

# Proposte per un'estetica del paesaggio

Paolo D' Angelo

1. Non si può certo dire che in Italia manchi un interesse per il paesaggio e la sua tutela. Siamo sempre più consapevoli del fatto che il paesaggio italiano è un bene prezioso da difendere per se stesso, perché tanto ha contato nella immaginazione di artisti e viaggiatori del passato, e anche perché costituisce lo spazio in cui si inseriscono tanti capolavori architettonici e urbanistici. Ci è anche sempre più chiaro che oggi dobbiamo difendere il nostro paesaggio perché troppe volte, nel recente passato, abbiamo lasciato che esso venisse manomesso e irrimediabilmente distrutto o imbruttito. Anche in Italia, come purtroppo in molti altri paesi, lo sviluppo economico (per noi, specialmente il boom degli anni Cinquanta-Settanta) ha coinciso con una radicale alterazione del paesaggio. Per tutti questi motivi, è frequente leggere sui nostri giornali accorati appelli per la difesa del paesaggio, titoli allarmati o scandalizzati, denunce vibranti. Due associazioni, Italia Nostra e il Fondo Ambiente Italiano, sono attivamente impegnate nella difesa del paesaggio. E anche in sede istituzionale, il paesaggio sembra ricevere, almeno sul piano dei propositi, notevoli attenzioni. Il 1998 è stato proclamato dal Consiglio d'Europa Anno del Paesaggio. Nell' Ottobre 1999 si è tenuta a Roma la prima Conferenza Nazionale per il Paesaggio, che ha visto la partecipazione di decine di esperti, di centinaia di addetti ai lavori.

Del paesaggio, quindi, si parla molto. E' uno dei temi che attraggono l'attenzione. Tutti, almeno a parole, dichiarano che la tutela del paesaggio è questione di vitale importanza. Ma di cosa parliamo quando parliamo di paesaggio? Appena la domanda viene posta, subito le certezze si incrinano, le sicurezze sfumano. Sembra che, quando si discute di paesaggio, sia meglio dare per scontato, anche se scontato non è affatto, che cosa sia il paesaggio, perché, se ci mettessimo ad approfondire, scopriremmo assai presto che sotto il nome paesaggio tutti intendono fenomeni differenti. Se di paesaggio si parla molto, non si può però dire che sul paesaggio si rifletta altrettanto. Le teorie del paesaggio scarseggiano, e quando vengono tentate, il punto di vista non è quasi mai quello dell'estetica. Dopo il volume di Rosario Assunto *Il paesaggio e l'estetica*, del 1973, per molti anni l'estetica italiana non ha più sollevato il problema<sup>1</sup>

Eppure quello del paesaggio è proprio un problema estetico, e così, mi pare, viene avvertito implicitamente dai non specialisti. Le persone di media o buona cultura collegano d'istinto l'idea di paesaggio ad un'idea di valore estetico. Ma è altrettanto vero che molti esperti vedrebbero in ciò il retaggio di una malintesa cultura idealistica, un errore da estirpare appena possibile. Infatti, se per un verso la natura estetica del concetto di paesaggio sembra pacifica, per un altro sembra pacifico esattamente il contrario, e cioè che parlare di paesaggio in termini di esperienza estetica sia fuorviante e dannoso o, nella migliore delle ipotesi, inutile. I sarcasmi e le alzate di spalle, in proposito, sono all'ordine del giorno. Per la stragrande maggioranza degli operatori del paesaggio (architetti, urbanisti, politici, amministratori) il fatto che nel paesaggio abbiamo a che fare con valori estetici è una pietra di inciampo, una banalità, un equivoco. Nel migliore dei casi la questione è liquidata con un riconoscimento formale, sbrigativo, e poi si passa alle cose serie, cioè a tutto il resto.

Questa situazione appare, per molti versi, inevitabile. Infatti negli ultimi decenni la nozione di paesaggio in senso estetico è stata oggetto di un attacco su più fronti, che ha fatto sì che tale nozione finisse per apparire desueta, equivoca, inservibile<sup>2</sup>. Soprattutto la geografia e l'ecologia, sviluppando una propria concezione del paesaggio, in sé del

<sup>1</sup> *Le cose sono cambiate solo negli ultimissimi anni, come testimoniano lavori quali R. Troncon (a cura di) La natura tra Oriente e Occidente, Milano, Luni, 1996; P. Giacomoni, Il laboratorio della Natura. Paesaggio montano e sublime naturale in età moderna, Milano, Angeli, 2000; R. Milani L'arte del paesaggio, Bologna, Il Mulino, 2001. In questo contesto mi sia consentito anche il rinvio al mio volume Estetica della Natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale, Bari, Laterza, 2001.*

<sup>2</sup> *Già nel 1979, nel suo libro La lunga guerra per l'ambiente, Milano, Mondadori, 1979, p. 73, Elena Croce scriveva: «'Paesaggio' è un termine che continua a richiamare facilmente accenti sarcastici da politici e managers, i quali indistintamente lo intendono come l'acquerello della signorina ottocentesca. Un termine il cui suono, di sia pur civilissimo dilettantismo, no» appartiene più alla odierna, aspra e rivendicativa, difesa dell'ambiente».*



