



Sulla morte del paesaggio. Dalla natura all'ecologia

Citation: Gemmani, G. (2025). Sulla morte del paesaggio. Dalla natura all'ecologia. *Aisthesis* 19(1): 43-58. doi: 10.7413/2035-8466041

Copyright: © 2025 – The Author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC-BY-4.0).

GIANLUCA GEMMANI

Università Vita-Salute San Raffaele - Milano
g.gemmani@gmail.com

Abstract. The paper aims to elucidate the critical issues that arise from the overlapping of the concepts of environment and landscape. Initially, it contrasts two opposing perspectives: the view held by some scholars, particularly in France, who emphasize the importance of distinguishing the theoretical domain of landscape from other disciplines, such as geography and ecology, and the perspective of those, like A. Carlson, who have proposed the Natural Environmental Model as a means to provide a robust foundation for aesthetic appreciation of nature. The discussion will first demonstrate how the concept of environment is intrinsically linked to a notion of nature that reduces it to its objective and measurable aspects. Subsequently, it will be revealed how this concept is itself a product of landscape aesthetic culture. Finally, the paper will suggest how landscape and ecology intersect in defining the boundary that simultaneously unites and separates nature and culture.

Keywords. Landscape, nature, culture, environment, ecology.

1. *Le due minacce*

Nel 1982 veniva pubblicato in Francia dell'editore Champ Vallon un libro per certi versi centrale per la storia della filosofia del paesaggio. Realizzato sotto la direzione di François Dago-

gnet, il contenuto e il progetto di questa pubblicazione collettiva si riassume tutto nella domanda posta a titolo: *Mort du paysage?* Il volume, a cui contribuirono autori come Michel Corajoud, Pierre Sansot e Alain Roger, che saranno protagonisti nel dibattito che riaccenderà l'interesse per la filosofia del paesaggio in Francia negli anni avvenir¹, ha rappresentato quasi un manifesto di rinascita e una ritrovata passione per l'estetica della natura e per la categoria del paesaggio. D'altronde, una serie di ravvicinate pubblicazioni sullo stesso tema, e spesso per lo stesso editore, è un'ulteriore riprova di come fosse nata l'urgenza di trovare uno spazio di discussione in cui elaborare una vera e propria teoria del paesaggio.

Si trattava di una necessità divenuta impellente a fronte di un pericolo percepito come sempre più incombente. Se si ricostruisce infatti il dibattito di quegli anni, emergono con forza due elementi di inquietudine che accompagnano quasi tutte le riflessioni sul tema. *Il primo*, riguarda le preoccupazioni legate alla scomparsa del paesaggio *di concerto* alla questione ambientale. Diventa plasticamente evidente e si incomincia finalmente a realizzare come *La grande accelerazione* (Engelke, McNeill [2015]) e la distruzione del paesaggio siano tra loro direttamente proporzionali. Si potrebbe arrivare a dire che, con la distanza, i tempi si erano resi maturi per l'elaborazione di uno sguardo critico retrospettivo, che portasse avanti con gli strumenti dell'analisi concettuale quella denuncia iniziata già in altra sede, se vogliamo, da John Ruskin agli albori della rivoluzione industriale. Diventano sempre più evidenti, ormai, le cicatrici provocate dalle profonde ferite inferte al paesaggio all'indomani del secondo conflitto mondiale. La precipitosa ricostruzione e la tumultuosa industrializzazione che ne sono susseguite, hanno sovvertito per sempre il profilo delle città e delle campagne europee. Non solo in Francia, ovviamente. Per quanto riguarda l'Italia, ad esempio, rimane emblematicamente esplicativo e riassuntivo di un percorso di presa di coscienza collettivo il libro *Le belle contrade* di Piero Camporesi (1992), dove a un sentimento di nostalgia e rammarico per la perdita di un mondo antico rurale, per sempre compromesso, si unisce una lucida analisi dei profondi sconvolgimenti socio-economici che hanno segnato la fine del *Bel paese*. Un discorso analogo, poi, può esser fatto anche per i lavori di Eugenio Turri², che

1 Oltre al testo citato (Dagognet [1982]), occorre menzionare un altro importante volume, sempre a firma di più autori, che si pone dichiaratamente in continuità con il precedente (Roger [1995]). Qui, oltre ai nomi già citati, compaiono significativamente i contributi di tre autori che saranno emblematici per i successivi studi, perché espressione dei tre principali approcci contemporanei al paesaggio: A. Berque, M. Conan e G. Clément. Se il primo e l'ultimo sono forse più noti, in quanto ideatori, l'uno dei *quattro criteri di esistenza* che dividono in mondo in civiltà paesaggiste o meno (Berque [1995]), l'altro del manifesto del *terzo paesaggio* (Clément [2004]), a Conan si deve tuttavia un'analogia tra paesaggio e *palinsesto* (Conan [1992]) che ha goduto di molta fortuna all'interno del dibattito.

2 Sono molti, per Turri, quei fattori che hanno provocato un tale stravolgimento delle coordinate di senso all'interno del linguaggio geografico e paesaggistico, da richiedere l'ela-

hanno mostrato come la geografia italiana, in quegli anni, abbia subito un vero e proprio cambio di registro linguistico all'interno dell'interlocuzione tra essere umano e ambiente; o per le denunce di Rosario Assunto, che hanno sottolineato l'inutilità mistificatoria degli *spazi verdi* (Assunto [1988]: 109) a fronte di una natura esautorata della sua armonia e della sua grazia; o infine per l'attivismo di Fulco Pratesi e molti altri, a cui ha fatto seguito la nascita di svariate associazioni ambientaliste, come Italia Nostra prima, il FAI e Legambiente poi.

