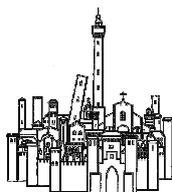


CONVERSAZIONI NATURALI
In memoria di Gianni Scalia

A cura di Laura Ricca





LABORATORIO DI RICERCA SULLE CITTÀ E I PAESAGGI
DIPARTIMENTO DI SCIENZE DELL'EDUCAZIONE
ALMA MATER STUDIORUM UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
SEZIONE NARRATIVA

I quaderni di PsicoArt

Vol. 8, 2018

Conversazioni Naturali. In memoria di Gianni Scalia

A cura di Laura Ricca

Responsabile editoriale Cristina Principale

ISBN - 9788890522475

Editi da *PsicoArt – Rivista di arte e psicologia*

Università di Bologna

Dipartimento delle Arti

Piazzetta Giorgio Morandi, 2

40125 Bologna

Collana AMS Acta AlmaDL

diretta da Stefano Ferrari

ISSN 2421-079X

www.psicoart.unibo.it

psicoart@unibo.it

Volume pubblicato con la collaborazione del Laboratorio di ricerca sulle città e i paesaggi, Dipartimento di Scienze dell'Educatione dell'Università di Bologna e di SER.IN.AR. Forlì-Cesena

Usciamo nel paesaggio per essere
nella natura in quanto tale.

Joachim Ritter

Indice

- 5 *Presentazione* di RAFFAELE MILANI
- 11 *Prefazione* di LAURA RICCA
Sulla natura e la poesia
- ANTICHI PAESAGGI
- 31 Dario Del Corno
L'ambiente naturale nel mondo greco: funzione economica e qualità estetica
- 43 Maurizio Bettini
Il paesaggio di Alcmena
- MODERNI PAESAGGI
- 53 Rosario Assunto commenta pagine scelte da
Convivium religiosum di Erasmo da Rotterdam
- 65 Raffaele Milani commenta pagine scelte da
An Analytical Inquiry di Richard Payne Knight
- 73 Franco Farinelli commenta pagine scelte da
Kosmos di Alexander von Humbolt
- NATURE A CONFRONTO
- 97 Giuliano Boccali
Il mare nei paesaggi letterari dell'India antica
- 111 François Cheng
Una pietra sull'acqua
- 121 Watsuji Tetsurō
Fūdo. Uno studio filosofico
- 133 ESERGHII

LAURA RICCA

Prefazione. Sulla natura e la poesia

La natura, di cui è parte il paesaggio, è una grande esperienza dell'emozione, della visione, della contemplazione. Risultato culturale e anche materiale, non veramente intellettuale, perché la natura, della quale il paesaggio è rivelazione sul piano delle forme, viene vissuta, sentita e modificata dall'uomo nel corso della storia. In questo processo converge tutto un universo di realtà, percezioni e commozioni che è poi anche il grande racconto umano, sin dalle origini. Nel corso del tempo si è via via composto un immenso registro dell'estetica del paesaggio e della natura. Vi scopriamo un patrimonio di dati sensibili che ha creato, con il passare dei secoli, nella nostra mente, un'importante memoria affettiva capace di offrire particolari approcci di conoscenza. Il paesaggio può mostrare allora come la natura si esprima anche in una lingua segreta, tutta da interpretare. La letteratura e le arti, dai miti alle fiabe, in uno spirito di rappresentazione insieme realistica e simbolica, lo hanno espresso e comunicato ampiamente. I nostri sensi, principalmente la vista che li guida, congiungono i vari frammenti percettivi con un atto che lega l'uomo al mondo circostante, in un desiderio d'unione, di fusione, di annullamento. Si osserva una trasformazione: ciò che è risultato culturale appare come uno spontaneo moto dell'animo, nella tensione a voler superare la divisione tra soggetto e oggetto. E la cosa avviene prima dei processi creativi e costitutivi della rappresentazione letteraria, prima del lavoro dell'arte, là dove siamo tutti artisti, in un volo oltre la coscienza per afferrare quell'atmosfera arcana, magica, irreali nella quale il dio del luogo, di quel giardino, di quello spazio incantato, è appena sparito. Nelle antiche narrazioni si coglie il punto iniziale della storia nel quale l'uomo vive nella condizione felice dello stupore, fuori dell'ordinario e dell'abituale. Uno sguardo di questo tipo, pervaso da uno smarrimento estatico, giunge ancora fino a noi, accomuna tutti e si diffonde nell'immaginario collettivo. Il paesaggio degli alberi, del bosco e della foresta, dei prati, del mare e dei deserti