tutto legittima, hanno finito per screditare il concetto estetico del paesaggio stesso. La geografia, che ha il paesaggio tra i suoi oggetti epistemici e tra i suoi concetti operativi, ha manifestato una sempre maggiore diffidenza per quel che nel paesaggio non è riportabile a dati fisici, descrivibili oggettivamente, e non solo ha espunto le considerazioni di natura estetico-percettiva dal proprio orizzonte scientifico, cosa del tutto naturale, ma ha istillato la convinzione che parlare di esteticità del paesaggio sia in tutti i sensi una perdita di tempo; la seconda ha sostituito il concetto di ambiente a quello di paesaggio, con tale successo che anche nel linguaggio comune si è arrivati a parlare molto più frequentemente di ambiente che di paesaggio, e si è finito col credere che difendere l'ambiente sia in tutti i sensi la stessa cosa che difendere il paesaggio. Ma, d'altro canto, l'idea estetica del paesaggio è stata criticata fortemente anche da parte dell'environmental Aesthetics, cioè da parte di quegli orientamenti, diffusi soprattutto nei paesi di lingua inglese, che da un ventennio circa hanno ripreso a considerare i temi della bellezza naturale e dell'esperienza estetica nell'ambiente, e che quindi avrebbero dovuto istituzionalmente occuparsene, prestando particolare attenzione agli aspetti percettivi, estetici del mondo naturale<sup>3</sup>.

Come è facile intuire, geografia ed ecologia da un lato, ed estetica ambientale dall'altro, hanno avuto un peso ben diverso nel determinare la crisi del concetto estetico di paesaggio. Se le prime due sono state le vere artefici della riduzione del paesaggio all'ambiente, della cancellazione degli aspetti percettivo-estetici del paesaggio a vantaggio esclusivo di quelli oggettivi, fisici, l'estetica ambientale, la cui diffusione è tutto sommato ancora marginale, e che è quasi assente, per esempio, dal dibattito italiano, ha contato soprattutto per quel che non ha fatto, cioè per la sua rinuncia a difendere la valenza estetica del paesaggio. E l'effetto è sotto gli occhi di tutti: non abbiamo più una riflessione che ci aiuti a pensare e a comprendere che cosa si debba intendere per valore estetico in riferimento al paesaggio, anche se nella nostra nozione di paesaggio, nel modo di tutelarlo, nella necessità di progettarlo, la dimensione estetica continua a giocare un ruolo tanto più notevole quanto meno riconosciuto e autorizzato. Il paradosso è proprio questo: che mentre è cresciuta enormemente la sensibilità verso il paesaggio, una sensibilità che è in primis estetica, nella teoria c'è stato sempre meno posto per giustificare questa sensibilità, e il paesaggio è stato sempre più identificato con qualcosa che esso non è, ossia con l'ambiente naturale. L'estetica del paesaggio è, oggi più che mai, una necessità teorica, ma deve lottare contro decenni di trascuratezza, contro mille sospetti, contro l'accusa di essere semplice chiacchiera o, peggio, di autorizzare i peggiori arbitri soggettivistici e di aprire così la strada alla manipolazione e al saccheggio. Contro una riflessione sull'esperienza estetica che compiamo nella natura sono sempre pronte due obiezioni radicali. La prima è che l'apprezzamento estetico del paesaggio è una deviazione estetica, roba per dilettanti decadenti e per anime belle, alla quale non si può dare peso. L'estetica del paesaggio, in secondo luogo, deve lottare contro lo svantaggio di non avere, nella stessa tradizione estetica degli ultimi due secoli, una base teorica sicura, anzi di avere in essa molto spesso un avversario. Ripensare il paesaggio, ripensare il senso estetico del paesaggio è oggi una sfida difficile, ma che va raccolta.

2. E' una sfida tanto più difficile in quanto la voga del pensiero ecologico, la lotta per la salvaguardia dell'ambiente, la diffusione dei movimenti "verdi", lungi dall'aver creato un clima propizio per riflettere sul paesaggio, ha paradossalmente reso ancora più difficile e sospetto l'interesse per il paesaggio in senso estetico. L'ecologia ha fatto per lungo tempo a meno della nozione di paesaggio, ed ha parlato di ecosistema per indicare un insieme individuato da caratteristiche fisiche e biologiche determinate. Su queste basi non dovrebbe nascere alcuna confusione, essendo chiaro che l'oggetto, del tutto legittimo, dell'ecologia è l'ambiente inteso come spazio fisico-biologico, e dunque altra cosa dal paesaggio nelle sue valenze estetiche, percettive. Discorrere di ecosistemi non dovrebbe voler dire, di per se stesso, che i discorsi sul paesaggio siano privi di senso. Questo passo ulteriore è stato compiuto, piuttosto, al di fuori dell'ecologia come scienza, nel discorso comune e nelle applicazioni che discipline diverse hanno fatto dei concetti

<sup>3</sup> Per un primo orientamento su queste tendenze, mi permetto di rinviare alla voce *Estetica ambientale*, da me redatta in G. Gamba, G. Martignetti, *Dizionario dell'ambiente*, Milano, Isedi, 1995.

ecologici. Così si è finito per assumere che l'unico significato sensato della parola paesaggio sia quello che ne fa un semplice sinonimo di ecosistema. Un appiglio, e più di un appiglio, a questa conclusione, è stato però fornito dal fatto che, da un certo punto in avanti, si è cominciato a parlare di *ecologia del paesaggio*. E si è finito per sostenere che l'unica posizione accettabile sia quella di ridurre il paesaggio all'ambiente e, correlativamente, di pensare che il paesaggio in senso estetico non sia altro che il *panorama*, la bella veduta.

Le critiche che il 'comune sentire' in materia di ecologia rivolge al concetto di paesaggio non sono affatto trascurabili. E' giusto criticare un modo di guardare alla natura che la considera, sostanzialmente, come pittura di paesaggio; è giusto sottolineare che la considerazione della natura come veduta o scenario suppone e incoraggia il distacco dalla natura stessa; è giusto notare che guardare alla natura come ad un panorama significa dimenticare che la natura è innanzi tutto un ambiente nel quale siamo immersi, dal quale dunque non possiamo mai staccarci completamente riducendola ad oggetto di fronte a noi.

