

La costruzione estetica del paesaggio

Massimiliano Marano¹

Nonostante la natura complessa del paesaggio esiga un approccio interdisciplinare, l'obiettivo circoscritto del seguente contributo è di risalire all'origine al paesaggio come oggetto estetico.

Se infatti è lecito affermare che il paesaggio quale natura antropizzata sia sempre esistito, o perlomeno da quando l'uomo ha iniziato a imprimere sulla natura le tracce del proprio abitare la terra, lo stesso non si può dire della sua sussistenza in quanto oggetto estetico. Il termine stesso che

lo definisce risulta difatti affiorare in un preciso momento storico, coincidente col maturare, nella civiltà occidentale, della consapevolezza di un bisogno e della conseguente *costruzione estetica del paesaggio* quale risposta a tale esigenza.

A tal riguardo, il geografo e orientalista francese Augustin Berque distingue le *civiltà protopaesaggistiche*, nelle quali l'uomo coglie la propria esistenza in stretta dipendenza dalle "anguste leggi" della natura e si rapporta ad essa attraverso una relazione

1. Il presente contributo costituisce la rielaborazione dell'intervento tenuto il 16 ottobre 2016 presso il Parco Sigurtà di Valeggio s/M. (VR) nell'ambito della VI edizione del Festival Internazionale della Geografia di Bardolino (VR), avente come tema il *Paesaggio*. Marano Massimiliano, membro della Società Italiana di Estetica, è docente di Teorie del paesaggio presso l'Accademia di Belle Arti Santa Giulia di Brescia.

di pura immediatezza visuale, dalle *civiltà paesaggistiche*, nelle quali la primitiva relazione tra uomo e natura, ormai irrimediabilmente perduta a causa dell'antropocentrismo della civiltà moderna, viene ricostituita in forma mediata attraverso categorie culturali che ricompongono, in maniera simbolica, l'insanabile frattura. Sempre secondo Berque, tale mediazione simbolica sarebbe attestata dalla comparsa di alcuni fattori che esprimono il passaggio da un primitivo stadio protopaesaggistico della civiltà a una successiva fase paesaggistica, e che egli individua nella comparsa di un termine che definisce il paesaggio, nella nascita di una letteratura di paesaggio, nell'affiorare di una pittura paesaggistica e di un'arte ornamentale dei giardini.

Senza entrare nel merito di tale distinzione, ciò che preme sottolineare è che le categorie utilizzate dal geografo francese per connotare le civiltà paesaggistiche risultano contraddistinte da *caratteristiche di natura essenzialmente estetica*, quali la letteratura, la pittura e l'arte dei giardini. E lo stesso può dirsi dell'accezione fondamentale estetica che il termine "paesaggio" assume, sin dalla sua comparsa, nelle principali lingue europee. Esso segna infatti la maturazione di una peculiare sensibilità estetica all'interno di culture che, gradualmente, giungono ad affiancare al vocabolo paese, comunemente utilizzato per indicare una porzione di territorio, la nozione di paesaggio,

dapprima utilizzato per descrivere la rappresentazione pittorica di un luogo e successivamente adoperato per esprimere una particolare percezione dello stesso da parte di un osservatore. Non c'è paesaggio, pertanto, senza riferimento a un soggetto percipiente e alle diverse forme di conoscenza sensibile (*aisthesis*) o, in altri termini, **non c'è consapevolezza del paesaggio senza riferimento alla dimensione estetica**.

Il momento che segna la nascita del paesaggio come oggetto estetico coincide pertanto con l'affiorare nell'uomo moderno della consapevolezza di aver interrotto il proprio rapporto di dipendenza dall'ambiente naturale e il conseguente emergere del bisogno di compensare, per l'appunto sul piano estetico, la frattura che segna ormai irreversibilmente il proprio rapporto la natura.

È proprio questa imprescindibile relazione con la natura che rende il paesaggio una realtà, nella sua essenza, sempre "naturale", per quanto antropizzata e quindi artificiale. Georg Simmel, uno dei primi filosofi a occuparsi del paesaggio in senso estetico, sottolinea a tal proposito che il "paesaggio non è natura, pur essendo tuttavia sempre naturale".