appartiene così a un'avventura del nostro sguardo e della nostra anima, perché non istituisce delle regole, dei canoni di visione, non prevede esperienze di routine. È legato invece soprattutto alla capacità di vedere, alla meraviglia, alla mobilità del corpo, al piacere del viaggiare. L'uomo, come analizza Raffaele Milani ne *Il paesaggio è un'avventura*¹ si trova in un viaggio reale e onirico, votato all'immaginazione, in un sistema di osservazione incoerente, irregolare, legato a uno spirito errabondo. È chiaramente tema della storia della civiltà occidentale, come del visionarismo delle origini.

La natura, come ha affermato Alfred Nort Whitehead,² è ciò che noi affermiamo nella percezione per mezzo dei sensi. In questa percezione sensoriale siamo consci di qualcosa che non è pensiero e che riesce estraneo al pensiero. Questa proprietà di essere estranea al pensiero è fondamentale per la scienza naturale. Ciò significa che si può intendere la natura come un sistema dove le mutue interne relazioni non esigono che si tenga conto del fatto che sono pensate. In questo senso la natura è indipendente dal pensiero, vive di esperienza, di azioni nel tempo e nello spazio, e del principio di inclusione e di esclusione. Sempre tenendo presente, con Whitehead, che c'è una natura appresa nella sensazione e una natura causa delle sensazioni. La natura che costituisce il fatto della sensazione contiene in sé il verde degli alberi, il canto degli uccelli, il calore del sole, l'impressione di una stoffa. L'altra natura invece, causa della sensazione, viene immaginata come un sistema di molecole ed elettroni che agiscono sullo spirito in modo da provocare la sensazione della natura apparente.

In questa raccolta l'immaginazione letteraria e artistica opera con una potente mediazione simbolica e ritroviamo il senso della natura attraverso l'arte della natura e allo stesso tempo attraverso la natura dell'arte. La natura appare, all'origine, nella sensibilità e nel pensiero dei Greci, come un enigma e, allo stesso tempo, linguisticamente, come una voce stupita di descrizione. Jean-Pierre Vernant, tra i vari studiosi dell'antichità greca, nelle *Origini del pensiero greco*,³ ha osservato come *mythos* e *logos* siano, nel periodo arcaico, termini distinti o associati favorendo la creazione di cosmogonie e teogonie; ciò perché legati alla materialità della *physis*, della natura che poi la filosofia esporrà secondo un paradigma di

idee. Assistiamo inoltre, storicamente, a due evoluzioni parallele, della *physis* e della *polis*. Alla nascita e all'evoluzione della *polis* che ha al suo centro l'*agorà*, spazio comune, sede della *Hestia koinè*, spazio pubblico del dibattito e della decisione, s'accompagna specularmente la coscienza della *physis* che presenta la totalità dell'essere: dèi, mondo, viventi appaiono in un universo, omogeneo alla rappresentazione, che ovunque manifesta e mette in gioco forze e potenze di vita. All'origine si ha una sola *physis* che esclude la nozione di soprannaturale, poi, con il procedere del pensiero mitico, le immagini cambiano. In un percorso che da fisico diventa metafisico, osserviamo dapprima il primato del *mythos* e l'emergere del *logos* che lo sopravanza. La filosofia, con il *logos*, allontana i miti delle divinità. Gli elementi (aria, terra, acqua, fuoco), manifestazioni della natura, dapprima espressione divina finiscono per essere infine analizzati dal pensiero in un processo ideativo. Quel che conta, in questa raccolta, è "la mitopoiesi naturale", vale a dire la costruzione di una narrazione che canta e descrive la natura. È così che Milani e Scalia hanno pensato quando hanno cercato un'espressione congeniale al tema che potesse contenere anche il paesaggio, il luogo, lo spazio, l'ambiente da cui appunto la centratura del titolo: *Conversazioni Naturali*. Nel senso che cercavano di mettere a punto, *per exempla*, la relazione perenne tra *poiesis* e *physis* riflettendo sulla trasformazione della parola mitica o poetica in rapporto con l'evoluzione biologica delle forme viventi. Tutta la questione, possiamo dire, comincia con l'espressione di Eraclito: *physis kryptesthai philei*. Aforisma solitamente tradotto, a partire dall'uso e dall'interpretazione che ne fa Filone d'Alessandria all'inizio dell'era cristiana, con "la natura ama nascondersi", espressione che ebbe fortuna nel Medio Evo e nel Rinascimento per giungere fino al Romanticismo. Pierre Hadot, nel suo *Velo di Iside. Storia dell'idea di natura*⁴ ci ha illuminati sul complesso significato di queste parole che vedono una precisa relazione tra *physis* e *aletheia*, natura e verità. Anime non solo poetiche, ma anche botaniche, come Goethe⁵ e Alexander von Humboldt,⁶ hanno saputo cogliere nuovamente, nel periodo di transizione tra classico e romantico, la fertile traccia di quell'oscuro aforisma. Cosa significa? La natura si ritrae e la poesia la scopre? La natura ha dei segreti e la poesia li