Tutto ciò è giusto, ma solo se partiamo dall'idea che il paesaggio in senso estetico sia il 'panorama', la 'bella veduta'. Non lo è più, se ci convinciamo che, al contrario, il paesaggio in senso estetico non è la bella veduta, non è il panorama, ma è un carattere distintivo dei luoghi, che dunque appartiene ai luoghi stessi, anche se, come è ovvio, in quanto i luoghi sono percepiti da un osservatore: in una parola, se arriviamo a pensare il paesaggio come identità estetica dei luoghi.

3. Arrivare a pensare il paesaggio come identità estetica di luoghi, però, non è affatto facile. Il modo di guardare al paesaggio che proponiamo trova infatti ben scarsi appoggi nella più recente teoria del paesaggio, che sembra muoversi interamente tra i due poli delle dottrine che potremmo chiamare biologiche e di quelle che potremmo denominare pittoriche.

Le teorie biologiche del paesaggio (ma forse sarebbe più esatto chiamarle socio-biologiche o etologiche) sostengono che il nostro apprezzamento estetico del mondo circostante non può non essere condizionato dalla storia evolutiva della nostra specie, ragione per cui debbono esistere delle invarianti, degli 'universali' nel nostro atteggiamento nei confronti del paesaggio, invarianti riscontrabili in tutte le culture e in tutte le epoche. Questo tipo di teorie trova molto ascolto nella cultura anglosassone, e molto meno in quella italiana, dove tali temi sono pressoché assenti. Il principale punto di riferimento è rappresentato da J. Appelon *The Experience of Landscape*, del 1975<sup>4</sup>.

Appelon ritiene che le nostre preferenze in materia di paesaggio siano condizionate filogeneticamente, cioè che il fatto che noi troviamo un certo tipo di ambiente

apprezzabile esteticamente sia, almeno in parte, legato alla storia biologica della nostra specie e alle condizioni di vita in cui si sono trovati a lungo i nostri lontani progenitori. In particolare, Appelon ritiene indubitabile che l'apprezzamento estetico del paesaggio sia legato alla presenza di condizioni ambientali favorevoli alla sopravvivenza biologica<sup>5</sup>. E' quella che Appelon denomina . La relazione dell'uomo al proprio ambiente è, basilamente, la stessa relazione che lega ogni creatura al suo habitat (siamo in presenza cioè di un condizionamento di base). La presenza di acqua dolce corrente, di vegetazione, etc. ci piace nel paesaggio perché senza acqua dolce e vegetazione non potremmo vivere. Ma il nocciolo della teoria di Appelon rinvia piuttosto a un condizionamento specie-specifico, che rimonta ai tempi che videro



<sup>4</sup> J. Appelon, *The Experience of Landscape*, 1975; Revised Edition, Chichester-New York, John Wiley & Sons, 1996.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 62.



*effettivamente tali* da assicurare vista o rifugio o sopravvivenza: è sufficiente che *sembrino* tali, e quindi è possibile anche che tali caratteri siano espressi *simbolicamente*. Il secondo è che i condizionamenti biologici non escludono la presenza e l'importanza di quelli storico-culturali. La tesi di Appleton è che il nostro comportamento estetico nel paesaggio, come del resto già il comportamento in genere di molte specie animali, include *sia* elementi innati *sia* elementi culturali, ragione per cui Appleton sarebbe soddisfatto già di aver dimostrato che *alcune* delle nostre preferenze nel paesaggio sono etologicamente condizionale, e quindi si possono trovare in tutte le epoche e in tutte le culture.

Queste attenuazioni e questi aggiustamenti non impediscono tuttavia di scorgere la difficoltà di fondo delle teorie biologiche del paesaggio. Come si concilia infatti l'ipotesi dell'esistenza di invarianti biologiche con la variabilità storica dell'apprezzamento del paesaggio e addirittura con la sua scarsa o nulla presenza in alcune culture? E, d'altro lato, come si concilia con la prodigiosa varietà di paesaggi che l'uomo contemporaneo è in grado di apprezzare? Più precisamente occorre chiedersi quale contributo specifico alla comprensione può dare una teoria che non ci dice *nulla* circa la diversità dei paesaggi apprezzati, e se essa ci consente comunque di capire qualcosa di rilevante intorno ad

