

CAPITOLO 1

Il discorso che Wylie si propone di portare avanti parte dall'osservazione di una nota serie di quadri di Cézanne, quella sul Monte Sainte-Victoire, che per anni e anni Cézanne ritrasse a diverse ore del giorno, in diverse stagioni, secondo diversi punti di vista.

Guardando a questi quadri, Wylie si chiede se il paesaggio sia una categoria artistica, un genere ben consolidato dal punto di vista storiografico, o se sia invece una categoria geografica tesa ad indicare il mondo nel quale noi tutti viviamo. Quindi, in altre parole, il paesaggio è ciò che vediamo da lontano o che in cui viviamo? Questa è la questione che Wylie analizza nel suo libro, senza la pretesa di poter sciogliere i nodi di quella che lui stesso chiama *tensione*.

Perché l'unica cosa che sembra essere certa, è che il paesaggio racchiuda in sé delle tensioni. Una o più tensioni (prossimità-distanza, corpo-mente, immersione sensoriale-osservazione distaccata), secondo Wylie, avevano animato Cézanne nel dipingere il monte provenzale per più volte, ma le stesse, in realtà, hanno anche caratterizzato la storia della geografia moderna.

Tensione 1: prossimità/distanza

In una lettera a un amico, Cézanne scrisse che "il paesaggio pensa se stesso in me... e io sono la sua coscienza". Di primo acchito, questa affermazione potrebbe essere letta come semplice ego artistico (Cézanne starebbe quindi dicendo di avere una visione unica e visionaria del paesaggio) o come un senso di possesso sul paesaggio.

Alcuni filosofi, prendendo in esame le parole di Cézanne o riflettendo semplicemente sulla categoria di paesaggio, sono giunti però a conclusioni diverse:

- **Maurice Merleau-Ponty**, filosofo (1969), ha detto che l'arte di Cézanne è la testimonianza di un originale e inspiegabile coinvolgimento dell'artista **nel** paesaggio: è un processo che coinvolge tutto il corpo dell'artista fino ad un punto in cui diventa un insieme unico con il paesaggio stesso, quasi in una sorta di fusione. Quindi, in un'ottica puramente fenomenologica, l'arte di Cézanne è testimonianza esemplare del suo *essere-nel-mondo*, il che precede ogni forma di razionalità e oggettività rappresentativa: la visione dell'artista e il paesaggio visibile sono impressi l'uno nell'altro (in questa prospettiva, il paesaggio coincide con una sorta di *percezione-con-il-mondo*).
- **Raymond Williams**, storico e critico letterario (1985), sostiene che parlare di paesaggio implica necessariamente una forma di separazione e di osservazione. In quest'ottica, il paesaggio è uno scenario distante dall'uomo,

che diventa quindi uno spettatore, condizionato culturalmente in quanto, ad esempio, occidentale. Il paesaggio è visto come un genere artistico, cioè come un particolare modo di vedere e quindi di rappresentare il mondo da un punto di vista elevato, distaccato e, volendo, anche oggettivo. In questo senso, il paesaggio appartiene alla scienza, alla razionalità e alla modernità. Ne sono una prova i modi di rappresentazione cartografica e gli strumenti usati per analizzare il paesaggio (come i microscopi, i telescopi e i sestanti). Il paesaggio coincide con un modello epistemologico che ha come presupposto l'esistenza di una realtà esterna preesistente che può essere osservata e rappresentata razionalmente.

I quadri di Cézanne, che all'apparenza hanno poco di razionale e oggettivo, sono in ogni caso il frutto di un'elaborazione sensoriale del paesaggio, che per poter essere rappresentato, è stato prima di tutto misurato e osservato dall'artista.