individua? Ma in base a cosa ciò può accadere? La pagina di dedica che, nel suo *Essai sur la géographie des plantes*, Humboldt fa a Goethe era ornata da un'incisione allegorica di Berthel Thorvaldsen. Si vede un personaggio nudo, Apollo, che, la lira sulla sinistra, scopre, con la destra, la statua di una dea, che ha le mani allargate, e sul cui petto appaiono tre file di seni, la parte inferiore stretta in una guaina ricoperta di varie figure di animali, rappresentazione della dea Natura, risultato della fusione di Artemide d'Efeso e di Iside; a quest'ultima Plutarco faceva dire: "Nessun mortale ha sollevato il mio velo". Ci troviamo di fronte all'interpretazione romantica della poesia che svela la natura. Ecco la ragione per la quale il titolo di questa raccolta è pienamente confacente: si parla qui della letteratura, della filosofia e della natura che appare misteriosa, insondabile; ma la parola del *poietes*, del creatore di storie, del narratore, riesce o crede di carpire i suoi segreti. Con grande ricchezza e perizia William Eamon in *La scienza e i segreti della natura. Libri di segreti nella cultura medievale e moderna*⁷ ha effettuato un'analisi dettagliata della metafora dello svelamento, e Hans Blumenberg, nei suoi *Paradigmi della metaforologia*,⁸ aveva, prima di lui, messo in evidenza come certe metafore, ad esempio la nudità della verità, la natura come scrittura, il mondo come orologio riescano a scoprire precise attitudini spirituali o visioni del mondo. Tuttavia la nostra attenzione torna su Eraclito, sulla storia che comincia a Efeso intorno al 500 a.C., il giorno in cui il filosofo andò a deporre, nel tempio di Artemide, come riferisce Diogene Laerzio, il libro nel quale aveva racchiuso tutto il suo sapere. La ricordata sentenza era in quel libro. Ma cosa intendeva dire con queste tre parole? Già è proverbiale l'oscurità di Eraclito e di altri sapienti della filosofia antica, e tanto diversa la cultura rispetto a un paio di secoli dopo con Platone e Aristotele. Ma seguiamo Hadot⁹ che elabora, analizzando il rapporto tra biologia e letteratura, varie accezioni di "*physis kryptesthai philei*" di fronte a cinque possibili traduzioni: 1) la costituzione di ogni cosa tende a nascondersi, ciò implica difficoltà nel conoscere; 2) la costituzione di ogni cosa vuole essere nascosta, ciò implica che non vuole essere rivelata; 3) l'origine tende a nascondersi, ciò significa che è difficile da conoscere; 4) ciò che fa apparire tende a fare scomparire, quel che fa