Le risposte dei sostenitori delle teorie biologiche oscillano tra due poli: c'è chi, semplicemente, nega una autentica diversità tra le esperienze del paesaggio nelle varie epoche (e, aggiungiamo subito, nelle varie culture), e chi invece, più flessibile, la riconosce, ma ritiene comunque che essa non infici la sovra-storicità del paradigma etologico. Per alcuni, il paesaggio semi-aperto della savana è un universale che attraversa tutte le epoche. Il fatto che l'uomo negli ultimi secoli abbia imparato ad apprezzare esteticamente anche le montagne e il bosco viene liquidato come irrilevante perché troppo recente e troppo limitato. Ma, a parte il fatto che su tempi paleontologici l'amore per il paesaggio idilliaco è altrettanto recente (cosa conta nei tempi evolutivi della specie un periodo di duemila anni?) non è forse proprio il nostro atteggiamento verso il paesaggio che ci interessa capire? E poi, come si fa a provare che il paesaggio idilliaco è apprezzato in tutte le epoche mettendo in un solo fascio non solo autori con qualche affinità, come Poussin e Lorrain, ma anche pittori difficilmente accostabili, come Tischbein e Watteau, e addirittura lontanissimi da una simile sensibilità, come Caspar David Friedrich? Altri, e Appleton è tra questi, sono invece disposti a riconoscere la grande variabilità storica delle nostre preferenze in materia di paesaggio<sup>1</sup>, ma ritengono comunque che in essa siano sempre presenti elementi riconducibili alla invariante etologica di base, ossia il desiderio di poter vedere quanto più possibile senza essere visti. Perché l'operazione abbia successo, Appleton è costretto però a dilatare a tal punto i confini di quel che significano 'vista' e 'rifugio' da far sì che la sua prospect/refuge theory diventi del tutto infalsificabile, nel senso che non si riesce a capire quale tipo di paesaggio non rientri nei canoni fissati. nel caso dei giardini, per esempio, si potrebbe pensare che sia difficile adattare la stessa teoria ai giardini geometrici di Le Nôtre, nel Seicento, e a quelli liberi di Capability Brown, nel secolo seguente. Ma Appleton dimostra che in tutti e due ci sono elementi di apertura visiva e promesse di rifugio. Così facendo, però, fa sorgere nel lettore l'impressione che una teoria che spiega allo stesso modo fenomeni tanto diversi riesca a farlo solo perché non spiega nulla di sostanziale in ciascun fenomeno. L'impressione con la quale ci si ritrae dalla lettura dei testi di Appleton è che essi, come accade quasi sempre quando si vogliono interpretare fenomeni culturali mediante retaggi biologici, restino irrimediabilmente al di qua di fenomeni che intendono spiegare<sup>2</sup>. Anche ammesso che ciò che essi colgono sia vero, non ci dicono ciò che ci interessa sapere, e annegano le infinite diversità della storia in una omogeneità così povera che in essa non siamo più in grado di riconoscere i tratti di alcun fenomeno determinatamente storico.

Apparentemente, le teorie pittoriche del paesaggio sembrano molto più soddisfacenti. Si rappresenta che di esso viene fornita dalla pittura, chiarendo quindi il valore estetico

<sup>1</sup> Si veda in particolare il cap. VII di *The Experience of Landscape*, cit., dal titolo *Fashion, Taste and Idiom*.g

<sup>2</sup> E' per questo che anche quegli autori che si propongono fin dall'inizio di integrare i paradigmi biologici con le regole culturali e le strategie personali di interpretazione (è il caso dello studioso australiano S.C. Bourassa, autore di un *The Aesthetics of Landscape*, London - New York, Belhaven Press, 1991, che affianca ai criteri di Appleton altri criteri di natura eminentemente storico-culturale) non riescono in ciò che veramente conterebbe, ossia dimostrare

E' una tesi tanto antica quanto è recente quella biologica. C'è una lettera di Pietro Aretino a Tiziano, del 1544, nella quale Aretino contempla la laguna di Venezia come se fosse un dipinto di Tiziano, e lo dice apertamente<sup>1</sup>. Come si vede, Wilde era stato preceduto, e non di poco, nella sua idea che siano stati gli impressionisti a creare le caligini rossastre che i suoi contemporanei ammiravano nelle strade illuminate dalle lampade a gas, o Turner a farci scoprire la bellezza dei tramonti londinesi<sup>2</sup>. Alain Roger, nel libro *Court traité du paysage*, uscito in Francia nel 1997, appare interamente prigioniero di questo schema, e cita ampiamente i paradossi un po' logori di Wilde a sostegno della propria tesi pittoricistica. E' l'arte a creare il paesaggio, è il paesaggio dipinto a guidare la nostra percezione del paesaggio reale, attraverso quella che Roger chiama la duplice artialisation: una artialisation in visu, data dalla pittura di paesaggio e una artialisation in situ data dal concreto lavoro sulla natura. L'origine del paesaggio è artistica<sup>3</sup>. La natura è indeterminata e non riceve le sue determinazioni che dall'arte: un territorio (pays) non diventa paesaggio reale che sotto la condizione di un paesaggio dipinto: oggi vediamo la montagna Sainte-Victoire così come Cézanne ci ha insegnato a vederla (artialisation in visu); e la montagna, devastata da un incendio, è stata 'restaurata' secondo le immagini che ce ne ha dato il grande pittore (artialisation in situ).

Questa teoria pittorica del paesaggio ha certamente molte buone ragioni, e funziona piuttosto bene per spiegare le predilezioni paesaggistiche di molte epoche passate (anche perché, non dobbiamo dimenticarlo, noi siamo spesso costretti a ricostruire e interpretare i gusti paesaggistici del passato appunto attraverso i documenti che ce ne ha lasciato l'arte). Ernst Gombrich è pervenuto alla stessa conclusione di Roger: a: «chiamiamo pittura una veduta se ci ricorda un dipinto che abbiamo visto in precedenza»<sup>4</sup>.