- **Jonathan Crary** è convinto che le opere di Cézanne debbano essere considerate in relazione al contesto di produzione (periodo tardo ottocentesco), in cui si è avvertita una crisi nella percezione e nell'attenzione del paesaggio. Il periodo in cui Cézanne agisce è descritto come un interregno pieno di possibilità, successivo all'ordine classico dilagante tra Seicento e Settecento. Il paesaggio di Cézanne, in altre parole, si trova ad angolo retto, anche se in modo teso, all'interno di una visione narrativa generale in cui le culture visive occidentali sono implicate in questioni di ordine, potere, spettacolo e controllo. Visualizzare è mettere a distanza.

Tensione 2: osservazione/abitazione

Noi osserviamo o viviamo il paesaggio? Tornando sempre al quadro di Cézanne, possiamo notare come l'osservazione dell'artista è stata in questo caso così intensa da averlo portato, in un certo senso, dentro al paesaggio. Quindi, *osservare* e *abitare* il paesaggio non sono due categorie necessariamente slegate, possiamo anzi dire che facciano corpo unico il più delle volte.

Contrariamente a quanto affermato da Crary, l'osservazione non comporta sempre un distacco dall'oggetto osservato, ma il più delle volte conduce ad un avvicinamento progressivo allo stesso.

Questa tensione, si può dire, struttura il paesaggio. Durante il XX secolo, gli studi messi in atto dalle "scienze sul campo" (*field sciences*), in particolare da C. Sauer e da W. G. Hoskins, si sono basati sull'osservazione diretta. In altre parole, la loro abilità di parlare del paesaggio con autorevolezza, si è fondata sull'esperienza diretta, sul fatto

di averlo abitato, di averlo toccato e di averci camminato dentro (quindi, in sostanza, di aver *vissuto* il paesaggio). Accanto ai rispettivi periodi di osservazione diretta, i due autori hanno trattato il paesaggio in maniera empirica e neutrale. Sono quindi due *osservatori esperti (expert observers)*: sono distaccati dal paesaggio e per questo sono in grado di mettere insieme una sintesi d'insieme. Il paesaggio, dunque, è un insieme esterno, sintetico e osservabile.

Questa visione (il paesaggio come un insieme di fatti materiali osservabili) è stata superata a partire dagli anni '70 del secolo scorso, quando si è posto l'accento sulle *qualità* del paesaggio, inteso quindi come il mezzo di espressione di valori e pratiche culturali. Il paesaggio viene considerato storicamente e culturalmente come un particolare modo di osservare e conoscere il mondo.

Ci sono ovviamente differenti visioni di intendere il paesaggio in questa prospettiva. L'inchiesta accademica, di carattere osservativo, anche se non neutrale o "scientifica", è comunque posta a distanza rispetto al paesaggio, considerato veicolo di interessi acquisiti e regimi di potere (il compito critico del geografo culturale è, in questo caso, interrogare questi regimi). D'altro canto, l'approccio fenomenologico, tipico dell'archeologia interpretativa e dell'antropologia culturale – ma anche della geografia culturale anglosassone –, sottolinea i concetti di incarnazione (*embodiment*), abitazione (*inhabitation*) e dimora (*dwelling*). Secondo questo approccio fenomenologico, un atteggiamento semplicemente osservativo non considererebbe l'essere nel paesaggio ogni giorno (e quindi non guarderebbe ai punti di vista di chi vive in un ben determinato paesaggio). Il ricercatore non deve solo teorizzare il paesaggio attraverso l'abitazione corporea dello stesso, ma anche conoscere il paesaggio partecipandovi con tutto il suo corpo.

Questa tensione, dunque, conduce a modi differenti epistemologici di approcciarsi al paesaggio.

Tensione 3: occhio/terra

Il termine *paesaggio* è assolutamente polifonico:

- in inglese indica *la porzione di territorio o lo scenario che può essere visto in una volta sola*

Il paesaggio non è una categoria astratta creata dall'uomo, ma una **realtà fisica, solida e palpabile**. *Paesaggio* sono i luoghi topografici che vediamo e i terreni sui quali camminiamo, sono i campi, le città e le montagne.