Il secondo elemento di pericolo per il paesaggio, invece, è assai più sottile e controverso, e rappresenta il punto di avvio di tutto il discorso che segue. Esso riguarda, in maniera simmetricamente opposta, le preoccupazioni legate alla scomparsa del paesaggio *di contro* alla questione ambientale. Il paesaggio, cioè, come categoria specificatamente estetica, come espressione di un sentimento della natura particolare e di una riflessione storica sulle modalità attraverso cui è possibile percepire uno scenario naturale, sembra minacciato dall'emergere con sempre più forza di altre categorie teoriche e di altre discipline che trovano il loro oggetto specifico nel medesimo campo di interesse. Su tutte, è certamente la categoria di ambiente, appunto, a rappresentare per il paesaggio, il rivale più significativo nel portare all'attenzione il proprio del fenomeno naturale. Il campo su cui insiste il paesaggio diventa un territorio *conteso* con altre forme di sapere, con altre forme di esperienza. In particolare, quelle scienze della natura che si interessano a quel difficile dialogo tra l'essere umano e il suo ambiente, come l'ecologia e la geografia, sembrano maggiormente in grado di restituire analiticamente il complesso processo attraverso cui si mostra, da una parte, la dipendenza e l'appartenenza dell'essere umano al mondo circostante e alla natura, e, dall'altra, le modalità attraverso cui si realizza l'antropizzazione del mondo. Non solo, la forza di queste discipline consiste anche e soprattutto nella capacità di offrire una gamma di parametri oggettivi come base di appoggio solida per chi volesse esprimersi in giudizi sulla bontà di un ambiente naturale. Ciò comporta, evidentemente, un vantaggio pratico-politico non indifferente quando si tratta di superare i punti di vista particolari e convergere verso decisioni condivise, come nel caso in cui si tratta di rispondere collettivamente alle emergenze e alle problematiche ambientali.

borazione di una nuova semiologia; ma a riconferma di quanto detto sinora è significativo citarne almeno due tra quelli che l'autore menziona. Il primo è la «febbre cantieristica» (Turri [1979]: 56) che colpisce l'Italia tra il 1951 e il 1971, e che, a seguito del boom economico, e quindi demografico, affolla le campagne e le città di cemento. Il secondo, ancor più significativo, è il nesso rintracciabile tra saccheggio dei beni artistici e culturali e conseguente crisi ecologica (Turri [1979]: 125-157). Turri rileva come la distruzione dell'identità estetica dei luoghi, seguita alla compromissione di quei simboli che ne avevano costituito l'immaginario, si traduca immediatamente in crisi ecologica, cioè in un'interruzione del dialogo ambiente-società. *Spaesamento e inquinamento*, se ne deduce grazie a questa prospettiva, vanno di pari passo.

Si può notare, se si vuole, anche la percepita *violenza* di questa minaccia, che il concetto di ambiente e queste discipline rappresentano per il paesaggio, leggendo l’altrettanto violenta risposta di uno degli esponenti della rinascita della teoria del paesaggio in Francia tra quelli sopra citati. «Depuis près d’un siècle, au nom de la rigueur scientifique, la géographie et l’écologie aient voulu s’approprier, et comme phagocyter le paysage, n’enlève rien à l’irréductibilité esthétique de celui-ci, et nous impose, au contraire, de réfuter cet *écolonialisme* et cette *géophagie*» (Roger [1997]: 144). Si può così anche notare che la strategia di questi autori, davanti al rischio di fagocitazione del paesaggio per conto di altre categorie, come quelle di ambiente o territorio, oggetti di studio designati dell’ecologia e della geografia, è duplice.

Da una parte, si tenta di rivendicare uno spazio irriducibile a ogni altro, quello che si aprirebbe, cioè, davanti al solo *sguardo* paesaggistico, alla contemplazione e considerazione estetica-percettiva di un luogo. E anche in Italia, molti optano per insistere su questa *potenza dello sguardo*, per citare soltanto Venturi Ferriolo (2009), come proprietà candidata a diventare il tratto distintivo e la *conditio sine qua non* del paesaggio. Dall’altra, in modo più netto e radicale, si incomincia a sottolineare con sempre più forza che, tanto la nascita del concetto di natura, come è giunto fino a noi a partire dell’età moderna, quanto la messa a tema dell’interazione natura-cultura, sono entrambi movimenti che sorgono di concerto, e arrivano a una loro espressione perspicua, proprio grazie anzitutto alla forma paesaggio. Tuttavia, se questa seconda strategia di risposta apre il campo a una fruttuosa discussione con le altre discipline, trovando un punto di contatto proprio nel concetto di interazione e nella necessità di stabilire o meno un limite determinante tra natura e cultura, lo stesso, per contro, non può dirsi considerando la prima. Anzi, la pretesa del primato estetico, qualora la siassegn esclusivamente alla visione paesaggistica, porta a uno scontro diretto con tutte quelle altre posizioni che, da prospettive di tipo ambientale-naturale, paventano l’opportunità di ampliare, ancorché forse indebitamente, il campo dell’estetico anche alla categoria di ambiente in quanto tale, o, per meglio dire, alla natura interpretata secondo le scienze naturali. L’assunto di questa ultima ipotesi, si potrebbe riassumere nella convinzione che, per apprezzare un fenomeno naturale al meglio, la strategia più sicura ed efficace, dal punto di vista per lo meno di un’ampia condivisione intersoggettiva dei risultati, sia di vederlo sotto la lente di quelle discipline che meglio sanno interpretarne i comportamenti. Ossia, quelle capaci di interpretare la natura a partire da se stessa, secondo i suoi propri principi, e dunque *oggettivamente*. «The natural world must appear aesthetically good when it is perceived in its correct categories, those given and informed by natural science» (Carlson [2008]: 227).

Schematizzando. Sebbene esista un possibile punto di incontro tra i concetti di ambiente e paesaggio, soprattutto in quell’accezione del primo che rimanda

