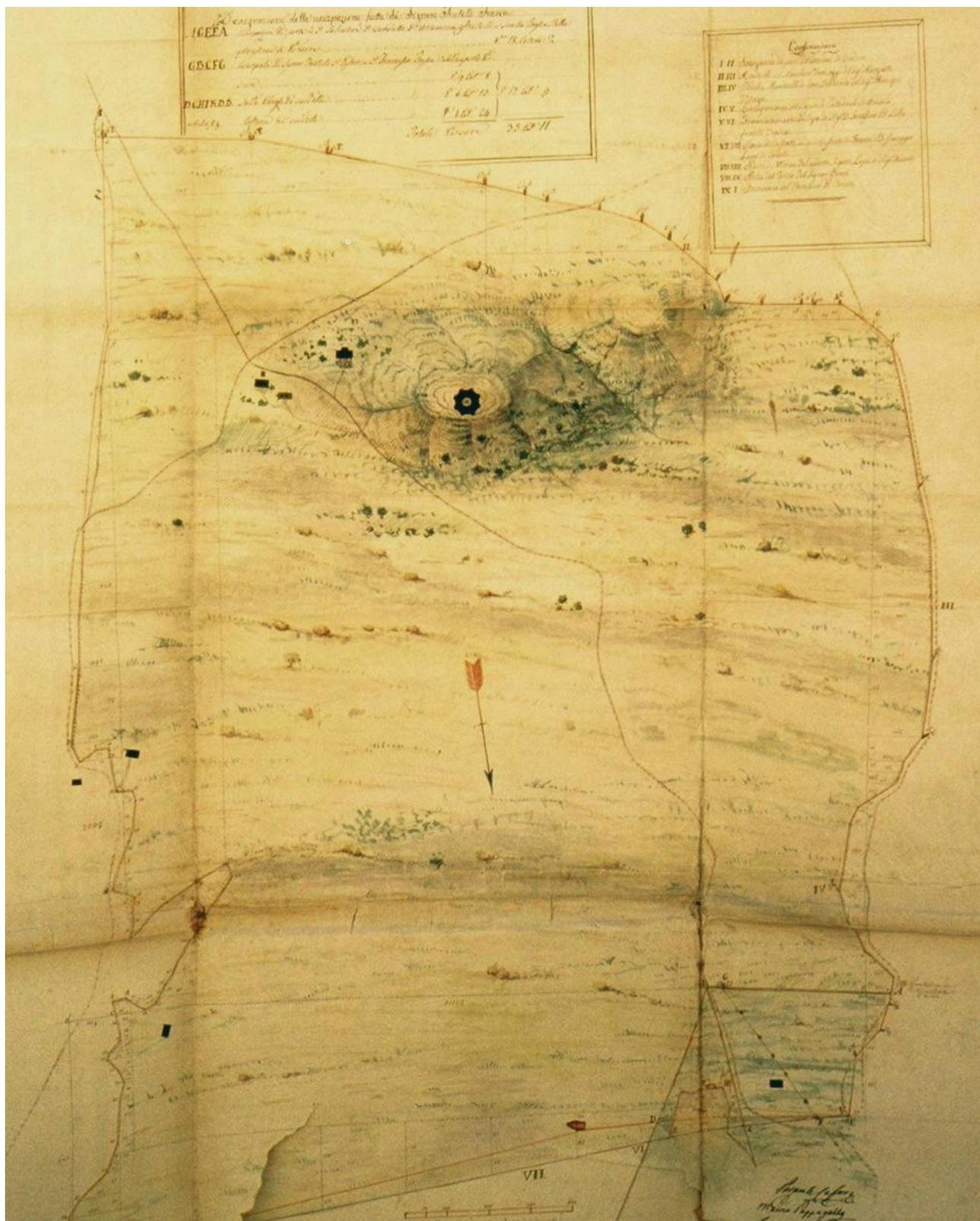


La stessa incisione, colorata, reperibile sul sito www.andriarte.it.



Allegato n. 8

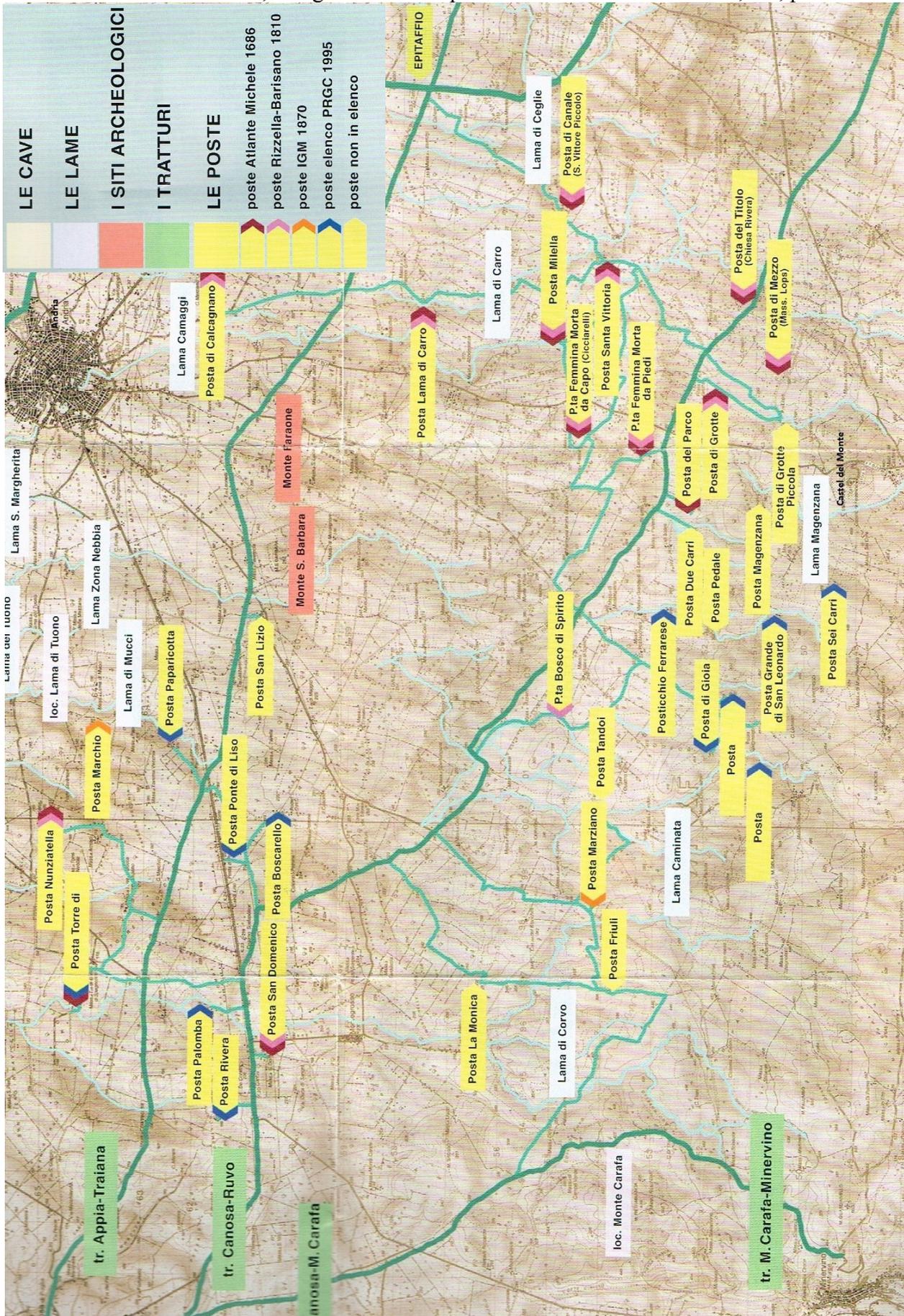
Pianta numerica topografica della tenuta Castel del Monte dei Duchi di Andria, SASTr, Tribunale Circondariale civile e penale di Trani, perizie, vol. 117, aa 1864-1865, n. perizia 13, in P. Catino, Ettore Carafa, la famiglia, i luoghi, la rivoluzione, Mario Adda editore, Bari 2008.



Allegato n. 9

Fotografia del 1930, pastorello con agnello a Castel del Monte, Andria (collezione privata di Riccardo Campanile), in R. Campanile, I pastori abruzzesi in Andria dai documenti d'archivio dal 1500, immagine di copertina.