nascere tende a far morire; 5) la forma, l'apparenza, tende a scomparire; si dimostra che ciò che è nato vuole morire. Le ultime due sono probabilmente le più prossime a quello che intendeva Eraclito, sostiene Hadot: ci sono due aspetti nelle cose che si distruggono mutualmente, la vita è la morte e la morte è la vita. A sostegno di questa tesi, un altro passo di Eraclito (fr. 62) recita: "Immortali mortali, mortali immortali, viventi la loro morte, e morienti la loro vita". Quest'apparire e scomparire è presente nell'*Aiace* di Sofocle, in un passo famoso detto "discorso della dissimulazione" in quanto Aiace annuncia la sua intenzione di morire e all'improvviso declama un discorso in cui sembra aver cambiato idea: "Sì, il Tempo vasto, impossibile da misurare / fa apparire (*phyei*) le cose che non erano apparenti (*adela*) / e fa sparire (*kryptetai*) le cose che sono apparse (*phanenta*) / [...]". È la verità della natura rivelata nel Tempo, e *Aion*, in una rappresentazione molto diffusa nell'antichità, è un fanciullo che gioca a dadi. L'aforisma in sostanza esprimerebbe lo stupore dinanzi al mistero della metamorfosi, dell'identità della vita e della morte. I richiami sono molti nella letteratura e nella filosofia, da Marco Aurelio a Montaigne, fino a Rilke.

La rilettura della natura, inizialmente nella storia sentita come processo, torna via via nei secoli con grande ricchezza di temi collegati e vivezza di comparazioni e trasfigurazioni. Sul piano letterario e filosofico, molto utile alle "conversazioni naturali" è l'epoca tra Sette e Ottocento sull'onda di un pensiero di Johann Wolfgang Goethe formulato già nel 1789¹⁰ per il quale natura e idea non possono che essere unite, altrimenti sia l'arte che la vita perderebbero senso. È un'evoluzione della sensibilità, del gusto, dell'intelletto e della ragione che noi contemporanei possiamo cogliere a partire da un concetto antico e perdurante nei secoli: l'arte come imitazione della natura, cui corrisponde la natura come *natura naturans* o come *natura naturata*; nel primo caso l'imitazione è riproduzione, nel secondo rappresentazione (idealizzazione). La natura appare allora, agli occhi degli intellettuali dell'età di Goethe, come principio creativo del quale si possono indagare le leggi, oppure come l'insieme delle forme e degli oggetti naturali. Esiste il corpo dell'apparizione e la sua anima che unifica gli elementi

singoli di questa apparizione. L'insieme degli elementi si costituisce in unità attraverso lo spirito che così si mette in molteplici relazioni con altre unità. Questo sguardo non riproduce in realtà il mondo, ma produce il mondo nella sua visione. Il fatto muove la storia delle percezioni e dei concetti fino al Novecento vedendo nell'opera d'arte una specie di proposta di perfezionamento della natura stessa, un tentativo di realizzare il suo principio interno. Potremmo notare qui una "fisica della contemplazione", una felice espressione per indicare la ricerca disinteressata che è connaturata all'estetica a partire dalla lezione di Platone e Aristotele, come sostiene Robert Lenoble.¹¹

Non dimentichiamo l'origine della parola Natura. In greco *phyo* allude a ciò che è vegetale, il termine latino deriva da *nascor*, nascere, vivere. C'è natura ovunque ci sia vita che abbia un senso, ma in cui tuttavia non c'è pensiero. Come ha interpretato Maurice Merleau-Ponty nei suoi corsi al Collège de France del 1956-60,¹²

natura è ciò che ha un senso senza che questo senso sia stato posto dal pensiero. È l'autoriproduzione di un senso. La natura è dunque diversa da una semplice cosa: ha un interno, si determina dall'interno, da qui l'opposizione tra "naturale" e "accidentale". E tuttavia la Natura è differente dall'uomo; non è istituita da quest'ultimo, si oppone al costume, al discorso. La natura è il primordiale, cioè il non-costruito: di qui l'idea di un'eternità della Natura (eterno ritorno), di una solidità. La natura è un oggetto enigmatico, un oggetto che non è del tutto oggetto; essa non è completamente dinanzi a noi. È il nostro suolo, non ciò che è dinanzi. Ma ciò che ci sostiene.