Paesaggio non è solo questo: possiamo indicare con questo termine anche la terra vista da un particolare punto di vista o prospettiva da un singolo soggetto. *Paesaggio* è, allo stesso tempo, il fenomeno in sé e la nostra percezione del fenomeno. Quindi, il paesaggio risiede al di fuori e al contempo dentro l'occhio dell'osservatore.

Il paesaggio non è solo ciò che vediamo, dunque, ma anche il modo in cui vediamo (che, ricordiamo, non è un semplice fatto biologico ma anche e primariamente un fatto socio-culturale).

Tema centrale della geografia culturale è stato lo *sguardo* rivolto al paesaggio: studiare il paesaggio non può prescindere dall'osservare tutti i valori culturali, le attitudini, le ideologie e le aspettative prodotte dalla cultura nell'occhio di chi guarda.

- indica la rappresentazione grafica (l'immagine o il disegno) di un pezzo di terra

In questo senso il paesaggio è **opera d'arte**, ma Wylie riconosce anche qui le **possibili influenze culturali**. Usa come esemplificazione le risposte ricevute da un gruppo di studenti inglesi (lui insegnava geografia a livello universitario in Gran Bretagna) e da un gruppo di studenti americani: i primi, di fronte al termine paesaggio, hanno pensato subito a un'immagine o a un dipinto; i secondi, invece, hanno pensato più alla costruzione del paesaggio da un punto di vista architettonico.

Denis **Cosgrove** e Stephen **Daniels** (1988), nell'introduzione all'opera *Iconografia del paesaggio*, hanno definito questo termine come uno stile, un genere artistico nato nell'Italia del XV secolo, al tempo dell'introduzione delle nuove tecniche prospettiche e di utilizzo della tela. E quando con il tempo questo genere si è evoluto, ha iniziato sempre più a configurarsi come la rappresentazione di scene naturali e rurali, spesso motivo di orgoglio nazionale, legate anche alle categorie estetiche di pittoresco, sublime e pastorale.

Questa visione ha preso di nuovo vigore a partire dagli anni '80 del secolo scorso.

- indica un ben determinato pezzo di terra
- sempre in inglese, il verbo *to landscape* indica il dare forma fisica a un paesaggio, ne contempla anche la modifica ed eventualmente il miglioramento

Tensione 4: cultura/natura

Per molto tempo, questa tensione è stata il cuore della ricerca della geografia culturale, dell'antropologia e dell'archeologia.

Molti geografi considerano il paesaggio come il prodotto delle interazioni tra un insieme di condizioni naturali (il clima, il tipo di terreno, le risorse, etc.) e un insieme di pratiche culturali (le pratiche agricole, le credenze religiose e spirituali, norme comportamentali, etc.). Quando pensiamo al paesaggio, indubbiamente esaminiamo un processo di continua interazione nel quale natura e cultura si formano l'un l'altro.

Quindi, in quest'ottica, i diversi paesaggi nazionali, regionali o locali sono espressione delle risposte umane alle modificazioni avvenute in un determinato ambiente nel lungo periodo.

A partire dagli anni '70, molti geografi culturali si sono occupati di questa tensione e hanno cercato di capire se natura e cultura possano essere interpretate tradizionalmente come due cose totalmente separate. Se è davvero così, il paesaggio potrebbe essere diviso in due livelli distinti (uno composto dai fatti oggettivi e uno dai significati soggettivi) e la problematicità della questione porterebbe a chiedersi se l'uomo sia parte della natura, se e quando si è separata da essa e se, quindi, alcune culture possano essere considerate "più naturali" di altre.

In passato molti geografi hanno aderito a una forma di determinismo culturale, per il quale l'ambiente fisico determina necessariamente la cultura espressa dagli abitanti di quello stesso ambiente. Il determinismo è poi sfociato in forme di radicale razzismo.

Altri geografi, invece, hanno preferito concentrarsi sul significato culturale del termine natura nel corso della sua storia, analizzando l'arte, la letteratura, la scienza e la filosofia (tutte branche del sapere che hanno rappresentato la natura a seconda di un ben determinato punto di vista). In particolar modo la cultura occidentale ed europea ha spesso comunicato la propria idea di paesaggio attraverso la rappresentazione dello stesso.