alle relazioni ecologiche prodotte dell'azione ad arco riflesso di un soggetto rispetto al *circostante*³, restano delle differenze tra le due prospettive che emergono, *a fortiori*, laddove i due concetti sono considerati in senso ristretto: ambiente come espressione della somma delle qualità misurabili di un luogo, paesaggio come espressione squisitamente estetica della natura. Prendere in esame questi estremi, anche correndo il rischio di un'eccessiva semplificazione, permette, tuttavia, di mettere maggiormente in evidenza le differenze. Di fondo, d'altra parte, anche al netto di posizioni più ponderate, sono due i punti in cui la divergenza rimane di più difficile soluzione. Ovvero, la priorità conferita al momento estetico rispetto a quello epistemico: non esistono dati, ma *fatti*, il conoscere il mondo dipende dal modo di percepirlo e *inventarlo* in sede estetico-artistica. E, in secondo luogo, come conseguenza, l'irriducibile necessità di porre una differenza – sebbene in costante ridefinizione – tra natura e cultura; assumendo questa come continuo e infinito moto di invenzione di quella, che diventa così il resto mostruoso, il rimosso, che giace sullo sfondo oltre il punto di fuga della prospettiva. Questo moto di approssimazione infinita si dà, perciò, solo grazie alla realtà e all'efficacia di quel limite e di quell'orizzonte ogni volta posposti. In questo senso, anche le riflessioni *olistiche* di un autore altrettanto paradigmatico come Arnold Berleant, in cui si avanza l'ipotesi di un'ecologia culturale, dove «l'esperienza estetica dell'ambiente è la controparte percettiva dell'ecologia» (Berleant [2014]: 340), e dove natura e cultura finiscono per fondersi – e confondersi – rischia di compromettere, dal punto di vista del paesaggio, quella necessità di uno scarto che è alla base dell'energia inventiva di quest'ultimo.

2. Lo sguardo naturale e l'invenzione della natura

Così, è all'interno di questo quadro teorico che *alcune* prospettive dell'*Environmental Aesthetics*, e nella sua forma iniziale emblematica soprattutto Allen Carlson, possono concludere la corrispondenza tra bontà ambientale di un luogo, *id est* la sua adeguazione o meno rispetto a parametri misurabili e verificabili dalle scienze naturali, e il suo valore estetico. Tuttavia, attraverso questa sovrapposizione, il rischio è quello di, non solo far coincidere la nozione di paesaggio con quella di ambiente, ma di ritenere quella, proprio in forza dell'ob-

3 Ci si riferisce specialmente al concetto di ambiente così com'è stato formulato da Jakob von Uexküll, in cui a ogni immagine percettiva corrisponde un'immagine operativa, di modo che, quasi kantianamente, l'autore possa arrivare a dire: «ogni soggetto vive in un mondo nel quale esistono solo realtà soggettive: gli stessi ambienti non rappresentano altro che realtà soggettive» (Uexküll [1933]: 150). Per una storia della genesi del concetto di ambiente, tra filosofia e scienza, cfr. Casetta (2022: 19-42).

solescenza dovuta al suo superamento in favore di questa, perfino fuorviante e dannosa per una considerazione estetica e una valutazione precisa dello spazio e del fenomeno naturale *tout court*. Così, ad un *Landscape Model*, per Carlson, è da preferisti piuttosto un *Natural Environmental Model*; soprattutto perché un ulteriore vantaggio di questa prospettiva è riscontrabile nel fatto che esso «gives to the aesthetic appreciation of nature a degree of objectivity that helps refute environmental and moral criticism, such as that of anthropocentrism» (Carlson [2008]: 128).

Questo modello naturale-ambientale, dunque, non solo consentirebbe una considerazione estetica oggettiva *a parte obiecti*, attraverso una valutazione del fenomeno estetico che si rende traducibile in termini scientifici, ma anche *a parte subiecti*: la natura, in questo caso, parla da sé, secondo i suoi propri termini, galileianamente si potrebbe dire, secondo un linguaggio matematico, il solo capace di interpretare la natura al netto delle posizioni particolari. Di pari passo con una natura considerata nei suoi termini oggettivi, anche l'osservatore, dunque, finisce per assumere uno sguardo *naturale*. Lasciando che la natura si esprima da sé, ci si trova emancipati proprio da ciò che è ritenuto, dalla prospettiva opposta a questa, il punto di forza della visione paesaggistica, cioè il suo dover scaturire sempre da una *prospettiva* particolare, da un punto di vista orientato, da un progetto frutto di un'intenzione nello sguardo. Ma nel modello naturale-ambientale è esattamente tutto questo ad esser programmaticamente tolto; e su questo aspetto si gioca e se ne deduce tutta la forza e assieme la debolezza della posizione di Carlson. Dentro l'osimorica espressione *sguardo naturale*, in cui si riassume, potremmo dire, uno dei punti di vista ambientali assieme più eccentrici e coerenti rispetto all'estetica della natura, riposano i limiti e le possibilità di questa prospettiva. Essa, sintetizzando, opera una doppia problematica riduzione: da un lato, naturale diventa sinonimo di oggettivo, dall'altro, ambientale diventa sinonimo di naturale. A questo punto, occorre fare solo un altro passo per dedurne che ogni estetica della natura debba essere, da una parte, sempre risolvibile nei termini di un'estetica ambientale e, dall'altra, anch'essa sempre traducibile in termini scientifici, oggettivi, universali.

Di contro, la posizione opposta è molto chiara nell'escludere, sotto un profilo storico anzitutto, la possibilità di uno sguardo naturale: «Il s'agissait non pas d'un regard innocent, mais d'un projet. La nature ne se donnait qu'à travers un projet de tableau, et nous dessinions le visible à l'aide de formes et de couleurs empruntées à notre arsenal culturel» (Cauquelin [1989]: 9). Non solo – si potrebbe aggiungere quindi da questa prospettiva – non esiste uno sguardo innocente sul mondo, di modo che la natura è sempre di volta in volta *inquadrata*⁴ secondo

4 È stato notoriamente G. Simmel (cfr. 1912: 329-342), il primo a parlare di filosofia del paesaggio, a insistere maggiormente su questo aspetto.

le varie prospettive culturali, che maturano storicamente anzitutto in ambito artistico figurale; ma, soprattutto, anche la stessa categoria di natura, di concerto alle altre che ne misurano l'oggettività, sono espressione dell'evoluzione di un armamentario simbolico in evoluzione, prodotto di uno stile, di un gusto, di una visione estetica del mondo che rappresenta la prima sede di accesso per esso. In particolare, il nesso attraverso cui è possibile tracciare una linea che unisca la genesi delle categorie scientifiche a partire da elaborazioni artistiche e simboliche, è particolarmente evidente quando si parla di paesaggio. Ciò per due ragioni tra loro connesse.