Questa affermazione è già di per sé sufficiente per tener lontane eventuali nostalgie primitiviste, proprie di coloro i quali identificano il paesaggio con la natura pura, giungendo ad affermare che il bisogno di paesaggio che la società odierna pare

manifestare non rappresenti altro che l'esigenza di ritornare ad una natura primigenia che, per la sola assenza di interventi antropici, risulterebbe "bella e buona".

Al tempo stesso, però, la tesi simmeliana ci permette di comprendere che **il paesaggio implica sempre e necessariamente una trasformazione della natura da parte dell'uomo**, pur rimanendo, tuttavia, sempre naturale. Il problema, a questo punto, è comprendere cosa si debba intendere per "naturale".

A titolo esemplificativo, Simmel distingue l'albero da frutto dall'albero maestro: il primo, simbolo del "naturale", il secondo, espressione dell'"artificiale". L'albero da frutto rappresenta una natura modificata e addomesticata dall'uomo allo scopo di trasformare i propri naturali frutti selvatici in frutti commestibili, ma sempre in maniera conforme alle potenzialità insite nell'essenza della pianta stessa. Altro è invece il caso dell'albero maestro, anch'esso trasformato dall'uomo, in maniera però non conforme alle proprie naturali potenzialità. Solo l'albero da frutto subisce pertanto una trasformazione naturale, laddove l'albero maestro, divenuto pennone di una nave, si è tramutato in puro artificio.

La "naturalità" del paesaggio sarebbe quindi il frutto di una peculiare forma di trasformazione della natura tesa ad "addomesticarne" e umanizzarne una sua parte al fine di tramutarla in paesaggio.

Si tratta però di una trasformazione che non solo costruisce il paesaggio a partire dalla natura, ma che "rende antropogena la natura stessa" (G. Böhme), consentendole di creare un nuovo "uomo". Con la modernità, infatti, non nasce solamente il paesaggio ma, con esso, un "uomo" nuovo.

A questo proposito Joachim Ritter, altra figura di spicco nel campo della riflessione filosofica sul paesaggio, individua nell'età umanistica il contemporaneo affiorare di una sensibilità estetica per il paesaggio e il manifestarsi di una nuova umanità, incarnata dalla figura di Petrarca che, nella *IV Familiare*, dopo aver descritto la propria ascesa al Monte Ventoso, si ferma a riflettere sull'inconsueto senso di gratificazione e sul piacere estetico da lui provati nel contemplare il panorama visibile dalla vetta.

Per tale motivo, l'ineludibile legame che da questo momento in poi unisce esteticamente uomo e natura nella costruzione del paesaggio non può essere assimilato alle diverse relazioni di tipo strumentale e funzionale che si sono succedute nella storia e attraverso le quali, in forza delle proprie capacità trasformative e manipolative, l'uomo ha reso la natura il luogo di esercizio del proprio dominio tecnico-scientifico. Non è infatti necessario che l'uomo agisca artificialmente sulla natura per trasformarla e modificarla, ma è sufficiente che vi intervenga con lo sguardo, con la percezione, poiché anche solo in questo modo egli risulta capace di creare

una “seconda natura” e, in determinate condizioni, ricostruirla come paesaggio, a tal punto che “tutta l’attività conoscitiva dell’uomo si può risolvere in ultima istanza nella ‘costruzione di mondi’” (N. Goodman). Lontani da ogni pretesa di esaustività, si tratta quindi di citare brevemente le varie modalità di “costruzione” che l’uomo ha imposto alla natura nella storia della cultura occidentale, per giungere poi a evidenziare le forme maggiormente significative che hanno storicamente contraddistinto la *costruzione estetica del paesaggio*. Partendo da una prospettiva antropologica, si può affermare che l’uomo, già col semplice esercizio di elementari funzioni vitali di tipo pragmatico espletate in natura, quali la caccia, la pesca, l’erezione di cippi stradali in terre aperte e la tracciatura di sentieri da parte di popolazioni nomadi e transumanti, ha da sempre conferito senso e significato ai diversi luoghi naturali: delimitandoli e dotandoli di forti tratti identitari, ha determinato in tal modo una prima **costruzione simbolica** del paesaggio. La possibilità di riconoscere i fondamentali aspetti identitari di un luogo rappresenta infatti, già di per sé, una prima e originaria consapevolezza paesaggistica, intesa quale capacità di conferire un senso figurato a luoghi che, proprio per questo, non sono più definibili come “generica” natura. L’uomo, in tal senso, sin dalle origini della sua avventura terrestre avrebbe creato paesaggi attraverso il puro