Nel solco di questi sguardi orientativi, il saggio iniziale sui paesaggi antichi di Dario Del Corno è davvero una riflessione importante e chiarificatrice sulla questione terminologica a partire da testi letterari scelti allo scopo. *L'ambiente naturale nel mondo greco: funzione economica e qualità estetica* è uno scritto di grande efficacia al riguardo. Qui l'autore spiega, con passi di Licurgo, Aristotele, Tucidide e Senofonte, il significato di *chora* come zona contigua alla città e riservata alla produzione agricola, annettendola all'ambiente naturale che, per i Greci, comprendeva, seguendo la traccia dell'*Odissea*, sia la natura spontanea o selvaggia¹³ che quella delle

coltivazioni,¹⁴ la qual cosa riecheggia nell'*Inno omerico ad Afrodite* come nell'*Inno omerico a Demetra*. Il fatto che Del Corno registri nella letteratura greca questa contrapposizione e allo stesso tempo questa corrispondenza non esclude la complessità del quadro di significazioni, dalla memoria di denuncia rispetto allo sfacelo dell'Attica in Platone (*Crizia*) al piacere della passeggiata fuori le mura di Atene, sempre in Platone (*Fedro*), dall'immagine del cosiddetto "giardino di Afrodite" di Saffo al paesaggio di Alcmane. Il paesaggio è dunque percezione di un'emozione ma anche descrizione di una terra che si pone tra la città e ciò che le è esterno. In linea di massima l'autore ritiene che, anche in mancanza di termini specifici per una nozione, ciò non comporti necessariamente la mancanza della nozione stessa. Nel mondo greco, tra i vari termini che il greco impiega, esiste, continua Del Corno, una sorta di precognizione del modello che noi esprimiamo con la formula dell'ambiente naturale, e tuttavia tale modello è relegato ai margini di un'esplicita definizione, soppiantato dalla centralità che la mente greca conferiva all'agire dell'uomo e alla sua storia.

Il secondo saggio sulle immagini dei luoghi dell'antichità e delle loro risonanze è di Maurizio Bettini: *Il paesaggio di Alcmena*. In questo saggio si analizzano i paesaggi del mito, in particolare quello di Alcmena e delle sue sventure. Muovendo da Omero si racconta di Alcmena che avrebbe dovuto partorire Eracle, del discorso orgoglioso di Zeus e dell'inganno di Era. Paesaggi della mente, della storia, dei racconti religiosi, della poesia epica si mescolano ai paesaggi della terra e del lavoro. Il viaggio in Grecia, in generale, ha quest'immensa ricchezza rievocativa. Realtà e immaginazione si arrestano nel tempo della storia e delle rovine come quando Pausania, viaggiatore del II secolo dopo Cristo, torna sui luoghi alla ricerca di un passato mitico e glorioso. Nel nostro caso il luogo è tra i resti della casa di Tebe, là dove Pausania dice di aver visto chiaramente le tracce della camera da letto di Alcmena, il suo *thalamos*. Ma Pausania vedeva e immaginava allo stesso tempo; riferisce inoltre di aver visto gli avanzi dell'argilla con cui Prometeo aveva fatto il primo uomo, o la pietra che Crono aveva ingoiato al posto del figlio appena nato. Bettini analizza i luoghi del mito attraverso la luce di un testo di Eric R. Dodds che chiamava questa

visione del soprannaturale nel naturale di un oggetto, “apporto” dell’irrazionale che rende visibile l’invisibile. Non importa che queste storie siano vere, dice Bettini. L’importante è che il mito, come il sogno, abbia un luogo altrettanto fantastico in cui è possibile ambientarlo e vederlo. In sostanza gli “apporti” che il mito lascia dietro di sé diventano parte integrante del racconto e lo rendono potente nell’esperienza del viaggio, anche attuale, e del “riscontro” sulle cose della memoria. I paesaggi del mito risuonano perpetuamente di parole e lamenti lontane. Oggi i resti di Tebe, a noi visitatori, mostrano frammenti di immagini, storie, grida e voci che, come dichiara alla fine del saggio lo stesso Bettini, “vivono in pura forma di testo, per quello che gli scrittori antichi hanno saputo tramandarcene... È questo, primariamente, il paesaggio di un mito. Un’assenza riempita di parole”.