Tuttavia questa teoria è talmente vera che forse è falsa. Lo è in quanto non si limita ad affermare che la nostra percezione del paesaggio è condizionata, guidata, educata dalla rappresentazione artistica del paesaggio stesso, ma si spinge a sostenere, da un lato, che la nostra percezione del paesaggio reale non è altro che un riflesso e una conseguenza del paesaggio come genere artistico, dall'altro che non è pensabile il processo inverso, quello per cui la visione del paesaggio reale è condizione della nascita del paesaggio dipinto. E' un po' come se non ci si limitasse ad affermare che la concezione dell'amore di certe epoche è influenzata, diciamo, dalla rappresentazione dell'amore nel Werther o nel Dottor Zivago, ma che gli uomini (e le donne) si innamorano perché hanno letto l'un romanzo o l'altro. Il ragionamento di Gombrich sembra inesorabile, ma è sufficiente leggere questo passaggio: «Se il Patinier inserì veramente nei suoi dipinti alcune reminiscenze dello scenario naturale in cui appare Dinant, se Pieter Breughel s'ispirò veramente alle vette alpine, ciò poté avvenire perché la tradizione artistica nella quale questi artisti si erano formati li aveva forniti di un simbolo visivo già pronto per tali immagini di rocce isolate e scoscese, il che rendeva loro possibile preferire ed apprezzare queste forme anche in natura»<sup>5</sup>. Ora, questa non è una soluzione, è solo rinviare il problema. Se si può apprezzare la natura solo se la si è vista trasfigurata dall'arte, diventa impossibile capire come si produca la prima figurazione artistica di essa. Non si capisce perché ci sia tanta riluttanza ad ammettere che, se la successiva percezione della Sainte-Victoire è stata plasmata dal fatto che abbiamo visto i quadri di Cézanne, almeno la percezione di Cézanne stesso ha avuto per oggetto la montagna reale. O meglio lo si capisce benissimo, se si pensa che l'idea che sia l'arte a plasmare la nostra percezione della natura è uno dei dogmi ricorrenti dell'estetica moderna. E' un dogma che, come abbiamo detto, non è privo di fondamento, ma che forse è altrettanto unilaterale della posizione irrisa da Gombrich, che è poi quella tradizionale della teoria della

<sup>1</sup> P. Aretino, *Lettere sull'arte*, a c. di E. Camesasca, Milano 1957, vol. II, pp. 16-18.

<sup>2</sup> O. Wilde, *La decadenza della Menzogna*, in Id., *Opere*, a c. di M. d'Amico, Milano, Mondadori, 1992, pp. 228-229.

<sup>3</sup> A. Roger, *Court traité du paysage*, cit., p. 16.

<sup>4</sup> E. Gombrich, *La teoria dell'arte nel Rinascimento e l'origine del paesaggio*, in Id., *Norma e Forma*, Einaudi, Torino, 1973, p. 170.

<sup>5</sup> Ivi, p. 171.

E' forse giunto il momento di azzardarsi a portare qualche argomento contro questo dogma. Cominciando da quello che abbiamo già abbozzato criticando il punto di vista di Gombrich, si può osservare che la tesi secondo la quale la percezione della bellezza naturale avviene sempre per trasposizione della bellezza artistica sulla natura può (forse) essere valida per il fruitore, ma non si capisce come possa essere valida per il produttore, cioè per l'artista stesso. Se, con Gombrich, affermiamo che «per il pittore nulla può diventare un motivo se non ciò che egli è in grado di assimilare nel vocabolario che ha già imparato»<sup>1</sup>, è evidente che o si accetta di cadere in un regressus ad infinitum oppure si deve accettare che ci sia qualcuno che crea i nuovi vocaboli, ovvero, fuor di metafora, che vede la natura sotto forme nuove.

Potremmo osservare, più in generale, che, sebbene sia plausibile dire che la nostra percezione della natura è istruita e guidata dalla rappresentazione artistica della natura stessa, tuttavia molti di noi probabilmente rilutterebbero ad affermare che questo vale in tutti i casi in cui apprezziamo esteticamente la natura, specie quando abbiamo di fronte singoli oggetti naturali. Non credo, ad esempio, che sia ragionevole supporre che ci piacciono i fiori perché abbiamo visto fiori dipinti: quanto meno, conoscere dipinti di fiori non sembra affatto una condizione necessaria per l'apprezzamento dei fiori stessi. Oppure: non pare che si debba aver visto dipinti o altre rappresentazioni artistiche di un animale per apprezzarne la grazia, la flessuosità o l'agilità. Si noti che le prove addotte dai sostenitori della tesi opposta sono spesso ambigue, cioè suscettibili di un'interpretazione antitetica. Ad esempio; si può sostenere che la voga dei trionfi di fiori e frutti come genere di dipinti a sé si diffonde nei paesi del nord Europa a partire dal Seicento, e che nel Seicento e Settecento, specialmente in Olanda e Inghilterra, l'uso di coltivare fiori a scopo puramente ornamentale si espande in misura inimmaginabile in precedenza, ma sembra abbastanza vano asserire che il primo fenomeno è causa del secondo, come pure l'opposto, laddove sembra più sensato ritenere che entrambi i fenomeni siano spie di un mutato atteggiamento nei confronti della natura ed espressione di esso.

Qualcosa del genere sembra valere anche a proposito delle convinzioni espresse da Roger a proposito del giardino. L'idea che egli avanza, secondo la quale il giardinaggio non è che pittura nel paesaggio è anch'essa tutt'altro che nuova. A parte gli esempi già citati, è possibile ritrovarla tal quale nella Dottrina dell'arte del romantico tedesco A.W. Schlegel, in un passo sul giardino inglese, di cui Schlegel indicava l'origine totalmente artistica nella pittura di paesaggio di Claude Lorrain e Nicolas Poussin. I e da uno stile meschino, sono capaci di presentare le scene paesistiche in uno stile nobile, libero e armonico, si può essere certi che i loro veri creatori furono Claude Lorrain e Gaspard Poussin, Ruisdael, Swaneveld e altri pittori»<sup>2</sup>. Ma siamo certi che generalizzare quest'idea non significhi assolutizzare una poetica particolare del giardino, ed elevare a verità assoluta quella *reductio* del giardinaggio alla pittura che è un portato evidente di un determinato gusto? Si faccia questo piccolo esperimento, di trasporre questa tesi al giardino del Novecento, e si vedrà che essa è ben poco tenibile. Non sarebbe facile indicare di quale pittura siano trasposizione i giardini di Russel Page o di Pietro Porcinai. Non si esclude, è ovvio, che nella cultura d'immagine di questi progettisti di giardini possano rientrare rappresentazioni pittoriche; si dice solo che interpretare il loro modo di agire come una pura trasposizione è, oltre che palesemente inadeguato, spia di una concezione che svaluta il giardinaggio ad arte minore, ancillare: come chi sostenesse, *mutatis mutandis*, che il cinema non è che pittura in movimento adducendo il fatto che certi registi, da Visconti a Pasolini, hanno tratto ispirazione da grandi pittori del passato.