Allegato n. 11

Giallo Murgiano, in E. Musci, *Scoprire e giocare a Castel del Monte*, Adda editore, Bari 2013, pp.41-74.

Giallo murgiano

Giallo murgiano

Un gioco ai tempi della transumanza per conoscere Castel del Monte e il suo paesaggio



Castel del Monte e alcuni pastori in una rappresentazione del 1852

Le vicende su cui stai per indagare sono accadute nell'inverno del 1783.

A quei tempi, Castel del Monte era proprietà dei Carafa, conti di Andria. Essi lo avevano lasciato in stato di abbandono dal XVII secolo, e per questo motivo il castello era spesso rifugio per pastori e briganti. Il suo profilo, però, è sempre rimasto punto di riferimento e

di orientamento per chi abitava quelle terre e per chi, ogni anno, lasciava gli Abruzzi e vi giungeva con le sue pecore.

Malgrado le inevitabili tensioni legate alla presenza delle pecore, sempre pronte a pascolare nei terreni coltivati, e alla povertà del territorio, sull'Alta Murgia fra i massari di campo, dediti all'agricoltura, e i pastori degli Abruzzi la vita era ben integrata: gli uni e gli altri pregavano negli stessi luoghi, attingevano l'acqua agli stessi pozzi, e spesso abitavano persino in pagliari vicini fra di loro, nel territorio di un'unica masseria. Gli stessi massari di campo erano talvolta anche proprietari di pecore.

I conflitti erano pochi e non particolarmente gravi.

Ma non sempre. Non nel caso di un morto il cui cadavere era stato rinvenuto all'alba del 28 gennaio dell'anno 1783.

Giampiero De Sanctis, ufficiale della Regia Dogana di Foggia residente ad Andria, si reca sul luogo del delitto e interroga pastori e contadini che vivono in quelle terre. Subito dopo l'accertamento dei fatti, uno dei presenti viene portato nelle carceri di Andria.

Chi è l'ucciso? Qual è la causa dell'omicidio?

E, soprattutto, chi viene rinchiuso in carcere come colpevole?



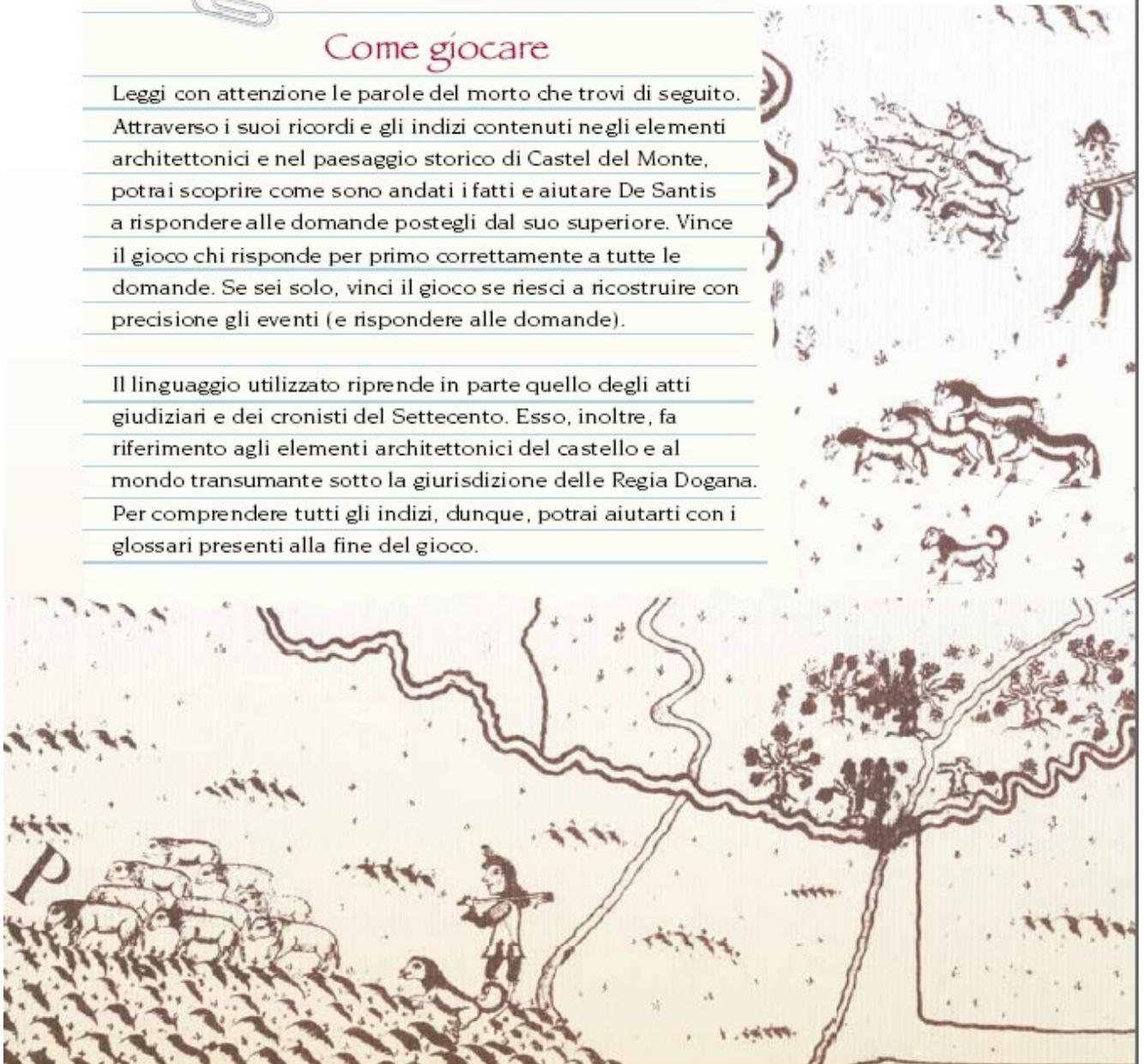
• **Per saperne di più**

-Da tempi lontanissimi ogni inverno uomini e animali si spostavano dai pascoli di montagna (nel nostro caso degli Abruzzi) a quelli pianeggianti (della Puglia) e viceversa nel periodo estivo, per consentire l'approvvigionamento di foraggio agli animali durante tutto l'arco dell'anno. Già dai tempi dei romani, chi governava ricavava da questi spostamenti consistenti guadagni. Dal 1447 fino a inizio '800, il controllo statale è avvenuto attraverso la Dogana della Mena delle pecore di Puglia.