La prima riguarda la dipendenza del paesaggio, testimoniata anche dalla sua contemporanea insorgenza, rispetto allo strumento della *prospettiva*. Già Erwin Panofsky (1927) aveva rilevato come l'introduzione della prospettiva in sede artistico-figurativa, o meglio, il passaggio da una prospettiva angolare ad una piana, fosse la forma simbolica attraverso cui fosse possibile seguire l'emergere di una nuova concezione dello spazio: misurabile, omogeneo, quantificabile, potenzialmente infinito e composto di elementi e corpi non inerti, ma inseriti in un reticolo di coordinate tra loro *reciprocamente* determinanti. E da questo punto di vista, si potrebbe dire che il paesaggio, soprattutto in ambito artistico ma non solo, nasca anzitutto come applicazione di questo reticolo di relazioni prospettive alla natura, che solo allora diventa spazio *oggettivo* (Cauquelin [1989]: 25-38). L'elemento prospettico, quindi, al contrario di quanto ritenuto dal modello naturale-ambientale, non esclude affatto la possibilità di una descrizione oggettiva della natura, ma, *anzi*, ne è la precondizione. La seconda ragione, poi, della visibilità di questo nesso tra arte e scienza, potremmo dire, è invece constatabile con forza agli albori della nascita della geografia, in personalità come Alexander von Humboldt e non solo. L'attività di scoperta ed esplorazione è inseparabile, nei primi atti di questa disciplina nascente, da una precisa e analitica riproduzione del reale e, tanto la cartografia, quanto la rappresentazione accurata e proporzionata a coordinate ottiche e figurative prestabilite del reale, sono elementi essenziali a queste attività di ricerca, ancora ampiamente soggette all'arte, alla tecnica pittografica e in ultimi termini allo *stile*, al gusto e all'interesse del pioniere. La scoperta del paesaggio, come elemento figurativo e non, è in questo senso un tassello fondamentale nella storia de *L'invenzione della Terra*, come spazio da abitare, misurare e conquistare, come banco di prova di quell'armamentario geo-metrico che rappresenta la base delle scienze della natura (cfr. Farinelli [2016]: 121-150).

Ma a onore del vero, tornando a esaminare la prospettiva di Allen Carlson, anch'egli sembra avvedersi della connessione tra arte e scienza e tra apprensione estetica del mondo e conoscenza; d'altronde, il punto di partenza della sua riflessione consiste proprio nell'analogia per cui, se si può applicare

all'arte le categorie della critica, per comprenderla e apprezzarla, lo stesso dovrebbe dirsi della scienza nei confronti della natura. Alla radice di questa connessione, c'è appunto il riconoscimento, anche da parte di questo autore, di una certa unità tra momento estetico ed epistemico. Ciò traspare con forza in vari punti dei suoi lavori, ad esempio quando asserisce emblematicamente che le «*qualities that make the world seem comprehensible to us are also those that we find aesthetically good*» (Carlson [2008]: 229). E tuttavia, proprio nel punto in cui le due prospettive a confronto sembrano avvicinarsi maggiormente, si nota come divergano radicalmente su un aspetto fondamentale. Il senso dato a questa affinità tra estetico ed epistemico, infatti, è totalmente invertito, diametralmente opposto.

L'impostazione naturalista, che ipotizza un mondo di qualità date, autonome, sussistenti di per se stesse, a cui la percezione deve soltanto adeguarsi, è conseguentemente indotto a dedurre dalla comprensibilità del mondo le forme del suo apprezzamento estetico. Di contro, sono le forme della percezione (e ciò vale sicuramente per la prospettiva estetica di Alain Roger) che devono adeguare a sé il mondo: i dati sono tali soltanto per le forme in cui sono dati. Il paesaggio, come si vedrà anche più avanti, è emblematico sotto questo punto di vista, paradigmatico nella sua capacità di *artefare* (Roger usa il termine *artialisation*) il mondo fino a farlo sembrare naturale e, quindi, farlo apparire non come un *fatto* ma come un dato. Anzi, esso è esattamente una di quelle forme simboliche attraverso cui si mostra come lo stile, potremmo dire, tipico della visione oggettivante della natura, che caratterizza proprio la scienza moderna, si è fatto largo fino a noi. È stato il paesaggio a inventare lo sguardo naturale, a fingere, cioè, che la natura fosse anzitutto un oggetto misurabile dato. A riprova di ciò, basti notare che è proprio alla luce di questo suo valore *ancillare* rispetto a un'immagine oggettivante della natura, che il paesaggio è divenuto un bersaglio polemico tanto per alcuni teorici dell'immagine contemporanei, come W.J.T. Mitchell, che ne hanno sottolineato proprio la capacità di *dissimulare* sotto la categoria di natura la sua origine artificiale⁵, quanto per alcuni

5 Ai fini del nostro discorso, è doppiamente interessante la posizione di Mitchell: «*Landscape as a cultural medium thus has a double role with respect to something like ideology: it naturalizes a cultural and social construction, representing an artificial world as if it were simply given and inevitable*» (Mitchell [1994]: 2). Si potrebbe aggiungere che il paesaggio, presentandosi come naturale pur essendo un prodotto frutto di un lavoro di elaborazione culturale, collocabile *storicamente*, non solo è considerabile come un'ideologia in senso propriamente marxiano, ma è riuscito a tal punto a rimuovere questo antecedente storico, a naturalizzarlo come dato, da risultare il prototipo stesso della *naturalità* e quindi di quella oggettività indipendente da ogni forma di percezione. Accade così, che il concetto di paesaggio apre la strada a quella oggettivazione della natura che permette il suo sfruttamento e reificazione, distruggendo da ultimo il paesaggio stesso.

geografi⁶, antropologi⁷ e filosofi della scienza *sui generis*, come Bruno Latour, che hanno tentato di slegare il paesaggio tanto da questo «regime scopico» (Latour [2015]: 40) oggettivante (in cui il mondo naturale non è nient’altro che il prodotto di una ripartizione prospettica dei due astratti operatori soggetto-oggetto), quanto dalle gabbie di una scelta reciprocamente escludente tra natura e cultura, per riconquistarlo a una visione più ampia, comprensiva di un significato propriamente ecologico.