Questo terzo argomento ci introduce direttamente ad un quarto, che, assieme a quello che illustrerò successivamente, mi sembra veramente decisivo. Infatti sebbene l'idea del paesaggio reale come trasposizione *sur nature* del paesaggio dipinto abbia avuto tanta

<sup>1</sup> Ivi, pp. 170-171.

<sup>2</sup> A.W. Schlegel, *Kritische Kunstlehre*, in Id., *Kritische Schriften und Briefe*, hrsg. v. E. Lohner, Stuttgart, Kohlhammer, 1963, p. 183.

rilevanza in passato, e possa quindi avere senso per epoche in cui vigeva una concezione vedutistica del paesaggio, a me pare che tale idea diventi ogni giorno meno vera e che essa non faccia più presa sulla nostra situazione presente. Il vero fenomeno da spiegare, piuttosto, mi sembra essere il fatto che per la prima volta nella storia l'apprezzamento del paesaggio sembra costituirsi autonomamente, senza il tramite necessario di una rappresentazione artistica di esso. Significherà pure qualcosa, e va probabilmente di pari passo con la sempre maggiore facilità di accesso diretto alla natura da parte di coloro che ne sono appassionati, il fatto che il Novecento sia il secolo senza pittura di paesaggio e in cui tuttavia, almeno da un certo punto in poi, la percezione estetica del paesaggio diventa un fenomeno capillarmente diffuso, uno di quelli in cui meglio si esprime il 'gusto' del nostro tempo.

Ma il limite maggiore dell'atteggiamento di Roger non è questa inversione teorica che porta a non vedere quel che effettivamente accade e a sovrapporvi un modello valido forse per il passato. Il limite più grande è rappresentato dal fatto che per questa via si accredita quella considerazione panoramistica del paesaggio, quella riduzione del paesaggio a veduta che è, come abbiamo visto, lo scoglio maggiore che impedisce al paesaggio in senso estetico, al paesaggio come identità estetica dei luoghi, di essere preso sul serio, e fornisce facili armi ai detrattori e agli scettici. E tuttavia è sufficiente fermarsi un momento a riflettere per comprendere che, anche se fosse vero che è il paesaggio come genere pittorico a insegnarci a vedere il paesaggio reale, da ciò non segue affatto che l'esperienza che noi facciamo nel paesaggio reale sia la stessa, o anche soltanto della stessa specie, di quella che facciamo di fronte al paesaggio dipinto. Io credo che nessuna persona sensata affermerebbe che vedere una delle riproduzioni della Montagna Sainte Victoire dipinte da Cézanne sia un'esperienza dello stesso tipo di quella che si compie andando in Provenza e contemplando la montagna, anzi meglio, osservandola da lontano e poi avvicinandola, eventualmente scalandola. Si può sostenere il contrario solo riducendo il paesaggio a veduta, ma è precisamente quest'idea del paesaggio (in senso estetico) come veduta quella che non regge più di fronte all'esperienza che oggi facciamo del paesaggio.

Ed è proprio per marcare l'irriducibilità del paesaggio in senso estetico alla mera veduta e al panorama che abbiamo proposto di considerare il paesaggio l'identità estetica dei luoghi. Questo modo di guardare all'aspetto estetico del paesaggio, infatti, evita fin dall'inizio la riduzione soggettivistica per cui la bellezza del paesaggio finisce per coincidere con lo sguardo dell'osservatore, e persino con il punto di stazione che egli sceglie per rimirare il mondo circostante. Certamente, su di un piano diverso (diciamo ontologico), la bellezza naturale è 'soggettiva', cioè dipende dall'esperienza che ne compie un soggetto; ma essa lo è allo stesso modo in cui è 'soggettiva' l'esperienza che noi abbiamo di un capolavoro artistico. Anche la bellezza dell'Amor sacro e amor profano di Tiziano è 'soggettiva', nel senso che c'è bisogno di un soggetto che la avverta perché tale bellezza venga in essere; ma, per questo fatto medesimo, nessuno si sentirebbe autorizzato a credere che non vi sia nella tela dipinta da Tiziano nulla di 'oggettivo' che autorizzi il compimento di quella esperienza. Per il paesaggio è lo stesso: ci sono dei tratti 'oggettivi' che lo caratterizzano e contribuiscono a fissarne l'identità, cioè il suo essere appunto quel paesaggio e il paesaggio di quel luogo: detto in altri termini, alla individuazione di un luogo concorre, e spesso in materia determinante, il suo aspetto estetico.