e semplice camminare, incedere e percorrere la terra, conferendole *ipso facto* significati simbolici sufficienti a trasformare la natura in paesaggio, cioè in una natura modificata e trasformata dall’uomo.

Con il progressivo venir meno di una relazione di tipo simbolico, tra il XVI e il XVII secolo la cultura occidentale inizia a praticare una seconda e irreversibile trasformazione della natura, la quale diviene oggetto di una nuova e pervasiva forma di costruzione: la **costruzione scientifica**. Una costruzione che modifica radicalmente l’immagine della natura, creando una vera e propria realtà di secondo grado, una “surrealtà che mette ordine artificiale al disordine naturale” (G. Bachelard). Una surrealtà, tra l’altro, sempre più astratta e sempre più distante dalla percezione immediata di natura sensibile e, quindi, estetica. Destino storico della costruzione scientifica è il suo risolversi in una più ampia e inarrestabile forma di costruzione: la *costruzione tecnica e industriale*. Da questo momento in poi, l’agire costruttivo dell’uomo diviene un vero e proprio dominio della natura, un’imposizione di forme artificiali sempre più estranee alla natura stessa che hanno come unico obiettivo quello di estrarre, tirar fuori da essa le sue risorse più nascoste; e tutto ciò attraverso un costruire che, ben lungi dal rappresentarne uno sviluppo delle intrinseche potenzialità, determina una completa distruzione della natura.

L'esito di queste ultime forme di trasformazione della natura è la totale frattura tra uomo e natura: un processo iniziato all'alba dell'età moderna e che, da allora, ha fatto sorgere e ha alimentato il desiderio di recuperare, non più simbolicamente ma esteticamente, un rapporto autentico con essa.

Ecco allora apparire *il paesaggio, inteso come risposta al bisogno di ricomporre la scissione prodotta dal mondo tecnico-scientifico attraverso la costruzione di un nuovo rapporto tra uomo e natura che compensi, sul piano estetico, l'insanabile rottura*. Ed è in questo stesso contesto, infatti, che si colloca la nascita di una coscienza paesaggistica nella civiltà occidentale.

Il paesaggio si presenta così come il frutto di una *costruzione estetica* che l'uomo tenta di compiere instaurando un nuovo e diverso rapporto con la natura; un tentativo che parte dall'uomo, ma che non si risolve in un'attività autoreferenziale o proiettiva, in quanto coinvolge la natura nello sviluppo delle sue intrinseche potenzialità.

La nascita dell'*estetica come dottrina della conoscenza sensibile* all'interno della filosofia settecentesca si connota infatti sin da subito per un rimarchevole e diffuso interesse nei confronti del bello di natura, del sublime e del pittoresco, attestando in tal modo la forza del bisogno di riconciliarsi con la natura al quale essa cerca di rispondere. L'interesse per questi fenomeni può essere letto

come tentativo di recuperare *un rapporto di tipo riflessivo con la natura*, cioè un rapporto fondato su ciò che la natura stessa, nel suo essere più profondo, e cioè nei suoi aspetti qualitativi rimossi dalle scienze, è in grado di comunicare all'uomo.