3. Dalla confusione di ambiente e natura al green

In Italia, è stato soprattutto Paolo D’Angelo a mettere a più riprese⁸ in luce da un punto di vista filosofico le problematiche che sorgono se si segue fino in fondo un’indebita sovrapposizione tra categorie estetiche e prerogative delle scienze naturali e, più in generale, tra concetto di natura e quello di ambiente. Una prima criticità, in parte già esplorata ma ora visibile anche sotto il suo risvolto pratico, è la seguente. Se da un lato è vero che ancorare un giudizio estetico a delle qualità misurabili facilita una maggior universalizzazione dei risultati, agevolando così le operazioni di salvaguardia e di tutela dei luoghi agli occhi della comunità, dall’altra, ridurre ogni considerazione valida sulla natura al ristretto campo delle valutazioni rigorose e oggettive asseribili su di essa, non solo presuppone una problematica omogeneità della nozione di valore all’interno di un giudizio scientifico *determinante* e di un giudizio estetico *riflettente*, ma soprattutto subordina, così facendo, il valore del secondo a quello del primo. Il risultato è che, seguendo questa prospettiva:

Il ruolo dell’esperienza estetica che compiamo dinanzi al paesaggio risulta, una volta ancora, marginalizzato a favore di approcci che appaiono suscettibili di una fondazione più rigorosa, meno soggetti alla variabilità e alla precarietà che si ritengono inseparabili dall’esperienza estetica, almeno quando quest’ultima viene vissuta in relazione con la natura. (D’Angelo [2021]: 44)

6 Oltre al già citato Augustin Berque – che, proprio nel tentativo di distinguere il suo modo di intendere il paesaggio come *ecumene*, è costretto a riconoscerne un ruolo centrale nella creazione di quel paradigma scientifico moderno che è solito abbreviare come POMC (Berque [2016]: 47-499) – occorre anche segnalare almeno Jean-Marc Besse, che, in controtendenza a quanto detto finora, sottolinea: «Il paesaggio è sinonimo di *assenza d’oggettivazione; precede* la distinzione di soggetto e oggetto e l’apparizione della struttura dell’oggetto. Il paesaggio appartiene all’ordine del sentire, è partecipazione *a* e prolungamento *di* un’atmosfera, di un clima (*Stimmung*)» (Besse [2000]: 98).

7 Tra i molti, Ingold (1995: 111-141) e, soprattutto, Descola (2005: 73-103).

8 L’analisi dei punti di contatto e di divergenza tra paesaggio e ambiente, sia a livello concettuale sia a livello di espressione artistica, è un *fil rouge* che accompagna e caratterizza gli studi di D’Angelo (2001: 67-115; 2010: 103-130; 2021: 38-58) sul paesaggio fin dal loro inizio. In questa sede si è fatto ampio uso di questi materiali.

Il valore conferito alla natura – e alla luce del quale è opportuno tutelarla, si potrebbe aggiungere – non è mai primariamente di tipo estetico; e qualora lo fosse, è sempre alla natura apprezzata *in quanto* ambiente e solo allora, quindi, considerata legittimamente come paesaggio, che ci si rivolge. Ma una seconda criticità che D’Angelo ci invita a osservare, quando si confondono e sovrappongono in particolar modo i concetti di paesaggio e ambiente, riguarda le ricadute pratiche di questa ambiguità concettuale. Quando le categorie di paesaggio e ambiente invece di esprimere punti di vista differenti attraverso cui è possibile valutare una medesima porzione di spazio, si trovano a coincidere, allora anche i diversi interessi in gioco risultano compromessi nella loro capacità di gareggiare ad armi pari nell’esprimere il valore di un luogo. Ecco allora che il significato estetico di un luogo, diviene solo un elemento accessorio, che solamente si *aggiunge* alla conservazione e alla salvaguardia di un sito; la quale, per contro, risponde anzitutto a ragioni di carattere *ambientale*, ritenute in ogni caso prioritarie rispetto a quelle di tipo *paesaggistico*. In ciò confermando nuovamente, da un lato, la marginalità riservata al discorso estetico sulla natura rispetto ad altri approcci, poiché ritenuto incapace di formulare giudizi di valore validi, dall’altra, suggerendo surrettiziamente la convergenza e interscambiabilità tra qualità estetiche e qualità ambientali. Da ciò ne consegue che le caratteristiche naturali e ambientali di un luogo divengono la sola condizione *necessaria e sufficiente* affinché un luogo possa dirsi dotato di valore estetico. Ogni ambiente sano da un punto di vista ambientale è quindi, in questa prospettiva, anche un ambiente bello. Per contro, non basta che un ambiente sia bello affinché sia ritenuto anche sano, dotato di un valore ambientale. L’origine di questa asimmetria è da rintracciarsi, come detto, nell’assunzione di una certa *insufficienza* attribuita al giudizio estetico *tout court*. Esso non sembra in grado di restituire quel carattere di granitica certezza, invariabilità e oggettività che si associa alla natura in quanto tale. Ma paradossalmente, come è emerso dal nostro discorso sempre più chiaramente, in realtà è esattamente quella *riproduzione* oggettivante della natura che il paesaggio contribuisce a formare, ad introdurre come stilema culturale.

Alla luce di queste criticità, poi, confondere paesaggio con ambiente e ambiente con natura, subordinando di concerto il valore estetico, squisitamente paesaggistico, della natura alle sue qualità ambientali, comporta la perdita all’interno del discorso di due elementi essenziali.

Il primo riguarda una capacità unica del paesaggio, quella di saper esprimere l’identità di un luogo, la sua inconfondibile *silhouette*, ciò che lo rende anzitutto *quel* luogo. Ed è questa prerogativa ad esprimere la singolarità di un luogo, piuttosto che la sua traducibilità in termini generali parametrizzabili, a collocare *in primis* agli antipodi paesaggio e ambiente. Il paesaggio, allora, pensato nella sua essenzialità, secondo quelle caratteristiche cioè che lo contraddistinguono in quanto tale e che non condivide con altri se non con se stesso, è da intendersi