Ma da dove viene la natura, soprattutto in termini di volontà, forza e presenza? La natura è un mezzo vitale o una materia inerte e sconsiderata? Nella messa a fuoco sulle immagini della natura, i geografi del paesaggio, secondo molti, offrono un racconto eccessivamente culturalista o simbolico, in cui la natura diventa o poco più delle nostre idee o è raffigurato come una tela bianca su cui vengono proiettati significati culturali.

Forse è improduttivo pensare alla "natura" e alla "cultura" come due fattori primari, data la cui interazione viene prodotto il paesaggio. Forse invece dovremmo pensare

prima al paesaggio, cioè dovremmo pensare a tutti quei processi che vengono prima della contrapposizione tra "natura" e "cultura".

Invece di essere il paesaggio il risultato di interazioni tra natura e cultura, le pratiche paesaggistiche - cose quotidiane come camminare, guardare, giardinaggio, guida, costruzione - sono in realtà la causa e l'origine delle nostre idee su cosa sia "natura" e cosa sia "cultura". Dalla fine degli anni '90, i geografi culturali hanno iniziato a sottolineare questo tipo di approccio, più spesso definito **fenomenologico** o **performativo**, a questioni di paesaggio, cultura e natura.

Obiettivi e struttura del paesaggio

Questo libro tratta del paesaggio sulla base degli scritti pubblicati a partire dagli anni '80, quando emersero idee e visioni spesso contrapposte, legate ad ambienti culturali diversi e che sono state influenzate (ma che hanno anche influenzato) diverse branche del sapere, dall'antropologia alla teoria critica, dalla letteratura alla filosofia e così via.

L'obiettivo dell'opera è di navigare chiaramente all'interno dell'insieme di questi scritti, che per questo sono stati trattati cronologicamente e attraverso dei "casi studio", ovvero degli esempi empirici e interpretativi per ciascun approccio.

L'analisi è partita dalla spiegazione su come e perché il paesaggio sia diventato allo stesso tempo un argomento sostanziale di questi studi e un'idea organizzativa chiave all'interno della geografia umana. Sono state prese in esame la scuola nordamericana (in particolare la figura di Carl Sauer e del letterato J. B. Jackson, estraneo a questa scuola e sostenitore di una tradizione vernacolare del paesaggio) e la scuola britannica (con W. G. Hoskins). Pur nelle differenze, queste tre figure chiave della geografia umana hanno definito il paesaggio come un mondo oggettivo dalle caratteristiche fisiche che possono essere descritte ed esperite empiricamente.

Successivamente, Wylie ha preso in esame la rivoluzione degli studi sul paesaggio tra gli anni '80 e gli anni '90. In questo periodo, il paesaggio ha smesso di essere visto come una realtà oggettuale esterna e più come un particolare modo di vedere e rappresentare il mondo da un p.d.v. culturale. Questa visione identifica così il paesaggio con la paesaggistica, intesa come un insieme di diversi generi artistici (visti a loro volta quali simboli visuali usati dalla cultura occidentale - e in particolar modo europea - per trasmettere nel corso del tempo la propria cultura e stabilire sulla base di essa le relazioni instaurate con altre culture). Il paesaggio è stato quindi visto come rappresentazione e per questo come espressione di un potere culturale, politico ed economico ben determinato.

A partire dalla metà degli anni '90, una seconda generazione di geografi culturali ha parlato di paesaggio identificandolo con un "ways of seeing" ("modo di vedere"), legato però al dibattito intorno ai viaggi, al colonialismo e all'imperialismo europeo.

L'approccio fenomenologico, in termini generali, evita le nozioni di paesaggio come immagine, rappresentazione o insieme di valori culturali specifici, sostenendo che ciò comporta una serie di dualità (specialmente tra cultura e natura). Questo approccio definisce il paesaggio come un insieme di pratiche di essere-nel-mondo, quindi il sé e il paesaggio sono intimamente intrecciati.