Questo aspetto, questa identità, non sono affatto riducibili, né è possibile in alcun modo ricomprenderli, nei caratteri che un luogo presenta come ambiente o come ecosistema. Si tratta di fenomeni che si realizzano su piani differenti, culturale il primo, fisico-naturale il secondo. Il paesaggio è diverso dal territorio dei geografi e dall'ambiente degli ecologi. I termini, naturalmente, non sono importanti, una volta che sia stata chiarita la sostanza delle cose. La geografia ha pieno diritto di parlare di 'paesaggio' intendendo la conformazione fisica dei luoghi, ivi incluse le trasformazioni introdotte dall'uomo; ma deve essere chiaro che si tratta di altra cosa dal paesaggio in senso estetico: il primo può essere descritto come un geosistema, il secondo no. Ribadire questa distinzione non significa, beninteso, negare i rapporti tra paesaggio e ambiente o

l'utilità dei dati forniti dalla geografia e dall'ecologia anche per la comprensione estetica di un paesaggio. Tantomeno significa (ma crediamo che questo fraintendimento non possa neppure sorgere) mettere in dubbio che l'ambiente e il paesaggio in senso fisico richiedano una protezione specifica, e abbiano bisogno di essere tutelati tutte le volte che ciò è necessario. Ma occorre evitare di pensare che la tutela del paesaggio in senso estetico, e dunque storico-culturale, coincida o possa essere riassorbita in quella dell'ambiente. Pensare il paesaggio in termini di identità estetica dei luoghi, insomma, vuol dire salvaguardare la specificità dell'esperienza estetica che compiamo nella natura, senza perciò negare che in natura si possano compiere esperienze di tipo diverso, e senza negare che queste esperienze possano concorrere anche alla nostra esperienza estetica: una distinzione di principio deve aiutare a comprendere, non tradursi in una separazione de facto.

La definizione in termini di identità estetica lega immediatamente il valore del paesaggio alla individualità dei singoli luoghi, e quindi impone di pensare il paesaggio in senso estetico come infinita pluralità di paesaggi: esistono classi di paesaggi solo in senso fisico (come accade nella descrizione geografica), non in senso estetico. Come ama ripetere M. Venturi Ferriolo, si può parlare sempre solo di paesaggi, al plurale, e non di paesaggio al singolare. Ma questo accade precisamente perché l'aspetto estetico determina essenzialmente il costituirsi del luogo, ovvero è un requisito determinante per il costituirsi del luogo come quel luogo. Parlare di identità estetica significa fare dell'aspetto estetico un tratto saliente della identità locale. Ciò consente di riformulare in termini critici e sobri quel che ha spesso trovato espressione in metafore immaginose, come quella del *genius loci*. «Consult the genius of the place in all» era il precetto che già Pope si sentiva di dare come massima generale per l'architetto di paesaggio. «Il paesaggio – scrive Eugenio Turri – un tempo era impregnato di usi e memorie che esprimevano per intero la società, che sussistevano al di fuori di fatti e personaggi precisi, perché il tempo cancellava le date e i personaggi e lasciava emergere tutto ciò che era spirito del luogo, *genius loci*, come una divinità impersonale che si limitava ad incarnare il senso del luogo, i suoi odori e colori, le sue parvenze, le sue magie, i suoni e le parole che ad esso imperscrutabilmente si legavano, cosicché attraverso le generazioni si perpetuava uno stile, un modo di vedere, di costruire»<sup>1</sup>. O ancora, in termini più persuasivi, Venturi Ferriolo: «Non esiste luogo senza genio: la relazione va recuperata nella sua pienezza. Non può esistere progetto moderno senza etica, al di fuori del *genius loci*»<sup>2</sup>.

Anche rispetto alla nozione di fisionomia del paesaggio la formula della identità estetica dei luoghi permette di dissipare alcune ambiguità. Infatti parlare di fisionomia a proposito del paesaggio, come fa una certa *Erdkunde* tedesca e come, di recente, ha riproposto la geofilosofia, è accettabile solo se si è consapevoli del carattere metaforico della dizione. Ma già discorrere, sulla scia del termine fisionomia, di 'espressività' dei paesaggi, del loro 'valore espressivo', del loro 'stile', diventa fuorviante<sup>3</sup>, perché suppone una trasposizione materiale della terminologia usata per l'opera d'arte. Nel paesaggio non si 'esprime' nulla, e l'interpretazione del paesaggio in chiave sentimentale, come riscontro degli stati d'animo soggettivi, è una delle false piste che hanno contribuito a gettare discredito sull'estetica del paesaggio. Se nell'ambito in cui il concetto di fisiognomica è sorto, quello della lettura della figura umana e in particolare del volto come luoghi in cui il carattere dell'individuo si iscrive e si manifesta, si tratta di decifrare la scrittura attraverso la quale l'anima si fa percepibile, nel caso del paesaggio significherà soltanto cogliere quei tratti che identificano il luogo nella sua singolarità e gli conferiscono un'individualità, che però non può essere pensata, se non appunto metaforicamente, come manifestazione di un'interiorità. La geofilosofia ha ragione nella sua richiesta di «ripensamento del paesaggio intermini di luogo»<sup>4</sup>, ma per evitare che il 'luogo' venga

<sup>1</sup> E. Turri, *Il paesaggio come teatro*, cit., p. 143.

<sup>2</sup> M. Venturi Ferriolo *Il progetto tra etica ed estetica*, in «Architettura di paesaggio», 1998, 1, pp. 8-9.

<sup>3</sup> Questa terminologia ricorre in H. Lehmann, *La fisionomia del paesaggio*, in H. Lehmann e altri *L'anima del paesaggio tra estetica e geografia*, cit., pp. 17 ss.