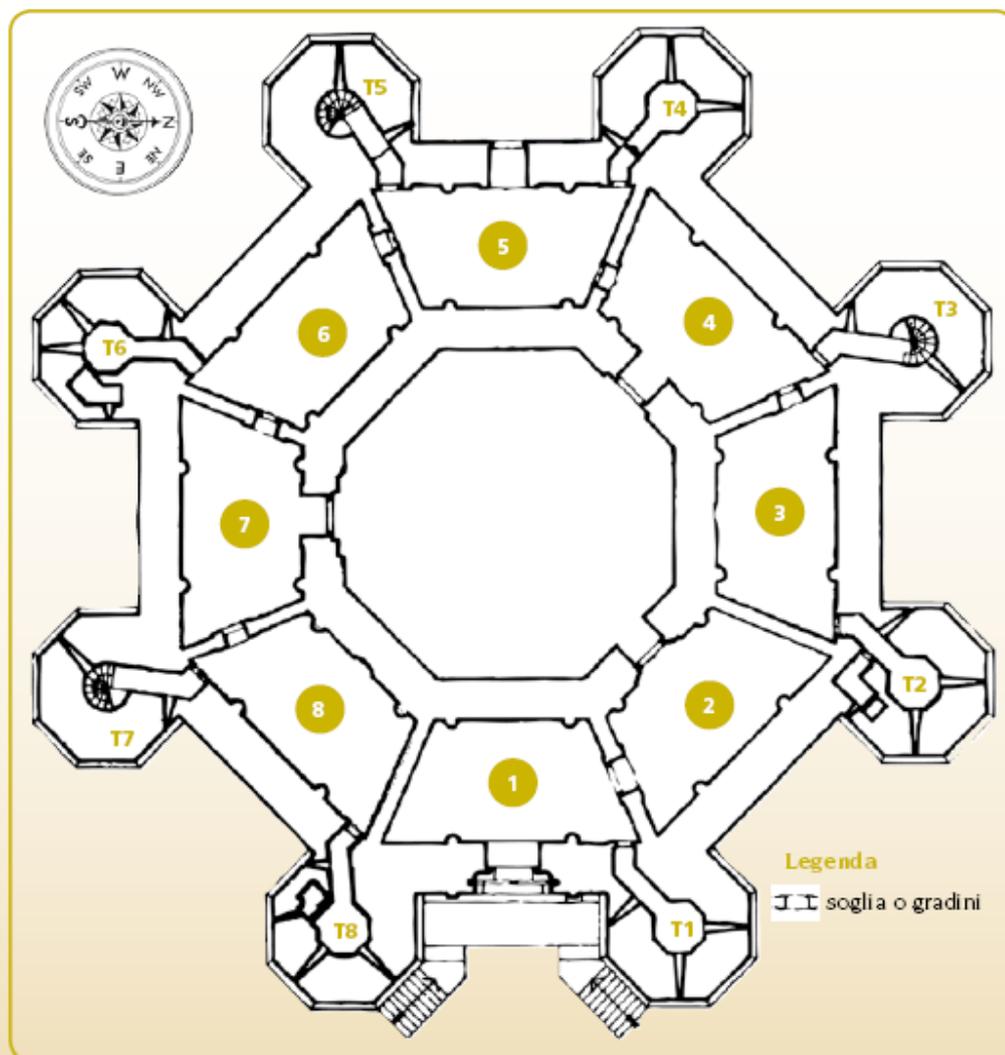
Come giocare

Leggi con attenzione le parole del morto che trovi di seguito. Attraverso i suoi ricordi e gli indizi contenuti negli elementi architettonici e nel paesaggio storico di Castel del Monte, potrai scoprire come sono andati i fatti e aiutare De Santis a rispondere alle domande postegli dal suo superiore. Vinci il gioco chi risponde per primo correttamente a tutte le domande. Se sei solo, vinci il gioco se riesci a ricostruire con precisione gli eventi (e rispondere alle domande).

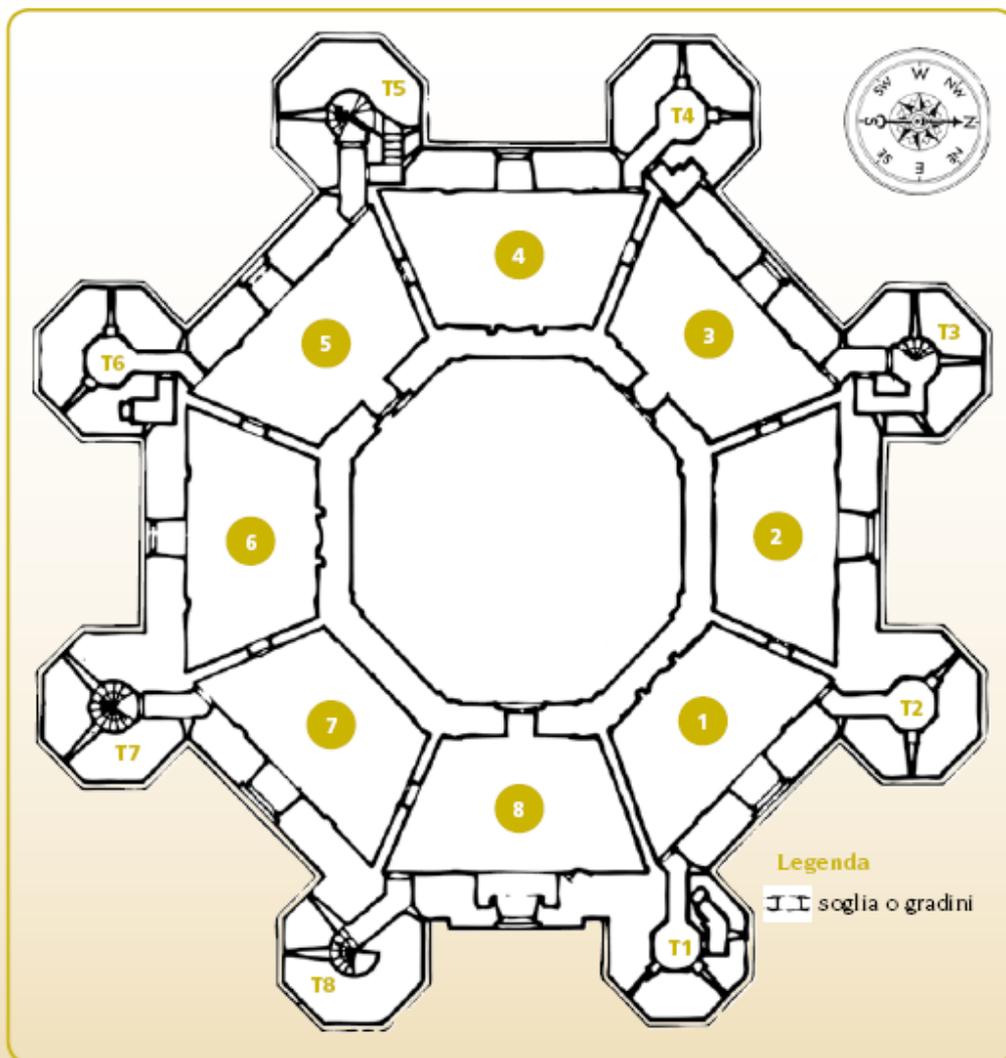
Il linguaggio utilizzato riprende in parte quello degli atti giudiziari e dei cronisti del Settecento. Esso, inoltre, fa riferimento agli elementi architettonici del castello e al mondo transumante sotto la giurisdizione delle Regia Dogana. Per comprendere tutti gli indizi, dunque, potrai aiutarti con i glossari presenti alla fine del gioco.



Ecco le piantine dei due piani del castello. Quando trovi una delle tappe descritte ne **Il sogno premonitore** colloca il numero con cui è contrassegnata nella stanza, torre, muro o finestra corrispondente. Ti servirà per tenere il filo e ricollegare tutti gli indizi.



PIANO TERRA



PRIMO PIANO



Schema di gioco con esemplificazione

- Leggi con attenzione le parole della vittima.

- Leggi **Il sogno premonitore**. Ogni tappa corrisponde a un elemento architettonico o del paesaggio che puoi ammirare dal castello. Nelle tappe, gli elementi da trovare sono segnati in grassetto e da un numero tra parentesi. Se hai dei dubbi, consulta il **Glossario degli elementi architettonici presenti a Castel del Monte**.

Es. la tappa n. 1 corrisponde a una delle **chiavi di volta** presenti nel castello. Il testo di ogni tappa

- ti fornisce indicazioni rispetto all'elemento architettonico o paesaggistico da individuare: "Alzai lo sguardo. Un fauno di pietra dalle orecchie a punta (1).." → l'elemento si trova in alto e rappresenta un fauno, caratterizzato dalle orecchie a punta.

- ti fornisce indicazioni rispetto alla storia da ricostruire: "ciò che ti ha colpito e ciò che mi sta fra i capelli ti parla del mestiere di chi ti ha più volte minacciato. Gli piaceva parlare, e si vantava di essere da tutti conosciuti per le Parole, per la Morte e per la Corte!" → si svela il mestiere di un protagonista del gioco e si riporta una sua frase, che sarà utile una volta riconosciuti tutti gli indizi, per attribuirgli un'azione passata di cui si vantava.

- Cerca le tappe nel castello o nel suo paesaggio (ti sarà suggerito di affacciarti a una certa finestra o di osservare la carta del regio agrimensore del 1686) e quando le trovi, segna il numero corrispondente sulle piantine del castello o sulla carta della Locazione di Andria, se richiesto. Ti sarà più facile ritrovarle in caso di bisogno.

Se vuoi, prendi appunti utilizzando lo schema **Per riassumere gli indizi** di p. 53.

- Quando avrai individuato tutte le tappe e ricavato tutti gli indizi, concentrati sulla storia da ricostruire. Rileggi le parole del motto (p. 47) e **Il sogno premonitore** e collega gli indizi a quello che hai potuto osservare.

Se qualche parola non ti è chiara, cercala fra i glossari in coda al gioco.

- Risolvi l'ultimo indizio (p. 56)

- Rispondi alle domande poste all'ufficiale della Regia Dogana dal suo superiore e dimostra di aver capito come si svolsero gli eventi.