Wylie cerca anche di delineare un possibile futuro per gli studi di geografia culturale sul paesaggio, tenendo in mente quando avvenuto fino agli inizi del XXI secolo. In particolare, Wylie si sofferma sul legame tra paesaggio, identità e memoria, una delle topiche dell'ultimo periodo. In un'ottica di critica e politica radicale, parla di paesaggio anche in termini di disuguaglianza e giustizia sociale, sondando a fondo la lotta e il conflitto che hanno comportato uso materiale e significati simbolici fra loro diversi.

CAPITOLO 2

Trattazione di scuole e figure che hanno caratterizzato gli studi geografici sul paesaggio durante il XX secolo fino alla metà degli anni '70.

Carl Sauer e il *paesaggio culturale*

Carl Sauer è stato insegnante di Geografia presso l'Università della California (Berkeley) per circa trent'anni, dagli anni '20 agli anni '50. È stato anche l'effettivo organizzatore degli studi sul paesaggio culturale negli USA.

Cuore della ricerca di Sauer era il *fieldwork*, ovvero il lavoro sul campo, che coinvolgesse tutti i sensi. Il geografo deve, secondo Sauer, lavorare a diretto contatto con i paesaggi studiati.

Sauer pensava che il paesaggio dovesse essere trovato *fuori*, lontano dalle grandi città e dalla dimensione urbana. Parlare di *paesaggio* non vuol dire parlare di *natura* o di *mondo selvaggio*. Il paesaggio è una realtà fisica, solida e materiale, nella quale il geografo deve immergersi con tutti i suoi sensi. È quindi un qualcosa di esterno e di indipendente rispetto all'uomo.

Sauer, inoltre, definisce il paesaggio dandogli un ruolo olistico: anche se potrebbe essere visto come uno degli oggetti di studio della geografia, per Sauer il paesaggio è geografia.

Sauer credeva nel *fieldwork*, nel lavoro sul campo con tutti i sensi in allerta.

Quello che ha compreso sulla cultura, la geografia e il paesaggio non viene da studi di tipo di intellettuale.

Natura + cultura = paesaggio culturale

È influenzato dalla tradizione tedesca della *landschäft* (che si riferisce a un'area delimitata di terra). Il corrispondente olandese (*landschap*) è più legato a una visione artista e quindi alla terra come percepita, a un'immagine stessa di terra. Nella definizione tedesca c'è una maggiore oggettività.

"Agenzia dell'uomo sulla terra" è scritto da Sauer nel '56 e come da titolo parla del ruolo della cultura nel plasmare il paesaggio. L'uomo non solo si adatta ma riesce anche a modellare l'ambiente fisico naturale.

Secondo una lettura critica Sauer era fortemente insoddisfatto dalle teorie deterministe, ampiamente diffuse anche in Nord America.

Le culture umane sono attive e non semplicemente reattive.

Influenzato dall'antropologia culturale in primis e dal romanticismo tedesco, Sauer parla di "morfologia" per identificare i cambiamenti nel paesaggio che sono i risultati del passaggio di culture umane differenti.

Durante la sua ricerca, Sauer si interessa soprattutto alle praterie selvagge del Sud-ovest degli States, infatti è considerato uno dei padri dell'ecologia culturale, degli studi Latinoamericani e della Geografia storica nella misura in cui la disciplina si occupa delle relazioni tra uomo e ambiente.

James Duncan ha criticato l'approccio saueriano perché volto ad una comprensione superorganica del paesaggio. Sauer, secondo Duncan, non era interessato ai veri meccanismi interni le culture ma solo ai residui fattuali di esse visibili nel paesaggio.

Duncan pensa che ai geografi storici mancasse una definizione di cultura che andasse al di là di entità vivente uniforme e indipendente dai singoli umani.