come la forma estetica attraverso cui un luogo si auto-conferisce un'identità. Il paesaggio, in altri termini, rappresenta «*l'identità estetica di un luogo*, perché l'aspetto estetico determina il costituirsi di un luogo come *quel luogo*» (D'Angelo [2010]: 163). Detto altrimenti, «nel paesaggio ogni cultura si identifica, trova rispecchiata se stessa» (Turri [1974]: 138); e ciò avviene essenzialmente perché il paesaggio è esattamente quella forma attraverso cui i luoghi *nascono* come luoghi; diventano, cioè, riconoscibili, identificabili e quindi, in ultima analisi, in quanto tali *abitabili*. Ciò è possibile in quanto si tratta precisamente di luoghi dotati di qualità tra loro non mutualmente paragonabili, generalizzabili secondo unità di misura, ma uniche, perché frutto di quella storia singolare attraverso cui quella, *e soltanto quella*, determinata esperienza della natura si è potuta auto-rappresentare a se stessa. Ecco allora che, da questa prospettiva, emerge da ultimo come sia corretto dire che nel paesaggio si esprima a tutti gli effetti una relazione etimologicamente ecologica; ma nel senso per cui, di nuovo, esso testimonia storicamente come si possa *inventare la natura*, e cioè darle una forma nota. Se, sulla scia di queste considerazioni, ancora Assunto poteva esprimersi così: «non c'è alcuna differenza tra il punto di vista estetico e il punto di vista che oggi diremmo ecologico, sono due facce di una stessa medaglia» (Assunto [1973]: 189), oggi, forse, nonostante un'ampiamente giustificata maggior cautela sul tema, continueremmo probabilmente a concordare con lui. Perché è certamente vero che un certo modo di intendere l'ecologia e un certo modo di intendere il paesaggio presentano punti di divergenza incolmabili, ma di contro è anche riscontrabile una profonda sintonia. E precisamente, ciò è in ultima analisi rintracciabile nel fatto che entrambi abbiano come per oggetto specifico quella linea di faglia in cui natura e cultura reciprocamente *si agiscono* e *si distinguono*, dando vita a un chiasmo, a uno spazio in cui «la natura diventa cultura e la cultura diventa natura» (Assunto [1988]: 70). Ciò è tuttavia possibile, solo se si mantiene la distinzione, mostrando al contempo la reciproca dipendenza, tanto di natura e cultura, quanto di paesaggio e ambiente. E d'altra parte, già lo stesso Assunto (1976) metteva in guardia rispetto alla necessità di tenere fermamente distinti paesaggio, ambiente e territorio. L'indebita sovrapposizione, specialmente in ambito estetico, di paesaggio e ambiente, e di ambiente e natura, rischia di compromettere la comprensione e l'apprezzamento di ciascuno.

Il secondo elemento centrale, infatti, che spesso confondendo paesaggio con ambiente e ambiente con natura viene tralasciato, rappresenta una qualità inseparabile da quest'ultima, se la si vuole considerare secondo tutti gli aspetti che ne compongono l'immagine e l'esperienza che di essa si fa. E si tratta, quindi, in particolare del suo aspetto selvaggio, perturbante, mostruoso, tutto ciò che la rende per definizione essenzialmente inabitabile, radicalmente altra da ciò che è appunto domestico, civilizzato, prodotto del lavoro di assoggettamento culturale. Lungi dall'essere un fattore che colloca la natura al di là dell'esperienza di

paesaggio, ovvero, oltre quel dialogo natura-cultura che ne costituisce la focale, la natura come alterità profonda, che resta tale a fronte di ogni tentativo di addomesticazione, come *residuo impensato*⁹ e impensabile di ogni movimento inventivo di appropriazione culturale della stessa, è ciò che rappresenta il vero elemento propulsivo della carica immaginifica da cui sorge il paesaggio. Ed è questo aspetto irrequieto della natura, percepita come alterità terribile e, allo stesso tempo, affascinante, a venir meno, evidentemente, in ogni sovrapposizione di ambiente a natura¹⁰. E nonostante non si tratti, ammesso che sia possibile, di recuperare un sentimento della natura forse estinto, occorre tuttavia notare che questo modo di sentire la natura giocò un ruolo centrale proprio in una stagione d'oro per l'arte figurativa del paesaggio, come fu il romanticismo. La cui pittura di paesaggio trovava il suo ottimo proprio nella tensione suscitata dall'estrapolare un frammento perfettamente e armonicamente concluso di natura da una totalità sconfinata, altrimenti incomprensibilmente soverchiante (cfr. Carus [1831]: 24-30).

Ma forse, da ultimo, il modo migliore per esaminare gli esiti dell'esclusione di questi due elementi centrali, l'identità estetica dei luoghi e il perturbante della natura, dal paesaggio, a fronte della sovrapposizione ambiente-natura, è finalmente uscire dai confini della discussione concettuale e rivolgersi direttamente all'architettura di paesaggio. È qui infatti possibile saggiare quasi plasticamente ciò che rischia di significare questa confusione concettuale, e spesso attraverso ciò che finisce per essere il *green* per l'architettura. Quando il giudizio estetico, come si è mostrato, risulta insufficiente a giustificare il valore di uno spazio o di un luogo, e quando, di contro, ogni ambiente sano, in quanto tale, è ritenuto di per sé foriero di un valore estetico, ecco che è sempre più facile imbattersi, anche alla luce della sovrapposizione ambiente-natura, in un ulteriore slittamento di significato. Se una natura bella immediatamente coincide con un ambiente sano, un ambiente sano coincide, dalla sua, immediatamente con un ambiente *sostenibile*. Ed è *green* l'attributo che spesso sta a significare interamente questa

- 9 Questa suggestione è mutuata da Jullien (2014: 89-107), dove è affascinante notare almeno altri due aspetti. Intanto, che all'interno di questa tensione dialettica tra pensato e impensato all'interno dello spazio naturale, il paesaggio non rappresenta altro che quel residuo di impensato che è tale fin tanto che è *agito* piuttosto che concepito, o meglio, che sopravvive come azione-affezione ogni volta che il pensiero compie la sua invenzione della terra. E, in secondo luogo, è doppiamente interessante rilevare come una medesima dinamica paesaggistica, e un medesimo sentimento naturale, si possa ritrovare in Cina, sotto il segno di una storia alternativa ma parallela.
- 10 Da questo punto di vista, bisogna sottolineare un punto di contatto imprevisto tra la prospettiva paesaggista qui delineata e l'estetica ambientale, specialmente quando questa prende le mosse da quegli autori della *wilderness* (Leopold, Muir, Thoreau) che in qualche modo hanno dato avvio a questa prospettiva proprio collocando al centro l'aspetto quasi auratico, intangibile e immacolato di una natura radicalmente altra – perché infinitamente superiore – rispetto all'essere umano. Su questa continuità cfr. Iovino (2004: 126-140).

equivalenza. La categoria del *green* restituisce unitariamente l'immagine di natura bella perché ambiente sano, e sano perché sostenibile.