- Se giochi con altri amici, vince chi per primo risponde con esattezza a tutte le domande.

Da sempre la sagoma di questo castello mi ha affascinato. Con i miei compagni, nei rarissimi momenti di svago, ci piaceva da lì vagare con lo sguardo e cercare col pensiero il profilo dei nostri monti lontani. Ad occhi inesperti la campagna appare aperta, diseguale e arida, ma noi ci divertivamo a riconoscere gli jazzi e le masserie e ad indovinare la vita degli abitanti, nostri amici o conoscenti. Una vita dura. Come la nostra, e come la mia, costretto a dormire con i miei compagni sulle lettiere e a prendermi cura di tutto. Non appena potevo, per esempio, mi recavo al campo d'avena e ne coglievo a mano un po' per darla al castrato. Quelle punte di erba fresca lo avrebbero aiutato a diventare il manzo ideale per la mia morra!

Quello che mi pesava di più era il lavoro mattiniero: prima dell'alba c'erano tante incombenze da svolgere. Qualche volta ci si recava dai vicini per farsi fare una scodella da un tronco di quercia, oppure per far conciare un pelliccione per le giornate fredde. Secondo il solito, ci si provvedeva di legno nei dintorni per accendere il fuoco e scaldarsi o cucinare le fave e le verdure di campo, o per preparare l'acquasale. Le Murge in inverno sono piene di vita, percorse da contadini, pastori e qualche religioso. Ci si incontra lungo i tratturi o tratturelli, sulle strade vicine alle vigne e su quelle che attraversano le campagne, al pozzo o alla cappella della stessa masseria per seguire la

santa messa. Una volta, in uno di questi luoghi, feci un incontro così brutto che ancora

lo ricordo: quel ceffo, ispido come le pungenti piante murgiane, mi disse che se avessi continuato così, avrebbe fatto peggio del massaro Filippo Lampreda! Neanche volli sapere chi fosse, e preferii allontanarmi. Il castello intanto restava lì e sembrava osseriarci e proteggerci. Una volta ci sono anche entrato, durante una pioggia violenta e mi sono addormentato. Ho fatto un sogno terribile, ma se lo avessi preso sul serio, forse le cose sarebbero andate diversamente . . .

• Per saperne di più

- L'**acquasale** o pan cotto (come anche viene definito negli atti del processo) è un tipico piatto delle cucine povere, simile alla panzanella, preparato col pane vecchio bagnato in un piatto d'acqua condita con sale, olio, pomodorini ed eventualmente aglio o cipolla.

• Per saperne di più

- L'**avena** è una graminacea simile al grano, molto nutriente, utilizzata come foraggio per animali e, in misura minore, come alimento per l'uomo. Per le sue proprietà è particolarmente indicata per gli animali giovani e per quelli da lavoro.
- Durante la transumanza veniva utilizzato talvolta il **manzo** per guidare il gregge, se si trattava di pecore, oppure il toro se si trattava di mucche.

Il sogno premonitore

Mi aggiravo per il castello e osservavo le ombre che la fiamma viva proiettava alle pareti. Quelle figure strane parevano animarsi e le sentivo parlare. Aiutami a decifrare quelle parole misteriose e forse dopo tanti secoli potrai rendermi giustizia.



Come giocare

Ogni tappa è indicata da un numero e fa riferimento ad un elemento architettonico del castello o a qualcosa che poi individuare nel paesaggio o nella carta storica. Quando riconosci l'elemento corrispondente alla tappa, indicalo sulla piantina del castello, così ti sarà più facile controllare l'andamento del gioco e rispondere alle domande finali.

Attento: le tappe non delineano un percorso da seguire nel castello, ma sono indicate secondo un ordine casuale.

Tappa n. 1

Mi trovavo nel cortile. Senza indugio entrai nella grande stanza a Sud, priva di accesso alle scale, e alcune palline mi caddero in testa. Alzai lo sguardo verso la **chiave di volta**. Un fauno di pietra **(1)** mi disse enigmatico: ciò che ti ha colpito e ciò che mi sta fra i capelli ti parla del mestiere di chi ti ha più volte minacciato. Gli piaceva parlare, e si vantava di essere da tutti conosciuto "per le Parole, per la Morte e per la Corte!".

Tappa n. 2

Iniziai a riflettere e, quasi senza accorgermi, mi ritrovai a calpestare, sul **pavimento**, alcune grandi figure geometriche e alcune tessere colorate **(2)**. Le forme del mosaico mi annunciavano il momento del giorno in cui avrei corso il pericolo maggiore, quando solo alcune di quelle forme restano visibili nel cielo.

Tappa n. 3

In ogni stanza che attraversavo incontravo **un'entrata bellamente arricchita e lasciavo dietro di me un semplice passaggio**. Tutti questi erano fatti di un materiale (3) il cui colore mi fece sentire un forte dolore alla testa, proprio in luogo di ciò che avrebbero visto in terra i miei compagni e l'ufficiale della Regia Dogana.

Tappa n. 4

Mi recai nella **stanza esposta a NORD-OVEST** che ha una porta-finestra che si affaccia sul cortile e da cui subito a destra, in basso, si vede il rilievo del cavaliere. Lì mi sono affacciato alla bifora scorgendo, fra i boschi di querce ora presenti in abbondanza, un'ansa di acque passate. Ecco, al culmine di quella che sembra una luna crescente di terra fertile, scorsi pietre disposte a formare un ricovero (4) simile a quello in cui dormivo con i miei compagni.

- **Per saperne di più**
- Il territorio delle Murgia è carsico. Le acque quindi non restano in superficie, ma filtrano nel sottosuolo dove formano rivoli sotterranei. In superficie, però, si formano delle lame, ovvero solchi erosivi che diventano corsi d'acqua in occasione di piogge intense.

Tappa n. 5

Un rumore sordo mi fece sussultare, con il cuore in gola iniziai a camminare, molto lentamente, fino allo "**stanzolino**" **usato per latrina** (5). Vi guardai dentro e sentii il rumore dell'acqua che cadeva. Fui colto da vertigini, come se la forma del canale e la presenza dell'acqua avessero a raccontarmi di minacce subite.

Tappa n. 6

Nella **stanza che volge ad OVEST** (6) in cui un camino riscaldava le membra e lo sguardo si volge al sole che tramonta verso i monti delle Murge e verso la Basilicata, dove regna l'energia del vento, mi sentii finalmente sereno: un edificio familiare era lì a ricordarmi il mio mestiere e ciò che mi garantiva il guadagno invernale.

Attenzione

se dalla finestra vedi solo nebbia, aiutati con le fotografie del paesaggio di Castel del Monte.

Tappa n. 7

Giunsi in una stanza illuminata, in modo diverso dagli altri ambienti, da una grande **finestra**.

Mi incuriosii e **mi affacciai fra le due colonnine (7)**.

In lontananza vidi una grande Università cinta di mura, col suo alto campanile, punto di orientamento per chi percorreva i tratturi e le strade che attraversavano le Murge. Sulla carta del regio agrimensore, quell'Università titolava la locazione della mia dimora vernotica. Lì il mio cadavere sarebbe stato esaminato e riconosciuto.

- **Per saperne di più**
- **Università** o **Universitas** erano chiamati, dal regno di Carlo d'Angiò, i comuni dell'Italia meridionale, fino al 1806, quando fu abolita la feudalità.
- **Vernotico** vuol dire invernale.

Tappa n. 8

Mentre vagavo, colto da mille presagi, alcune piccole teste umane lasciarono **la chiave di volta** che pende in mezzo la stanza all'incrocio dei cordoni (8). Esse si staccarono dal soffitto e mi volteggiarono attorno parlandomi: noi siamo tante quante le poste che dovrai contare da qui lungo il confine della locazione in direzione di Andria, nella carta del regio agrimensore. Chiudi la posta in un cerchio, al suo confine si trova la masseria dell'accusato!

Dall'*Atlante delle locazioni della Dogana delle pecore* dei Michele, Archivio di Stato di Foggia, 1686.

Si tratta di una rappresentazione simbolica del territorio, realizzata dal regio agrimensore Antonio Michele.





Tappa n. 9

Nella stanza del I piano, dove un muro blocca il percorso, le teste si poggiarono sui **capitelli** ai lati del camino sussurrando: perché non hai voluto ascoltare quell'uomo, noto per le parole aggressive e per essere stato già giudicato in passato? Lui aveva detto più volte di stare lontano da ciò che nel suo territorio appare simile ai riccioli su cui adesso siamo posate (9). Poiché, a causa tua, i riccioli appariranno mutati, giacerai dove più è evidente il cambiamento.