È questo, per esempio, ciò a cui tende *il pittoresco quale fenomeno estetico* tipicamente settecentesco e che, come ebbe modo di scrivere William Gilpin, cerca di ricreare la natura non tanto "così com'era, ma come sarebbe potuta essere" (W. Gilpin), intervenendo a tal fine sullo sguardo, sullo spostamento di prospettiva o sulla percezione dello spettatore. Ed è così che si costruisce il giardino pittoresco, facendo interagire la sensibilità umana con i diversi fenomeni naturali, quali la nebbia, la foschia, il sole. Come ricorda puntualmente Raffaele Milani in un suo interessante saggio dedicato a questo argomento, da pura tecnica pittorica, consistente nell'utilizzo di una particolare penna che produce una tinta offuscante e adombrante al fine di creare una particolare resa visiva e inusuali aspetti fruitivi, il pittoresco finisce infatti per originare un "nuovo naturalismo", che trasforma la natura accentuando le irregolarità, l'intrico e l'insolito al fine di determinarne un miglioramento estetico capace di generare, nel soggetto fruitore, un nuovo piacere definibile come gusto del pittoresco. Tale gusto, maturato in origine in ambito pittorico, diviene una *tecnica di trasformazione della natura* allo scopo di

renderla coerente con esso, così come avviene nella progettazione del giardino pittorico all'inglese. Mediante particolari tecniche di recinzione e l'utilizzo di siepi e fossati nascosti alla vista, si progettano giardini incorporati nel paesaggio circostante e da esso difficilmente distinguibili, col solo scopo di favorire una particolare percezione del paesaggio che soddisfi il gusto pittoresco. Il tentativo di favorire una nuova fruizione della natura viene ricercato anche senza concreti interventi trasformativi della natura, ma *modificando la sola percezione*, così come avviene con l'utilizzo dello "specchio di Claude": un particolare specchietto concavo di colore grigio scuro che mostra un'immagine riflessa della natura, sfumandone i contorni e producendo un effetto da camera oscura, volutamente pittoresco, che viene utilizzato per osservare artificialmente la natura. La sensibilità per il pittoresco finisce così per valorizzare tutti gli aspetti di imperfezione, di singolarità ed eccezionalità che producono effetti positivi sullo stato d'animo del soggetto fruitore e che, al tempo stesso, generano diletto.

Il gusto del pittoresco nell'apprezzamento estetico del paesaggio, concretizzatosi in età moderna nella realizzazione di giardini pittorici e nella costruzione di artifici percettivi attraverso i quali compensare sul piano estetico la frattura tra uomo e natura, si risolve successivamente nel concetto di sublime.

La definizione filosoficamente più

articolata del *concetto di sublime* è, in tale contesto, sicuramente riconducibile alla *Critica del Giudizio* di Kant, all'interno della quale esso viene ricondotto a una delle forme del giudizio riflettente che, proprio per la sua natura "riflessiva", esprime ciò che l'oggetto percepito o l'esperienza compiuta rimanda sul soggetto che la esperisce, ripercuotendosi poi sul suo stesso sentire.

Nelle diverse forme in cui si manifesta, il sublime esprime una particolare reazione emotiva suscitata nell'uomo da una determinata esperienza della natura, sia come rivalsa nei suoi confronti sia quale partecipazione al medesimo destino. Ancor prima che Kant giungesse a distinguere il *sublime matematico*, suscitato nel sentimento umano dalla grandezza incommensurabile della natura, e il *sublime dinamico*, prodotto dalla percezione della sua infinita forza, nella letteratura di viaggio del '700 vengono definiti sublimi i paesaggi selvaggi e solitari, come ad attestare l'ormai consolidato bisogno di ricostruire una relazione di senso con la natura interrotta dal freddo sguardo della scienza moderna. Il piacere prodotto da paesaggi sublimi consiste nel provare "una piacevole forma di orrore" (J. Addison), uno stupore di fronte alla natura connesso a un senso di pericolo e terrore. Si tratta di una relazione non caratterizzata da ordine, armonia e pacifica contemplazione ma che, al contrario, si fonda sul terrore, sullo sconvolgimento e sull'or-

rore provocati nell'uomo dall'infinita forza e grandezza della natura; forza e grandezza contro le quali l'uomo non può competere, ma di cui, egli solo, può esteticamente fruire e godere.

La possibilità di provare un simile piacere è però connessa a una condizione di sicurezza che collochi l'osservatore sufficientemente distante dal fenomeno naturale che lo genera e, pertanto, richiede che sia già stata superata la fase protopaesaggistica che lega l'uomo alla natura in un rapporto di dipendenza e che ci si sia già addentrati in una civiltà paesaggistica, in cui la natura è artificialmente ricostruita nella forma di paesaggi tecnico-scientifici.