Il *green* allora finisce per rappresentare non, appunto, la natura con la sua carica affascinante e terribile, ma «il più innocuo dei fondali. [...] Ciò che vediamo nei florilegi dei render della città clorofillica non è affatto la natura: è il “verde”, per l'appunto, che nulla a che fare con i suoi incanti portenti, pericoli e accidenti» (Metta [2022]: 88). E ancora, continuando con le parole di Annalisa Metta, si può notare come il *green* diventi un colore per tutte le stagioni, per tutte le situazioni, valido per tutti i progetti e per tutti i prodotti, «è il colore del futuro pacificato e confortante. Il verde è in fondo il nuovo beige» (Metta [2022]: 89). E non occorre, a questo punto, scomodare la categoria – abusata – di *nonluogo* di Marc Augé, ma è sufficiente riprendere e concludere secondo il filo del discorso. Come il *green* è quanto di più lontano dal concetto di natura, intesa come quel residuo di alterità inalienabile ad ogni cultura, e perciò rappresenta sempre una natura tradita in *ambiente mansueto*, accomodante, sostenibile e perciò sano – e quindi bello; così il *green* è, allo stesso modo, quanto di più lontano per quanto riguarda il paesaggio, inteso come espressione dell'identità estetica di un luogo. In altri termini, le architetture *green* non appaiono come luoghi unici, singolari, identitari, ma, all'opposto, sono quanto di più spersonalizzante e di meno tipico, caratterizzante e riconoscibile che ci sia – il Bosco Verticale, in fondo, potrebbe essere a Milano così come altrove. Ma soprattutto non sembrano luoghi fatti per abitare, anzi, non sembrano luoghi *tout court*. Sono ambienti.

4. Morte del paesaggio? Verso un'ecologia del paesaggio

Si possono a questo punto incominciare a tirare le fila del discorso fin qui fatto. Dopo aver mostrato come non solo il concetto di natura delle scienze non sia applicabile al giudizio estetico sul paesaggio ma, anzi, sia da questo stesso in qualche modo inventato; e dopo aver messo in luce quale siano le problematicità che sorgono una volta che si confonde natura con ambiente e ambiente con paesaggio, occorre ora quanto meno abbozzare i possibili punti di contatto che restano tra ciò che si è rivelato essere l'essenziale del paesaggio, o per meglio dire, quelle sue due caratteristiche *irriducibili* alla categoria di ambiente e una visione ecologica di quest'ultimo. Come è emerso sottotraccia precedentemente, è lo spazio di interazione tra natura e cultura il luogo elettivo che accomuna i due. Allora, più precisamente, la domanda che ci si pone alla fine di questo percorso, pensando soprattutto a quella da cui si è partiti (cioè se il paesaggio rischiava o meno di scomparire di fronte ai due pericoli che lo minacciavano), è la seguente: come si può pensare il paesaggio senza cadere, da una parte, nella trappola dello sguardo naturale e, dall'altra, nel cortocircuito di quel *regime scopico* che a quello sguardo ha dato adito?

Detto altrimenti: se lo sguardo naturale, si è visto, conduce alla problematica fagocitazione del paesaggio da parte dell’ambiente, di contro, il fatto semplicemente di riconoscere e decostruire storicamente, se si vuole, questo sguardo, mostrando che anch’esso è frutto di un modo di vedere il mondo *paesaggistico*, nulla dice su ciò che resta da fare del paesaggio, ora che quel regime scopico, per dirla con Latour, è diventato dominante. Bisogna forse ripartire cercando di sottolineare quali siano i punti in cui i tratti rilevatesi centrali del paesaggio possano dialogare con una prospettiva autenticamente ecologica, attenta ai modi in cui il paesaggio «traduce una volontà di abitare» (Besse [2018]: 68); bisogna forse trovare le modalità attraverso cui sia possibile agire non *su*, ma *con* la natura, per dirla con Besse. Sempre a patto che questa natura resti quel pungolo, quel residuo perturbante che alimenta lo spazio vivente che «non è lo spazio del vivente e neppure lo spazio vissuto» (Besse [2018]: 118), ma è, se mai, lo spazio ecologico e di significato che intercorre tra i due.

Il paesaggio, si è detto a più riprese, non è un mero spazio ambientale e neppure, per contro, solamente una forma di rappresentazione, uno stile di figurativo, ma è appunto anzitutto una «natura percepita attraverso una cultura» (D’Angelo [2010]: 13). Tuttavia, esso è in realtà molto di più: nel paesaggio si manifesta un doppio movimento. Il paesaggio è infatti quel movimento attraverso cui avviene lo «storizzarsi della natura e il naturalizzarsi della storia» (Assunto [1973]: 315). Si è visto: come forma simbolica il paesaggio è protagonista, da una parte, dell’elaborazione stessa del concetto di natura, di ciò che darà avvio poi, a quel che si è chiamato sguardo naturale; ma dall’altra, forse più significativamente, il paesaggio è stato in grado anche di trasformare questo prodotto storico, il concetto di natura che attraverso di esso giunge a rappresentazione, come qualcosa di assolutamente naturale, da sempre dato. Il paesaggio è dunque un dispositivo riflessivo: riflette su se medesimo le categorie che ha inventato. Esso è, per dirla in altri termini, «lo spazio nel quale la natura viene trasformata in storia e nel quale l’umanità, i suoi valori e le sue azioni, diventano natura» (Besse [2018]: 37).