Tappa n. 10

Mentre le teste mi parlavano, giunsero alcuni **telamoni**, piccoli uomini di pietra, nudi, avvezzi ai grandi pesi e a spazi dalla volta ristretta (10). Accerchiarono le teste che ancora proferivano parole e uno di loro, come in un furioso litigio, ne colpì una, facendola rompere rovinosamente in terra. La voce mi pulsava nella testa: ecco come andò per l'altro padrone di masseria! Seppi di colpo che il numero delle teste e degli uomini rimasti era quello dei miei compagni di sonno.

Attenzione

se dalla finestra vedi solo nebbia, aiutati con le fotografie del paesaggio di Castel del Monte.

Tappa n. 11

Profondamente turbato, cercai l'uscita e mi ritrovai in una chiocciola vorticoso. Alzai la testa, colto da malore, e vidi due **volti** tramutati in **mensole** che si fronteggiavano (11). Uno agitato per vendetta, come la sua barba e i suoi capelli, e l'altro deforme, come ferito. Non da sotto ma da sopra, non davanti ma da dietro, non da arma diversa ma simile sarebbe giunto il colpo mortale. Questa violenta certezza mi sconvolse e così mi svegliai.

Per riassumere gli indizi

- Se non riesci a tenere a mente tutti gli indizi ricavati dalle tappe, aiutati completando questi appunti.

Tappa n. 1

- La **chiave di volta che rappresenta il fauno** ti parla del mestiere di chi ha più volte minacciato la vittima:

Tappa n. 2

- La forma delle tessere del **pavimento a mosaico** indica il momento del giorno più pericoloso:

Tappa n. 3

- Il **colore degli ingressi delle stanze** è legato a ciò che avrebbero visto in terra gli amici della vittima e l'ufficiale della Regia Dogana:

Tappa n. 4

- Dalla **stanza esposta a NORD-OVEST** al culmine di quella che sembra una luna crescente di terra fertile si scorge un ricovero simile a quello in cui la vittima dormiva con i suoi compagni:



Tappa n. 5



Nella **latrina**, la forma del canale e la presenza dell'acqua forniscono indizi sul luogo in cui la vittima aveva subito minacce:



Tappa n. 6



Dalla **stanza esposta ad OVEST** si vede un edificio legato al mestiere della vittima:



Tappa n. 7



Dalla **finestra le cui luci sono separate da due colonnine** si vede la città dove il cadavere sarebbe stato esaminato e riconosciuto:



Tappa n. 8



La chiave di volta con teste umane indica il numero delle poste da contare lungo il confine della locazione, in direzione di Andria, nella carta del regio agrimensore. La masseria dell'accusato è al confine con questa posta:



Tappa n. 9

Il **capitello** delle colonne che si trovano ai lati del camino nella stanza indicata è legato al movente:

l'accusato aveva detto più volte di stare lontano da ciò che nel suo territorio appare simile ai riccioli. Poiché, a causa della vittima, i riccioli appariranno mutati, egli giacerà dove più è evidente il cambiamento:

Tappa n. 10

I **telamoni** mimano ciò che è accaduto all'altro padrone di masseria:

Il numero delle teste e degli uomini rimasti era quello dei compagni di sonno della vittima:

Tappa n. 11

I **volti-mensola** indicano l'atteggiamento dell'accusato:
e forniscono informazioni sul colpo
mortale:

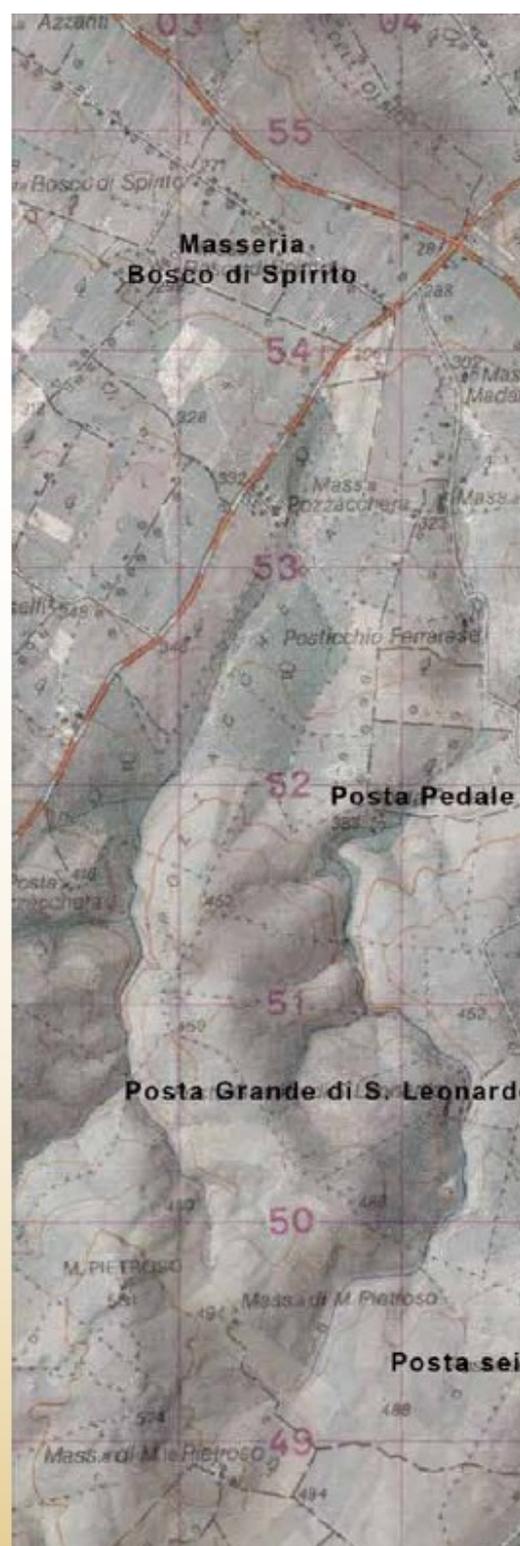
Un ultimo indizio ti manca per risolvere il mistero:

In questa carta di oggi, con i toponimi di un tempo, collega fra di loro alcuni dei luoghi che hai già incontrato e vedrai comparire l'ombra dell'arma del delitto. Procedi in questo modo:

Porta una linea dal sito vetusto che visitasti in lungo e in largo alla posta che è indicata con lo stesso numero dei telamoni. Sali tracciando, senza staccare la punta dal foglio, fino alla posta che un tempo era da capo e da piè e che ora ne è solo la parte più alta. Vai senza ombra di dubbio verso la masseria al confine con quella dell'accusato e che ora si declina al singolare e dirigiti verso quella che parrebbe indicare di essere posta alla metà. Torna sui tuoi passi verso quella donna che morì in basso, e da lì prosegui veloce verso il punto da cui partisti.

Questa cartina rappresenta il territorio attuale e i toponimi tutt'oggi usati. Alcuni portano i nomi delle masserie e delle poste attive sul territorio ai tempi del nostro gioco.

56





Adesso finalmente puoi collegare le informazioni ricavate dagli indizi alle parole della vittima. Dopo averle rilette, esamina gli appunti dell'ufficiale delle Regia Dogana e rispondi alle domande postegli dal suo superiore.

RELAZIONE CONCLUSIVA DEGLI ATTI DI INDAGINI PRATICATE

Io, Giampiero De Sanctis, ufficiale della Regia Dogana residente ad Andria, ho svolto delle indagini in merito all'omicidio accaduto nel territorio di Corato il giorno ventotto del mese di gennaio del 1783.

Sono coinvolti negli eventi:

- Pasquale Turco, pastore del locato Domenico Taranta, della terra di Rocca Calascio, nell'aquilano.

- Benedetto lo Iodice, alias Cardone, massaro di campo di Corato.

- Alcuni pastori Abruzzesi, in numero di nove, che dormivano con Pasquale Turco. Altri compagni del padrone Taranta, che stavano alla Posta delle Melelle.

- Il pastore Luca di Gioia, di Ruvo, un paese vicino, che accudiva anche pecore di Benedetto lo Iodice alias Cardone. Questi afferma che la notte prima del delitto si era ritirato in un pagliaro della Masseria del lo Iodice, nel quale questi era solito dormire coi suoi lavoratori.