La centralità assunta dal sublime in campo estetico non si riduce alla sola ricerca di esperienze riconducibili a tale concetto, ma incide significativamente anche nel tentativo di riprodurre artificialmente le emozioni generate dal sublime naturale mediante giardini paesaggistici che nascondano alla vista la presenza dell'artificio e che, secondo la tradizione dei giardini pittorici all'inglese, si confondono con il paesaggio occultando l'intervento umano. Si cerca quindi di ricreare una natura "selvaggia", "maestosa", "naturalmente irregolare" ed energeticamente potente.

La natura esteticamente ri-costruita nei giardini paesaggistici, superando gli ideali della bellezza classica quali l'ordine, la simmetria e la forma, in favore dello sproporzionato, dell'irregolare e del maestoso, comporta

anche il superamento del primato della vista quale senso privilegiato attraverso il quale cogliere il riflesso della natura ed entrare in sintonia con essa e, al tempo stesso, riconosce nella *sinestesia* il fulcro della percezione sensibile. Sentire la natura con tutti i sensi diviene così il principale ideale estetico attraverso il quale è possibile entrare in sintonia emotiva con essa, così come avviene nella *costruzione atmosferica del paesaggio*. A tal riguardo, l'opera di scenografi, registi, *designer* e architetti può fornire un magistrale banco di prova per la costruzione estetica del paesaggio atmosferico. L'atmosfera, intesa quale originaria caratterizzazione emotiva che contraddistingue un ambiente prima che in esso avvenga una qualsiasi percezione sensoriale, esprime la condizione che orienta l'esperienza di un luogo. Ogni spazio, percepito originariamente a livello senso-corporeo e non interpretato astrattamente in senso topologico, si presenta pertanto connotato da cariche affettive che pre-dispongono la percezione. Attraverso la capacità di cogliere le atmosfere diviene così possibile instaurare un nuovo rapporto con la natura e, imparando a predisporle in maniera da favorire, modificare o orientare la percezione della natura, esse possono generare un nuovo rapporto estetico con essa. In tal senso, prima di percepire un qualsiasi oggetto che occupi un luogo, ciò che si coglie sono "atmosfera". Le atmosfere, riconducibili alla componente

soggettiva della relazione percettiva, interagiscono poi con i fattori atmosferici, legati invece maggiormente alla componente oggettiva e, insieme, connotano di cariche emotive gli ambienti in cui compaiono, costituendo lo sfondo in cui avvengono esperienze cariche di senso e di affettività.

Va detto sin d'ora, per evitare possibili obiezioni, che le atmosfere "non sono affatto frutto della proiezione di stati d'animo individuali su un luogo" (G. Böhme), poiché esse anticipano, all'interno del fenomeno percettivo, la costituzione del polo soggettivo e del polo oggettivo. Inoltre, le atmosfere possono essere sia in sintonia (*atmosfere ingressive*) sia in distonia con il soggetto fruitore (*atmosfere discrepanti*) che, di conseguenza, non può mutarle a suo piacimento.

Ora, pur non dipendendo dagli stati d'animo individuali, le atmosfere scaturiscono comunque da determinate relazioni che si instaurano tra uomo e natura e si possono, pertanto, predisporre, mettere-in-scena, e quindi costruire attraverso diverse combinazioni tra i poli che costituiscono l'esperienza percettiva.

È proprio questa predisposizione di atmosfere, questa messa-in-scena di atmosfere, che costituisce la "costruzione atmosferica del paesaggio".