La seconda sezione del fascicolo è dedicata al problema dei paesaggi moderni. Le pagine scelte di Erasmo da Rotterdam permettono di entrare nella questione tanto dibattuta del paesaggio reale e del paesaggio rappresentato: finisce nei primi anni del Cinquecento, nonostante i lasciti, il Medioevo e comincia l’era moderna. Il tema è teologico, la metafisica entra nella vita: la prospettiva è conviviale nel disegno di una sacralità familiare e di una comunità semplice e domestica, come illustra bene Rosario Assunto nel commento che abbiamo tratto dal suo *Ontologia e teleologia del giardino*.¹⁵ Assunto riprende il discorso di Erasmo che fa dire a Eusebio nel *Convivium religiosum*: “[...] come mai mentre tutto è nei campi ridente verdeggiar di germogli, vi è chi prende diletto alle città fumose?”. Si muove una discussione con Timoteo sulla natura che parrebbe non aver nulla da insegnare perché muta. Essa (natura) infatti può al contrario essere molto eloquente perché insegna davvero a chi la sa contemplare avendo in sostanza, l’umanità e la natura, lo stesso destino. Ed è il giardino, che è anche orto, a far risaltare la discussione e a offrire una soluzione. Il giardino di piante vive, quello vero, e il giardino che le riproduce sulle pareti del portico (quello simulato) sono l’uno di fronte all’altro in un dialogo sui valori dell’esistenza. La bellezza nella quale avere il piacere di passeggiare ha due aspetti: da un lato il fiore e dall’altro il fiore dipinto, in uno ammiriamo l’arte della

natura, dall'altro il genio del pittore. La grazia divina s'alterna tra la fonte biologica e la fonte artificiale del ritrarre.

Il secondo testo di Richard Payne Knight, commentato da Raffaele Milani, ci spinge alla fine della modernità, al vivace clima dettato dal dibattito estetico tra pittoresco e romantico in area Great Britain. I pensieri selezionati dall'*Analytical Inquiry of Principles of Taste*, testo di ispirazione empirista pubblicato all'inizio dell'Ottocento, studiano le connessioni tra il sentimento e le leggi della natura in base a tesi associazioniste, prendono le distanze dal sublime nella definizione che ne aveva dato particolarmente Edmund Burke, fanno risaltare quelle magiche combinazioni tra colori e forme che l'anima compositiva di Turner stava esaltando proprio in quegli anni. Payne Knight in un punto del testo analizza le bellezze di particolari tipi di alberi, piante, fiori, animali universalmente riconosciute, ma aggiunge una considerazione: l'uomo ha però cercato di modificare con capricci di gusto ciò che sembrava naturale, spontaneo, costringendoli a svilupparsi in forme e direzioni mai pensate in natura. E il pittoresco viene ritenuto responsabile di questa esagerazione del diletto artistico che altera la naturalezza e le ragioni della naturalezza. Bisogna dunque affidarsi all'intelligenza e all'equilibrio tra i sensi al fine di ottenere, nella linea di un principio d'imitazione, senza indulgere a atteggiamenti enfatici, una continuità d'immagini tra l'antichità e la modernità, in una reciprocità tra arte e natura. Per capire la teoria di Payne Knight viene pubblicata anche una sua poesia sul paesaggio del 1794, le cui parole possono già considerarsi una sintesi delle posizioni future:

O giorni felici quando l'arte fedele alla natura / non conosceva vesti o manie di mode! / [...] Quando il gusto [...] attraverso ogni livello di vita, diffuse la sua influenza / dal Palazzo del Re alla capanna del contadino; / e modellò con cura e con abile perizia / ogni potere di partecipazione che muove l'animo.

Il terzo punto dei "paesaggi moderni", è dedicato alla rivoluzione estetico-filosofica del viaggio e, su questo tema, in particolare della poetica della lontananza, Franco Farinelli commenta con notevole densità concettuale pagine che lui stesso ha scelto e tradotto da *Kosmos* (1847) di Alexander von Humbolt. Quest'ultimo, citato