Domande conclusive

- Chi è l'ucciso?

- Chi è condotto in carcere perché colpevole?

- Secondo gli indizi, qual è il movente del crimine? Descrivilo nei dettagli.

- Ci sono state precedenti minacce? Dove si sono svolte?

- In che modo viene uccisa la vittima? (Con che tipo di arma? Dove? In quale momento del giorno?)

Glossario degli elementi architettonici presenti a Castel del Monte

Il linguaggio utilizzato nella lettera riprende alcuni atti e resoconti di viaggio del Settecento. Anche per questo i riferimenti agli elementi architettonici presenti nel castello possono sembrare di difficile decifrazione. Per non sbagliare, aiutati con questo glossario.

Bagno o latrina

I bagni presenti a Castel del Monte sono una delle testimonianze dell'attenzione che Federico II destinò alla cura del corpo. Assomigliano molto a quelli che siamo abituati a conoscere, anche se il sedile è in pietra. Il buco al centro è collegato ad un canale verticale per serviva per far scorrere l'acqua piovana raccolta nelle cisterne pensili fino a un pozzo. Ai lati, ci sono due nicchie dove forse venivano posizionate le lucerne. Di fronte all'entrata si trova un bacile in pietra dotato di un foro di scarico.



Camino

Appoggiate alle pareti di alcune stanze ci sono le cappe dei camini, a tronco di cono. Questi venivano utilizzati per riscaldare e, in caso di bisogno, anche per cucinare. A destra e a sinistra del focolare si trovano delle nicchie rettangolari che erano chiuse probabilmente da ante e al cui interno sembra possibile riconoscere l'alloggiamento di una mensola.

Capitello

Parte superiore della colonna. A Castel del Monte le colonne sono in realtà semicolonne poggiate alla parete e si differenziano fra piano terra e primo piano per forma e materiali, così come i capitelli che, inoltre, sono decorati con foglie di diverso tipo.



Chiave di volta

Elemento decorato in pietra collocato al centro della volta. Nel Castello è a forma di foglie, fiori, basilischi (figure mitologiche dalla forma di serpenti alati) e teste umane. Si trovano al primo, al secondo piano e nelle torri.

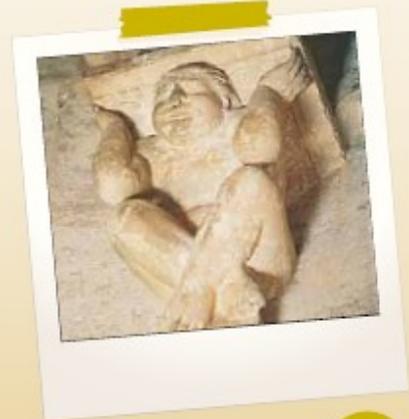


Finestre

A Castel del Monte esistono finestre di forme differenti: circolari (oculi), a una luce (monofora), a due luci distinte da una colonnina (bifora), e una a tre luci separate da due colonnine (trifora). Anche le feritoie presenti nelle torri e nei bagni servono per far entrare aria e luce, così come le porte finestra del primo piano che probabilmente consentivano, tramite un ballatoio in legno, l'accesso diretto alle stanze. Due finestre sono più larghe delle altre: la bifora della stanza del piano superiore dove, ai lati della base della finestra, ci sono le nicchie in cui erano alloggiate le catene che facevano salire e scendere la saracinesca che chiudeva il portale; e la trifora, rivolta verso Andria, città che Federico II appellò "fedele".

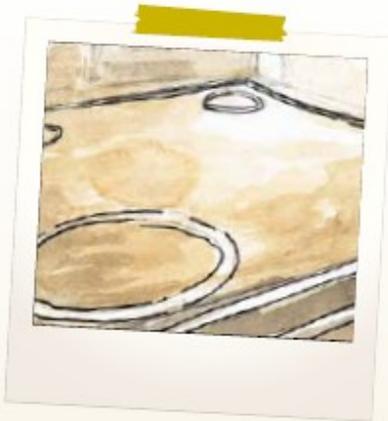
Mensole a telamone

Elementi architettonici a figura maschile che reggono una mensola da cui parte un costolone, ovvero quella fascia che segue il bordo degli spicchi che formano la volta. Quelli di Castel del Monte si differenziano fra di loro per aspetto, portamento e gesti. Per esempio, uno indossa un copricapo e sembra indifferente al peso sopportato, mentre altri paiono soffrire. Inoltre, alcuni mostrano gli attributi sessuali e uno ha le dita nella bocca aperta, forse in segno di disprezzo.



Opus reticolatum

Presso gli antichi romani era una tecnica utilizzata per la costruzione dei muri. In questo caso sembra trattarsi, invece, di una decorazione che riprende i motivi della tecnica costruttiva romana.

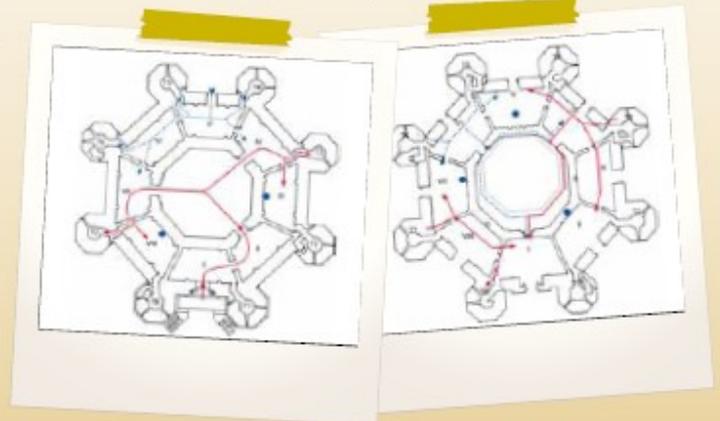


Pavimento decorato

Solo in una stanza del castello si conserva la decorazione geometrica del pavimento, composta da due listelli paralleli, un quadrato e quattro cerchi agli angoli. Nella stessa stanza è stata trovata una piccola parte della originale decorazione a mosaico, con tessere di materiali e colori diversi.

Porte

Le porte del castello erano a due ante, come attestato dalla presenza dei cardini, e, secondo le attuali ricostruzioni, erano inserite in un prospetto più elaborato e uno più semplice, verso cui si aprivano i battenti. Questa caratteristica, particolarmente evidente nel cortile, ha fatto ipotizzare percorsi "obbligati" progettati in base alla funzione d'uso delle stanze (definita anche dalla presenza o assenza delle scale, dei camini e dei servizi). Le porte ed altri elementi del castello sono in breccia corallina, una roccia sedimentaria in cui frammenti di marmo si alternano a vene di cementazione dall'intensa colorazione, probabilmente estratta da cave presenti nel territorio circostante.



Rilievo mutilato di cavaliere

Nel cortile, al di sopra dell'ingresso di una sala è collocato un rilievo semidistrutto che ricorda modelli artistici antichi. Questo cavaliere, secondo alcuni studiosi, potrebbe essere una rappresentazione "eroica" dello stesso imperatore svevo.



Sedile con scanalature

Lungo il perimetro delle stanze del primo piano si trovano dei sedili in pietra. In alcune stanze sono presenti, sotto la finestra, le scanalature che probabilmente servivano per convogliare l'acqua che entrava. Questa, attraverso il foro che si trova sotto il sedile e una tubatura, veniva portata all'esterno del castello.

Teste mensola

Elemento architettonico, qui in forma di testa umana, che sostiene un costolone o una volta.



Glossario dei tempi della Dogana

Il mondo sociale ed economico in cui è ambientato il gioco è quello della transumanza di fine Settecento, regolato dall'istituzione regia della Dogana della Mena. In questo mondo esistono regole ben precise, e i personaggi e i luoghi hanno nomi che dovrai imparare a riconoscere per poter vincere il gioco.

• Per saperne di più

REGIA DOGANA

La Dogana della Mena delle Pecore di Puglia è stata istituita da Alfonso I d'Aragona nel 1447 ed è stata una imponente azienda che garantiva la gestione autonoma della transumanza con norme severe sulla circolazione del bestiame tra l'Abruzzo e la Puglia. I processi civili e penali che riguardavano i pastori erano amministrati da un tribunale specifico, in seno alla Dogana stessa.