Costruire atmosfericamente un paesaggio significa allora pensare non solo alla coesistenza fisica, concreta e materiale, più o meno armonica o funzionale, degli elementi che lo andranno a comporre (*realtà fisica*) ma,

soprattutto e principalmente, organizzare un luogo in modo da predisporre l'apparizione in esso di scene che andranno poi ad accogliere tutto ciò che andrà in esso a manifestarsi (*realtà effettuale*). Si tratta, cioè, di costruire paesaggi in cui le atmosfere in esso generabili precedano, così come avviene nell'ordine percettivo, qualunque "cosa" o "persona" che venga successivamente ad agire in essa. E, nel far ciò, predisporre le possibili disposizioni d'animo che possono generarsi a livello emotivo all'interno di uno spazio, attraverso la combinazione degli elementi atmosferici quali la luce, il buio, la nebbia o la pioggia che in esso si possono alternare. Ne consegue che un edificio, una fabbrica, una strada, un corso d'acqua, un parco o dei campi che caratterizzano un paesaggio, devono essere considerati come *generatori di atmosfere* che vanno pertanto costruiti pensando alle possibili scene che in esso possono manifestarsi col mutare dei fattori atmosferici che lo possono caratterizzare. E, in questo modo, favorire percezioni sinestesiche che consentano l'attivazione, nel soggetto fruitore, di tutte le possibili disposizioni d'animo: così come agisce uno scenografo quando progetta le scene che andranno ad apparire nel paesaggio teatrale o cinematografico da lui predisposto. Si tratta quindi di costruire il paesaggio prestando attenzione a tutti i generatori di atmosfere, in modo da consentire a chi in esso è chiamato ad abitare, di attivare e realizzare piena-

mente non solo i propri bisogni primari, ma anche, e soprattutto, le proprie disposizioni d'animo, in modo da incentivare il legame etico tra uomo e paesaggio e incrementarne la relazione estetico-percettiva.

Un po' come si è sempre fatto, nella progettazione di giardini paesaggistici, sia con il gusto del pittoresco sia con l'ideale estetico del sublime.

È infatti alla stessa esigenza di compensare esteticamente la frattura tra uomo e natura, non più moderna ma ormai postmoderna, che si volge l'*atmosferologia del paesaggio*; bisogno dal quale scaturirono, nel '700, il pittoresco e il sublime.

A conferma di ciò Gernot Böhme, padre dell'*atmosferologia filosofica*, individua nella teoria dei giardini del '700 il modello cui ispirarsi nella produzione di paesaggi atmosfericamente connotati. Già a fine '700, infatti, Christian Hirschfeld rifletteva sull'opportuna composizione, nei giardini paesaggistici, di elementi atmosferici che potessero generare scene naturali rintracciabili anche nella natura selvaggia. Se la natura è in grado di attivare nell'uomo una serie di disposizioni d'animo correlate a differenti percezioni sinestesiche, diviene allora opportuno costruire giardini giocando con generatori di atmosfere che consentano all'uomo, in funzione compensativa, di riallacciarsi alla natura riattivando tutte le possibili sensazioni ed emozioni a essa correlate. Ecco allora che per generare atmosfere malinconiche, e

attivare nel soggetto percipiente stati d'animo analoghi che creino empatia tra uomo e natura, Hirschfeld consiglia di sbarrare le vedute tramite avvallamenti e bassopiani, tramite il sottobosco o una fitta boscaglia, o con alberi ad alto fusto molto frondosi che, uniti ad acque stagnanti che emettono un leggero mormorio pur restando nascoste alla vista, creino il più possibile ombre e limitino la luce. Al contrario, scrive Hirschfeld, per generare atmosfere paesaggistiche caratterizzate da gioia, è necessario ricorrere a spazi aperti, campi coltivati in cui si contrappongono il colore verde chiaro, rosso, giallo, e acque ben visibili, rumorose, che trasmettano così l'immagine e la forza dello scorrere della vita. In questo modo si possono generare atmosfere caratterizzanti paesaggi malinconici, gioiosi, maestosi o sacri, tristi o eroici.

La costruzione atmosferica del paesaggio si presenta così come la più coerente eredità degli ideali estetici maturati nell'età moderna, quali il pittoresco e il sublime. Attraverso la combinazione dei diversi generatori di atmosfere che connotano emotivamente i diversi luoghi, la sensibilità atmosferica inscenerà nuovi paesaggi carichi di affettività, che costituiranno la scena per la comparsa di un nuovo tipo di uomo il quale, anch'esso emotivamente connotato, sarà nuovamente capace di ascoltare la natura che gli parla attraverso i sensi e, in tal modo, recuperare esteticamente il rapporto con essa.