<sup>4</sup> L. Bonesio, *Geofilosofia del paesaggio*, cit. p. 24

preso nella sua chiusura tradizionale e provinciale, occorre accettarne appieno anche la caratterizzazione estetica, sempre suscettibile, in via di principio, di venire apprezzata anche da chi non 'appartiene' alla località e con essa entra in relazione in un rapporto che è anche, anzi necessariamente, di natura estetica.

All'identità estetica del paesaggio appartengono sempre, costitutivamente, la natura e la storia, ed ognuna in un nesso inseparabile con l'altra. Il paesaggio in senso estetico non è mai soltanto natura, è sempre anche storia. Alla sua identità concorrono sempre sia fattori non creati dall'uomo, sia le azioni con le quali l'uomo segna e modifica l'ambiente in cui si trova a vivere o col quale, comunque, entra in contatto. Per questo parlare di ambiente pensando di avere, con ciò, ricompreso anche quel che nell'ambiente è frutto del lavoro e della cultura umana, rischia di essere fuorviante, perché quel che un luogo significa per noi non può mai essere ridotto ai soli dati fisico-naturali o biologici. E' questo un tema su cui ha insistito a lungo, con ostinazione pari all'impegno, Rosario Assunto. «Il paesaggio è natura nella quale la civiltà rispecchia se stessa, immedesimandosi nelle sue forme; le quali, una volta che la civiltà, una civiltà con tutta la sua storicità, si è in esse riconosciuta, si configurano ai nostri occhi come forme, a un tempo, della natura e della civiltà» «Quasi tutto il paesaggio da noi conosciuto come naturale è un paesaggio plasmato, per così dire, dall'uomo: è natura cui la cultura ha impresso le proprie forme, senza però distruggerla in quanto natura; e anzi modellandola per ragioni che, in prima istanza, non erano estetiche, ma in sé implicavano quella che possiamo chiamare una coscienza estetica concomitante; e finivano con l'esaltare, mettendola in evidenza, la vocazione formale [...] di cui la natura, in quanto materia, volta per volta si rivelava dotata»<sup>5</sup>.

Riconoscere la compresenza di natura cultura e storia nel paesaggio, e assumere l'identità estetica di un luogo come frutto della interazione di questi tre elementi comporta però un impegno nuovo anche a pensare la tutela del paesaggio. Siamo tutti d'accordo, almeno in linea di principio, sul fatto che occorre tutelare sia l'ambiente che il paesaggio. Ma, se la tutela dell'ambiente può essere pensata in termini di protezione e conservazione, la tutela del paesaggio non può essere pensata soltanto in termini di conservazione e protezione. Lasciando da parte le difficoltà che una posizione conservazionista può incontrare quando essa è applicata all'ambiente naturale (per esempio è possibile notare che gli ecosistemi mantenuti nel loro stato naturale sono spesso ambienti mantenuti artificialmente in tale stato<sup>6</sup>), è infatti evidente che il paesaggio è un'entità intrinsecamente storica ed evolutiva, in cui la tutela non può esplicarsi unicamente come conservazione, ma deve avere anche una componente progettuale.

Tra i rischi che porta con sé l'assimilazione del paesaggio all'ambiente c'è anche quello di farci dimenticare quanto il paesaggio sia variato attraverso i tempi e quanto i paesaggi siano correlati ai mutamenti storici. L'esperienza spesso drammatica degli ultimi decenni ci ha portato, purtroppo, a collegare ogni trasformazione del paesaggio ad un suo impoverimento e depauperamento, ma questo non può indurci a credere che esista, ad esempio, un paesaggio italiano come entità sovrastorica, mentre esiste una pluralità di forme che i singoli paesaggi hanno assunto nella storia, spesso con grandissime trasformazioni che non hanno significato, necessariamente, una perdita del valore estetico, bensì l'assunzione di nuovi valori anche su questo piano<sup>7</sup>. Ci sono, ovviamente, singoli paesaggi la cui particolare natura impone innanzi tutto una loro conservazione; ma è importante anche recuperare la capacità di progettare dei mutamenti che sappiano essere esteticamente validi, cioè tali da non sfigurare l'identità dei luoghi pur trasformandola ove questo è necessario. Abbiamo spesso polemizzato contro quelle tendenze che estendono meccanicamente all'esperienza estetica nella natura i concetti elaborati in riferimento all'arte; e anche in questo caso bisognerà dire che il paradigma del museo è falsante se viene esteso a ogni identità paesaggistica: il paesaggio non è e non può essere un museo, già solo per il fatto che un paesaggio, per essere veramente tale, deve essere un paesaggio vivo, che evolve con la storia.

<sup>5</sup> R. Assunto *Il paesaggio e l'estetica*, cit., vol. I p. 365; vol. II p. 29. Su questi aspetti della teoria del paesaggio di Assunto mi permetto di rinviare al mio scritto *Natura e storia nel paesaggio di Assunto*, in L. Russo (a. c. di) *A Rosario Assunto in Memoriam*, Palermo, Aesthetica Pre-Print, 1995.

<sup>6</sup> Si veda su questi problemi M. Schmidt di Friedberg, *L'ambiguità conservazionista*, in AA. VV., *Orizzonti della geofilosofia*, cit., pp. 103 ss.

<sup>7</sup> Sulle trasformazioni del paesaggio italiano, oltre all'ormai classico volume di E. Sereni, *Storia del paesaggio agrario italiano*, Roma-Bari, Laterza, 1996, è ancora istruttiva la lettura del saggio di G. Pasquali, *Mutamenti del paesaggio italiano*, in *Id. Lingua nuova e lingua antica*, Firenze, Le Monnier, 1985, pp. 315-343.