Agrimensore o Compassatore

Esperto che aveva il compito di controllare soprattutto che i massari di campo non avessero coltivato negli spazi destinati alla transumanza (tratturi, bracci, riposi,...). Intervenevano ogni primavera per il compasso ordinario, e per quello straordinario in occasione di contese particolari o delle reintegre regie.



Jazzo

Struttura legata alla produzione pastorale, evoluzione della Posta, è presente dalla seconda metà del XVII secolo. Gli jazzi sono costituiti da un ampio recinto suddiviso in scomparti (gli ovili veri e propri). In alcuni casi sono affiancati da stalle con copertura e da altri locali, alcuni funzionali alla lavorazione del latte e altri che servivano come abitazioni per i pastori.

Gli agrimensori li rappresentano come dei pettini a maglie larghe con dentro dei puntini (le pecore).



Jazzo Pantano, in territorio di Gravina

Locato

Proprietario delle greggi che prendeva in affitto una o più locazioni. I locati potevano essere ricchi imprenditori, feudatari, nobili, monaci, notabili.

Locazioni

Grandi terreni di proprietà del fisco regio in cui i pastori si sistemavano con le proprie greggi. Ogni locazione, in base alla grandezza, poteva accogliere un certo numero di pecore.

Massaro di pecore

Capo di pastori di un gregge numeroso, composto da più morre, ovvero greggi formate da 200/300 pecore. Tutelava gli interessi del padrone (il locato) ed era abilitato ad effettuare pagamenti.

Massaro di campo

Colui che possedeva una masseria di campo. Aveva alle sue dipendenze un massaro (che gestiva la masseria), garzoni e, secondo le stagioni e i lavori da compiere in campagna, stagionali e giornalieri per compiti diversi, più o meno specializzati.

Masseria

Insieme di edifici in muratura attrezzati per le attività di produzione e trasformazione dei prodotti pastorali e cerealicoli. Sull'Alta Murgia ci sono le "masserie da campo", strutturate per l'attività agricola, e quelle "per pecore" (con jazzi), destinate alle attività relative all'allevamento degli animali. Le due



Masseria Spada, nel territorio di Corato

attività risultano, in questa zona, fortemente complementari e compensative, mentre altrove pastorizia ed agricoltura risultano opposte ed alternative. Il massaro di campo protagonista degli eventi del gioco, per esempio, è anche proprietario di pecore, assieme ad altri coratini, in una masseria della zona.

Pagliaro

Considerato sinonimo di trullo, è stato utilizzato soprattutto come deposito degli attrezzi dei contadini e, in alcuni casi, come riparo temporaneo. Può essere di diverse dimensioni. Nei documenti relativi ai fatti trattati dal gioco, col termine pagliaro viene indicato un ricovero in pietra relativamente grande, tanto da contenere almeno 6 uomini. Sia in quelli in cui vivevano i contadini, sia in quelli abitati dai pastori vi erano le lettiere per la notte (solo il massaro di campo dormiva su un materasso) e il focolare per cucinare e riscaldarsi.



Pagliaro piuttosto grande, bi-conico, vicino Ruvo di Puglia, con la volta realizzata in chiancarelle (liste piatte di pietra calcarea fine). L'immagine frontale rende solo in parte le dimensioni della costruzione

Posta

Le locazioni erano suddivise in poste, terreni più o meno grandi che venivano ceduti in affitto ai locati. Le poste erano anche le più antiche strutture costruite per il ricovero temporaneo delle greggi e spesso per la lavorazione di latte e formaggi: riparate dal vento e in posizione soleggiata, erano formate spesso da uno o più edifici coperti, connessi fra di loro da recinti in pietra a secco (jazzi).



Posta di Gioia, nel territorio dell'Alta Murgia

Pescara

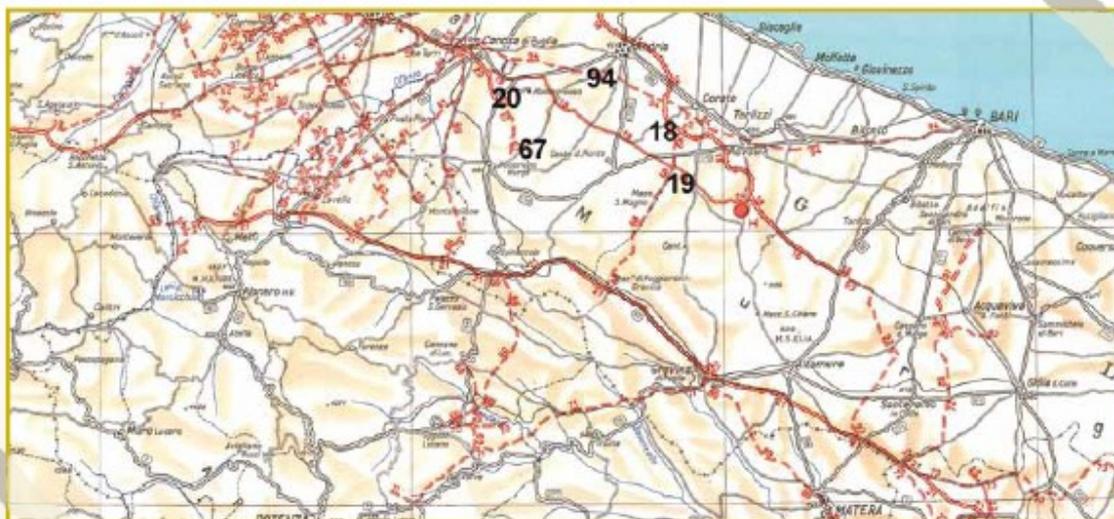
Grossa cisterna di forma rettangolare scavata alcuni metri sotto il livello del terreno, di cui è tuttora spesso visibile la copertura (simile alla parte superiore di una casa dotata di tetto). Le pareti interne venivano intonacate e la volta era chiusa con delle chiancarelle, mentre su un lato corto si trova l'apertura per attingere l'acqua, simile ad un pozzo. Talvolta essa era affiancata da una vasca quadrangolare che probabilmente serviva per far abbeverare gli animali da pascolo. Le pescare venivano costruite vicino Poste o Masserie e in vallate o lame, dove è più facile raccogliere le acque.



Pescara vicina alla masseria Piano del Monaco, nella zona di Minervino Murge

Terre di portata

Terre escluse dal pascolo che appartenevano alle masserie e che erano destinate alla coltivazione del grano, di vigneti e di oliveti. Vi si praticava la rotazione quadriennale: a due anni di coltivazione a cereali si alternavano due di riposo e maggese durante i quali si praticava il pascolo delle greggi.