all'inizio di questo testo in riferimento a Goethe, è famoso tra l'altro anche per il suo *Atlas pittoresque*, con tutto ciò che il pittoresco comporta nel nostro discorso sulla natura e il paesaggio mettendo a fuoco un vero e proprio riconoscimento del vedutismo in campo scientifico. Farinelli prende in esame lo schizzo di una descrizione fisica del mondo secondo un'espressione dello stesso Humboldt, viaggiatore in Sud America, che promette forme di "godimento della Natura", la quale in sostanza spazia da impressioni sentimentali ad aspetti analitici dei vari elementi della Terra intesa come segno e come sapere; affinché emerga una rappresentazione allo stesso tempo ontogenetica e filogenetica, affinché appaiano insieme storia del genere umano e storia dell'individuo, umanità e natura. Le parole di Humboldt, utilissime in questa antologia, vogliono mettere a fuoco l'influenza della pittura di paesaggio sullo studio della natura, tema importantissimo, che dalla rappresentazione visiva e cartografica passa a quella concettuale, rappresentazioni che paiono contenere varie questioni e idee sul tema del viaggio pittoresco apparse, tra Sette e Ottocento, nei trattati sul gusto dell'epoca ad opera di William Gilpin, Uvedale Price e Richard Payne Knight e qui migrate dall'Inghilterra. In consonanza con questi argomenti adeguatamente intrecciati, come spiegava Milani nel suo saggio sul *Pittoresco. L'evoluzione del gusto tra classico e romantico*,¹⁶ l'immagine dei fenomeni naturali possono in un certo senso abituare le persone all'unità del regno della natura e all'armonia del cosmo.

Su questo tema, Remo Bodei ha in modo esemplare interpretato il rapporto natura e paesaggio sul piano di una filosofia della cultura con *Paesaggi sublimi*.¹⁷ Le montagne, le foreste, i vulcani, i deserti, gli oceani. Luoghi per lunghi secoli percepiti come orridi cominciano, dal Settecento in poi, a essere meta di pellegrinaggio perché vissuti al contrario come portatori di intensità e di bellezza. Gli uomini, di fronte alla natura selvaggia, hanno avvertiti i propri limiti e ideato paesaggi compensativi nel gusto dell'avventura estetica e nell'immaginario artistico. Sulla questione, per la parte storico scientifica, troviamo ancora di notevole interesse il lavoro di Paola Giacomoni con il suo *Laboratorio della natura. Paesaggio montano e sublime naturale in età moderna*.¹⁸

Ma il paesaggio non può essere disgiunto dal giardino e, in questa prospettiva, soprattutto tra neoclassico e romantico, risulta direttiva la ricerca di Massimo Venturi Ferriolo con *Giardino e paesaggio dei Romantici*.¹⁹ Sulla percezione della sua meraviglia e della sua perdita, già nell'antichità avevano discusso Cicerone e Seneca. Quest'ultimo, nelle *Ricerche sulla natura*, aveva posto la relazione tra la condizione umana mortale e la grandezza divina, attraverso una teoria dello sguardo contemplante e poetante, perché essa inventa, nel linguaggio, ciò che la mente scopre vedendo; s'interroga sulle immagini dei fenomeni e delle cose esistenti con lo stupore dell'indagare, del descrivere, dell'allestire visioni. Scrive, nel Libro secondo,²⁰ che l'intero universo si divide in tre parti che riguardano le cose del cielo, dell'aria e della terra, ma nella natura, dice Seneca, "vi sono elementi violenti e di grande impetuosità: nulla cresce in violenza senza una tensione, come è assolutamente vero che nulla può ricevere tensione da qualcos'altro se non esiste qualcosa in tensione già per conto suo". È una riflessione che contiene al suo interno la potenza dell'idea del sublime, una via che attraversa molti secoli tra l'arte, la scienza, la letteratura.

Raffaele Milani e Gianni Scalia hanno voluto infine dedicare la terza parte di *Conversazioni Naturali* agli Orienti del pensiero.

Nelle tre comparazioni che vengono presentate affiora, secondo lo spettro delle varie tradizioni, la viva suggestione del soggetto interculturale che opera, tra le tante, come *Il re del mondo* di René Guénon²¹ o come *Il grande brivido. Saggi di simbolica e arte* di Ananda K. Coomaraswamy²² ha fatto sorgere in noi occidentali nel corso del Novecento. Suggestioni che i due studiosi hanno qui però voluto ridurre e analizzare in testi mirati a seconda dei contributi offerti da noti studiosi come Giuliano Boccali sull'India, François Cheng sulla Cina e Watsuji Tetsurō (和辻 哲郎) sul Giappone.