La visione saueriana reifica la cultura, ponendola su un piedistallo, senza indagarla propriamente. L'uomo, quindi, diventa per Duncan passivo, vittima di abitudini e stili culturali. Questa visione impediva un'analisi critica della cultura e delle sue problematiche, come il conflitto e la differenza, insieme ad altre questione di natura politica, sociale o economica (ma anche più semplicemente relazionale).

La geografia saueriana, "vecchia", peccherebbe in senso critico.

Gli allievi di Sauer erano perfettamente in grado di descrivere il paesaggio e i fenomeni ad esso connessi, ma non riuscivano parimenti a spiegarli.

Il paesaggio è nostalgico? Per **Tim Cresswell** sì, lo è, e il termine di per sé racchiude un significato pittoresco intrinseco. Per questo gli studi saueriani avevano guardato al paesaggio rurale e selvaggio, a qualcosa che "era già stato fatto", concentrandosi meno sulla contemporaneità.

Non solo Sauer, in realtà, ma anche la scuola britannica, incarnata nella figura di Hoskins, guarda al paesaggio con un impeto quasi romantico, legato ad una concezione di eredità culturale e intellettuale.

Hoskins reputa il paesaggio di dominio della storia più che della geografia. Hoskins era infatti uno storico e docente universitario, autore dell'opera *The making of the English landscape*, che come uno storico vorrebbe non descrive il paesaggio regione

per regione ma nelle sue diverse fasi di evoluzione storica legate alla tradizionale cronologia britannica.

Il suo paesaggio assume una valenza archeologica ed è quindi stratificato verticalmente verso il basso.

Il paesaggio di Hoskins, localista, si confonde con il luogo o con la posizione, proprio per la grande attenzione materica particolare più che ad assunti o regole generali.

Ne segue naturalmente che per Hoskins il paesaggio sia una forma locale di storia e che quindi non possa essere slegata dalle azioni di chi l'ha abitato nel tempo.

Come per Sauer, anche nel caso di Hoskins siamo nell'ambito di una riflessione che si è formata dalla ricerca sul campo. E come Sauer, anche Hoskins non apprezza il paesaggio attuale, che definisce nei termini di una scalata verso l'inferno.

Il paesaggio rurale inglese, quello del piccolo centro tradizionale, diventa invece quasi un'ideale, un valore estetico-culturale. Hoskins e Sauer sono entrambi degli insiders poiché guardano il paesaggio dall'interno usando un metodo di studio empirico.

D'altra parte, però, sono outsiders perché considerano il paesaggio come una realtà fattuale da guardare internamente ma con un punto di vista oggettivo e distaccato per poterlo cogliere meglio. Sono accademici e scienziati.

La tensione insider/outsider è stata trattata da **John Brinckerhoff Jackson**, che ha posto l'accento sull'abitante (insider) e sul paesaggio moderno, da lui definito vernacolare.

Jackson non era accademico, aveva anzi studiato storia e letteratura. Dopo la guerra decise di comprare un ranch nel Nuovo Messico, la stessa regione che aveva attratto Sauer anni prima. In questo luogo si appassiona alle tradizioni locali e decide quindi di commentare liberamente questioni che avevano a che fare con il paesaggio americano. Diventa collaboratore della rivista Landscape.

Jackson pensa che il paesaggio come termine si riferisca al mondo quotidiano e materiale dell'americano che vive lontano dai centri urbani. Era convinto che questo paesaggio rurale fosse scarsamente considerato da intellettuali e politici.

Il paesaggio di Jackson è prodotto dalla routine quotidiana, è quindi un paesaggio attuale. Critica gli accademici che secondo lui guardavano più favorevolmente a un passato fin troppo remoto.

Come Sauer e Hoskins, anche Jackson rifiuta la concezione di paesaggio al pari di uno scenario bello e puramente estetico. Per lui non è un'opera d'arte, ma una realtà costruita del proprio sudore.

Un altro possibile parallelismo con quanto affermato da Sauer riguarda la concezione di paesaggio come prodotto culturale, modificato costantemente a seconda dei bisogni dei gruppi che lo abitano.