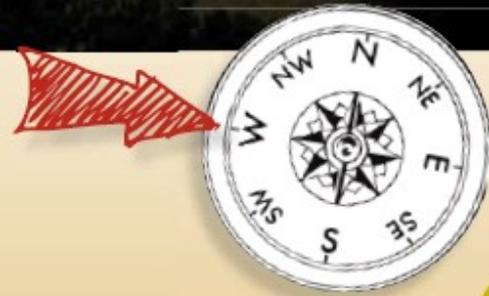
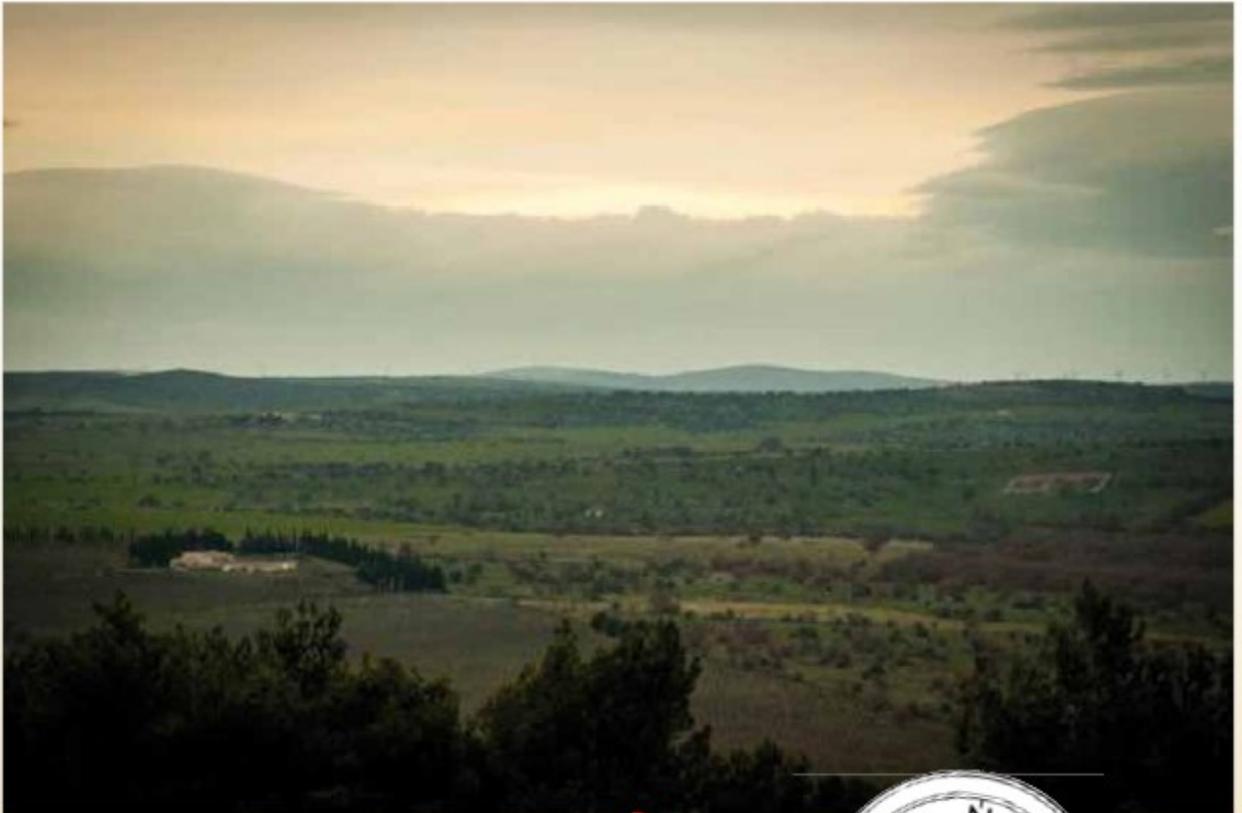
Tratturi

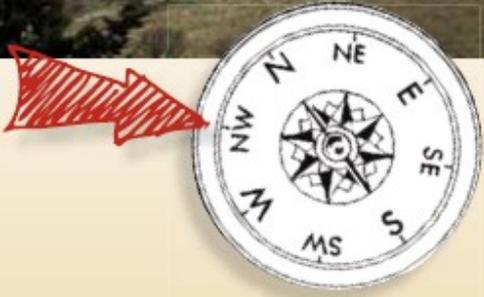
Grandi strade erbose funzionali alla discesa delle greggi dagli Abruzzi fino alla Puglia. I tratturi avevano larghezza variabile, ma i principali di epoca aragonese erano larghi fino a 60 passi napoletani (111 metri circa). Nella zona di Castel del Monte si trovavano tratturi, bracci e tratturelli (diramazioni minori dei tratturi): c'era il tratturello Canosa-Corato [94] (corrispondente all'antica Via Traiana); il tratturo Barletta-Grumo [18], largo 60 passi napoletani; il braccio Canosa-Monte Carafa [20]; il tratturello Monte Carafa-Minervino [67], e il tratturello Canosa-Ruvo [19].

Il paesaggio di Castel del Monte

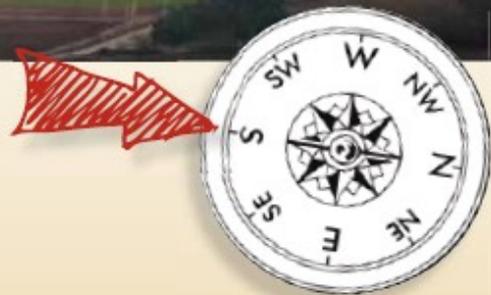
Alcuni indizi di gioco sono contenuti nel paesaggio che vedi dalle finestre del castello. Qui trovi sei scorci cupi e poco chiari, come probabilmente erano i pensieri dei protagonisti degli eventi descritti. Solo alcuni sono utili alla soluzione del mistero.

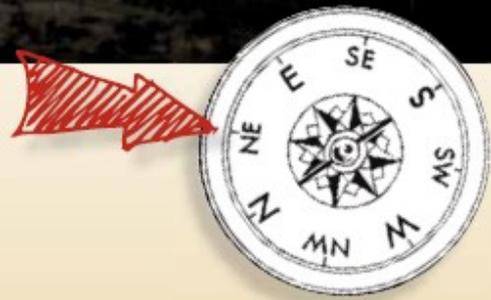
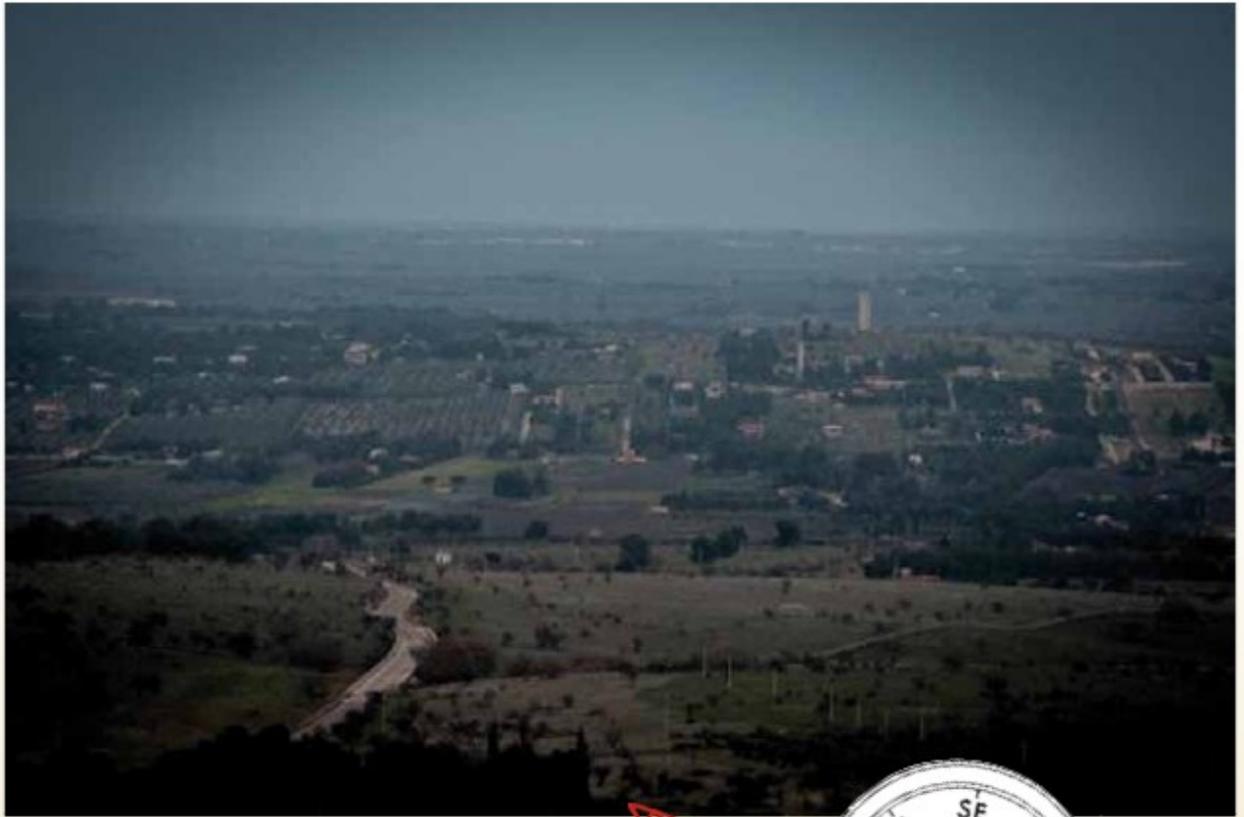
Stai a te riconoscerli attraverso l'osservazione diretta e l'orientamento delle stanze.



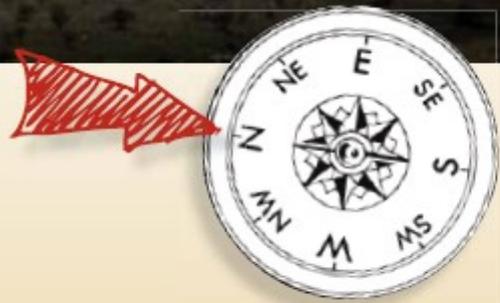


70





72





74