È questo chiasmo a rappresentare la relazione ecologica che ha luogo nel paesaggio. Un chiasmo, tuttavia, che non è perfetto. Affinché continui il movimento tra un polo e l’altro della relazione, infatti, occorre sia che i due termini rimangano distinti, sia che qualcosa rimanga sempre fuori, un residuo di natura che dà alla cultura sempre qualcosa in più da pensare. E così, sintetizzando, in conclusione si potrebbe dire che:

il paesaggio è il risultato artificiale, non naturale, di una cultura che ridefinisce perpetuamente la sua relazione con la natura. Questo rinvia a un paradosso: l’esperienza *del* paesaggio è, in generale e in primo luogo, un’esperienza *di sé*. È importante sia ciò che il soggetto percepisce sia l’atto di percepire in quanto tale. Il soggetto fa interamente parte

del paesaggio che compone. Da qui la *non identità* profonda del paesaggio, la *storia* del paesaggio o meglio la *storia della coscienza* del paesaggio. Il paesaggio non esiste che in quanto coscienza, o anzi è questa coscienza. (Jakob [2008]: 29)

Paesaggio ed ecologia convergono quindi in questo: il paesaggio è qualcosa sempre strutturalmente in *movimento*, un percorso di autoconoscenza di sé che non ha mai fine; perché quella soglia tra natura e cultura che esso abita e a cui esso dà luogo, non è anzitutto un qualcosa che si pensa, anzi essa è semmai il residuo di quel pensare; ma il paesaggio è soprattutto qualcosa che si vive, si agisce e si *fa*.

Bibliografia

- Assunto, R., 1973: *Il paesaggio e l'estetica*, Giannini, Napoli.
- Assunto, R., 1976: *Paesaggio-Ambiente-Territorio. Un tentativo di precisazione concettuale*, in "Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio" XVIII, pp. 45-48.
- Assunto, R., 1988: *Ontologia e teleologia del giardino*, Guerini e Associati, Milano.
- Berleant, A., 2014: *L'estetica culturale dell'ambiente*, in V. Maggiore, S. Tedesco, (a cura di) *Ecoestetica. Scritti sull'estetica della natura*, Meltemi, Milano, 2023, pp. 329-347.
- Berque, A., 1995: *Les raisons du paysage. De la Chine antique aux environnements de synthèse*, Hazan, Paris.
- Berque, A., 2016: *Ecumene. Introduzione allo studio degli ambienti umani*, a cura di M. Maggioli, Mimesis, Milano-Udine, 2019.
- Besse, J.-M., 2000: *Vedere la Terra. Sei saggi sul paesaggio e la geografia*, a cura di P. Zanini, Bruno Mondadori, Milano, 2008.
- Besse, J.-M., 2018: *Paesaggio ambiente. Natura, territorio, percezione*, tr. it. di L. Zanazzi, DeriveApprodi, Roma, 2020.
- Camporesi, P., 1992: *Le belle contrade*, Il Saggiatore, Milano.
- Carlson, A., Lintott, S. (eds.), 2008: *Nature, Aesthetics, and Environmentalism. From Beauty to Duty*, Columbia University Press, New York.
- Carus, C.G., 1831: *Lettere sulla pittura di paesaggio*, a cura di A. Nigro, Studio Tesi, Pordenone, 1991.
- Casetta, E., 2022: *Filosofia dell'ambiente*, Il Mulino, Bologna.
- Cauquelin, A., 1989: *L'invention du paysage*, PUF, Paris, 2000.
- Clément, G., 2004: *Manifesto del Terzo paesaggio*, a cura di F. De Pieri, Quodlibet, Macerata, 2005.
- Conan, M., 1992: *Éloge du palimpseste*, in L. Bernard (dir.), *Hypothèses pour une troisième nature*, Coracle Press, London.
- D'Angelo, P., 2001: *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Laterza, Roma-Bari.
- D'Angelo, P., 2010: *Filosofia del paesaggio*, Quodlibet, Macerata.
- D'Angelo, P., 2021: *Il paesaggio. Teorie, storie, luoghi*, Laterza, Roma-Bari.
- Dagognet, F. (dir.), 1982: *Mort du paysage? Philosophie et esthétique du paysage*, Champ Vallon, Seyssel.
- Descola, P., 2005: *Oltre natura e cultura*, a cura di N. Breda, Cortina, Milano, 2021.

- Farinelli, F., 2016: *L'invenzione della Terra*, Sellerio, Palermo.
- Ingold, T., 1995: *Ecologia della cultura*, a cura di C. Grasseni e F. Ronzon, Meltemi, Milano, 2016.
- Iovino, S., 2004: *Filosofia dell'ambiente. Natura, etica, società*, Carocci, Roma.
- Jakob, M., 2008: *Il paesaggio*, tr. it. A. Ghersi, Il Mulino, Bologna, 2009.
- Jullien, F., 2014: *Vivere di paesaggio, o l'impensato della ragione*, tr. it. C. Tartarini, Mimesis, Milano-Udine, 2017.
- Latour, B., 2015: *La sfida di Gaia. Il nuovo regime climatico*, tr. it. D. Caristina, Meltemi, Milano, 2020.
- McNeil, J.R., Engelk, P., 2015: *La grande accelerazione. Una storia ambientale dell'Antropocene dopo il 1945*, tr. it. di C. Veltri, D. Cianfriglia e F. Rossa, Einaudi, Torino, 2018.
- Metta, A., 2022: *Il paesaggio è un mostro. Città selvatiche e nature ibride*, DeriveApprodi, Roma.
- Mitchell, W.J.T. (ed.), 1994: *Landscape and Power*, University of Chicago Press, Chicago-London.
- Von Uexküll, J., 1933: *Ambienti animali e ambienti umani*, a cura di M. Mazzeo, Quodlibet, Macerata, 2010.
- Panofsky, E., 1927: *La prospettiva come "forma simbolica", e altri scritti*, a cura di G. D. Neri, Feltrinelli, Milano, 1966.
- Roger, A. (dir.), 1995: *La théorie du paysage en France (1974-1994)*, Éditions Champ Vallon, Seyssel.
- Roger, A., 1997: *Court traité du paysage*, Éditions Gallimard, Parigi.
- Simmel, G., 1912, *Filosofia del paesaggio*, in Id., *Stile moderno. Saggi di estetica sociale*, a cura di B. Carnevali, A. Pinotti, Einaudi, Torino, 2020, pp. 329-342.
- Turri, E., 1974: *Antropologia del paesaggio*, Marsilio Editori, Venezia, 2008.
- Turri, E., 1976: *Semiotologia del paesaggio italiano*, Marsilio Editori, Venezia, 2014.
- Venturi Ferriolo, M., 2009: *Percepire paesaggi. La potenza dello sguardo*, Bollati Boringhieri, Torino, pp. 35-67.