Il paesaggio ha concretezza, è una realtà palpabile e materiale. Anche lui è convinto che si debba studiare attraverso un'azione empirica di prima mano.

La sua visione è in parte antimoderna. Il paesaggio che Jackson descrive è effettivamente quello del dopoguerra, ma allo stesso tempo ne parla negativamente per sottolineare la cattiva gestione statale e lo scarso interesse per le aree rurali in termini di pianificazione urbana, guidata in America da un'utopica idea di progresso guidato dalla tecnologia. Questa pianificazione avrebbe imbruttito i paesaggi americani perché ha soffocato la creatività dell'individuo.

Quindi, pur ponendosi in continuità rispetto a Sauer e Hoskins, per Jackson il paesaggio ha valore materiale e simbolico al tempo stesso (è quindi depositario di miti, immaginazione, valori e tradizioni).

Cosgrove riconosce a Jackson il merito di aver posto l'accento sul valore simboli e proiettivo del paesaggio, che non è espressione di cultura solo da un punto di vista materiale.

Quando Sauer paragona i diversi sistemi insediativi e agrocolturali del Messico e del New Mexico, dice che le differenze sono legate al diverso approccio materiale adottato dagli americani. Per Jackson, invece, oltre alla pianificazione materiale del suolo evidentemente diversa, bisogna sottolineare anche le credenze e i valori simbolici che gli americani attribuiscono diversamente al paesaggio rispetto ai messicani.

L'eredità di Jackson è stata accolta nella Geografia umana tra il '70 e l'80, quando si è formata una corrente fenomenologica a sostegno della prospettiva degli insiders e della visione del paesaggio come contesto dell'essere umano-nel-mondo.

Tant'è vero che secondo Jackson il primo elemento da considerare durante gli studi sul paesaggio era l'abitazione, la casa, non da considerare come edificio in sé ma come realizzazione dell'abitare un luogo nel quale svolgere la propria routine.



CAPITOLO 3

L'arte del paesaggio si basa sulle leggi di proporzione. La prospettiva lineare permette di realizzare un paesaggio che per approssimazione ricorda quello reale.

La costruzione geometrico-lineare della visione è connaturata alle culture occidentali.

La prospettiva è stata sviluppata in Italia a partire dal Rinascimento. Brunelleschi è considerato lo scopritore della prospettiva lineare e come ricorda un aneddoto, le persone furono sbalordite dalla percezione e imitazione lenticolare del disegno che fece del Battistero di S. Giovanni applicando per la prima volta queste tecniche. Da questo episodio è derivato il significato realistico e veritiero nella realizzazione dello spazio sulla tela che è sotteso all'arte paesaggistica.

Cosgrove indaga quindi il termine paesaggio partendo proprio dalla scoperta della prospettiva lineare e definisce il paesaggio come modo di vedere e controllare il mondo.

E poiché la prospettiva era considerata la scoperta delle proprietà intrinseche del paesaggio reale, ne consegue che il paesaggio reale è esso stesso modo di vedere e concepire il mondo come insieme strutturato, così da dare l'illusione all'uomo-spettatore di poterlo controllare con facilità. La prospettiva conferisce all'occhio la padronanza assoluta dello spazio.

Il concetto di proprietà, ripreso dal marxismo, è legato alla classe dirigente, che attraverso una rappresentazione del paesaggio conferma il suo possesso su di esso.

Il paesaggio come idea emerge nella coscienza della classe dirigente in un periodo in cui questa si afferma e arriva a modificare notevolmente il paesaggio.

Come esempio porta il paesaggio palladiano veneto.

La sua visione si colloca quindi all'interno di un filone marxista indirizzato alla scoperta dei legami sottesi tra arte, letteratura ed élite. Il paesaggio è quindi ideologia visiva che sostiene la mistificazione messa in atto dalla classe dirigente.

L'immagine dipinta, secondo **Bermingham** e **Barrell**, è espressione di determinati valori accettati e condivisi dalla società dominante. L'arte ha spesso usato un oggettivo realismo in realtà illusorio per rappresentare il paesaggio, conforme non a come era ma a come i nobili volevano che fosse percepito.

L'arte è la produzione materiale di determinate ideologie.

Cosgrove parla di una "geografia culturale radicale" indirizzata ad un'estetica fondata sul riconoscimento di come i paesaggi siano l'espressione del codice simbolico dominante della classe borghese.

La **critica marxista** sosteneva che un paesaggio dipinto fosse strutturale e simbolo tanto quanto un paesaggio reale. Inoltre ogni studio sul significato di paesaggio va di conseguenza a cambiarne lo strato di rappresentazione culturale.

Dalla concezione marxista del paesaggio capiamo che:

- il paesaggio è una rappresentazione antecedente l'uomo
- il paesaggio può essere compreso in termini simbolici
- il paesaggio è visuale (per Duncan è "pittorico")

I marxisti non si fermano allo studio empirico come i saueriani, ma si concentrano anche e soprattutto sullo studio interpretativo.

Ogni paesaggio è un "particolare punto di vista".

I marxisti descrivono il paesaggio con la metafora del velo: il paesaggio è una rappresentazione visiva dell'uomo, un "palinsesto proprietario" e quindi mistifica, opacizza e occlude la realtà.

Il paesaggio NON È l'ambiente di vita in cui le classi si scontrano.

A partire dagli anni '80, Cosgrove ha cercato di andare oltre il marxismo culturale e ha smentito la metafora del velo. Per lui il paesaggio è più da intendere come un TESTO: non nasconde cioè la realtà sotto le sue pieghe, ma i significati autentici del paesaggio sono parte integrante del testo che lo costituisce (può essere elaborato, scritto, sovrascritto ed eventualmente cancellato). È come se il velo avesse aumentato la sua consistenza.

Il paesaggio è quindi LIBRO, ovvero STORIA di chi ha vissuto ed è morto in un contesto determinato. Il paesaggio può essere LETTO.

Anche per Cosgrove il valore del paesaggio è prevalentemente ideologico e le sue rappresentazioni artistiche sono espressione di un'élite.

Tra anni '80 e '90 prende piede una concezione puramente costruttivista del paesaggio. Vengono fuse due posizioni, quella epistemologica (conoscenza del mondo) e quella ontologica (il mondo stesso).

Nello stesso periodo le riflessioni sul paesaggio si sono legate irrimediabilmente ad eventi contemporanei, quali ad esempio lo sviluppo repentino del paesaggio urbano, anche in relazione a delle divisioni tradizionali (spazio pubblico maschile vs spazio privato femminile).

GILLIAN ROSE (1993) è una geografa culturale femminista vs la geografia culturale "antica" e moderna. Reputa i geografi culturali dei "soggetti sentimentali" dallo sguardo eminentemente maschile. Quindi il "paesaggio come testo" altro non è che un'espressione solidificata della visione del mondo maschile.

E infatti, secondo la Rose, è maschilista la visione del mondo come "madre Terra", quindi come donna feconda (che acquista implicitamente una propria sensualità).

Da qui discendono due dualità: femmina/maschio e natura/cultura. La femminilità è associata al naturale, mentre la mascolinità al culturale.

Quindi per Rose l'oggettività della geografia culturale è puramente disincantata.

Il paesaggio è stato lungamente soggetto al piacere maschile così come la donna. Entrambi sono stati oggettificati e quindi posseduti. E tutto questo può essere svelato attraverso la teoria psicoanalitica (Mulvey e Pollock).

Secondo la psicoanalisi freudiana la donna è mancanza e assenza (complesso di castrazione durante la fase di formazione dell'Ego).

In Rose c'è la critica al "paesaggio come sguardo" e anche implicitamente alle metafore del velo e del testo. La sua polemica è contro non tanto al "visto" ma ai "modi di vedere". A livello sostanziale il paesaggio è andato incontro a una "crisi di rappresentanza", affermandosi più in generale come simbolo e non come materialità.