Boccali presenta e illustra una serie di testi della tradizione indiana nei quali invece dei paesaggi di montagna e boscosi si mette in evidenza il mare. In un punto dei *Canti dei monaci* del *Canone Pali* affiora un'allegoria spinta intenzionalmente a rappresentare le otto meravigliose qualità dell'oceano parallelamente agli otto precetti della dottrina buddhista. E poi in altri passi letterari il mare appare come figurazione del *samsara*, il giro doloroso delle rinascite,

oppure, in opposizione a ciò, la similitudine oceano-*nirvana*. Boccali esamina ed espone con grande perizia temi che s'incrociano molto suggestivamente: la natura dell'immaginazione e la natura della spiritualità indiana tra mitologia e descrizioni. Ma, si chiede l'autore, a cosa corrisponde in realtà la visione "classica" del mare? Boccali con grande originalità mostra, da alcuni esempi, come vi sia un rispecchiamento fra cielo e mare, un'identità tra immagini dell'uno e dell'altro, in sostanza possiamo sostenere, non essendoci un'esperienza diffusa e diretta del mare delle popolazioni indoarie, che vi siano più descrizioni del cielo che del mare. Il mare sembra una pietra di paragone per far emergere il cielo. A riprova di ciò, ricorda Boccali, uno dei grandi poeti dell'India classica, Bharavi, dice: "Il cielo d'Occidente, occupato dal crepuscolo dove si celavano file di nubi, si rivestì della bellezza dell'oceano colorato dagli splendori dei coralli che si affollano nelle sue onde". Il motivo naturale, egli osserva, è come capovolto attraverso un'immagine non visiva, ma convenzionale: qui infatti è come se fosse l'oceano a specchiarsi nel cielo tingendolo, un oceano rosso non per i riflessi delle nubi toccate dagli ultimi raggi del sole, ma di per sé, grazie agli infiniti coralli che popolano le sue acque.

François Cheng mette a confronto la pittura cinese e la riflessione poetica e teorica che l'accompagna attraverso una serie di esempi offerti dagli artisti di epoche diverse; in sostanza è lettura e commento di un catalogo di opere e testi che vanno dal VI al XIX secolo. Per certi versi ricorda momenti importanti dello studio di François Jullien sulla grande immagine che non ha forma.²³ La profondità di riferimenti riscontrabili ci permette di sostenere che *Una pietra sull'acqua* sia un'osservazione ineludibile che intreccia l'infinità del manifestarsi della natura e l'esserci dell'uomo. Il luogo è il punto d'incontro, sede delle linee d'energia che anima l'intero universo; esso appare penetrato del Vuoto Cosmico e allo stesso tempo si fa dimora del senso. Dal precipizio al trifoglio, dalla grazia del muschio all'ineffabilità del vento che s'agita sulle fronde, l'artista cinese vede, nel paesaggio riflesso, i caratteri della natura, in quanto composizione d'immagini, la pittura è come la poesia: il suo gesto partecipa in modo vitale all'inesauribile movimento dell'essere. La fisionomia del paesaggio è una fisionomia spirituale

trovando nella natura un accordo tra soffio vitale e struttura formale. Watsuji Tetsurō discute di un tema giapponese di grande importanza, il *fūdo*, più legato all'ambiente che non alla natura, ma sempre pertinente alla natura. Diversamente da come s'intende scientificamente l'ambiente, estensione oggettiva dell'ambiente umano, lo studioso giapponese pone i fenomeni dell'ambiente come espressioni della soggettività nell'esistenza umana. Dietro le suggestioni di *Sein und Zeit* di Martin Heidegger, avvertite nell'estate del 1927, Watsuji nota, particolarmente tra il 1928 e il '29, con una revisione del 1943, che sia il tempo che lo spazio debbono venir postulati come parti fondamentali dell'esistenza. Non solamente il tempo, ma anche lo spazio sono normalmente posti in una specifica connessione ambiente e storia, perché le impressioni individuali sono un ponte tra fenomeni dell'ambiente e storia. *Fūdo* (風土) significa letteralmente "vento e terra" come termine generale per l'ambiente naturale di un certo paese, dalla geologia alla topografia. Il termine antico era *suido* (水土) che può essere tradotto "acqua e terra". Dietro i due termini giace l'immagine antica della Natura come ambiente umano composto dagli elementi. In un superamento della distinzione tra soggetto e oggetto, tra l'io che prova freddo e il freddo come dato registrabile fuori di noi, esaminiamo lo stato dell'intensità percettiva come condizione heideggeriana dell'"ex-sistere", in grado di stabilire il principio fondamentale della struttura del nostro sé. Le impressioni soggettive sono nella co-esistenza, cioè sono insieme di "mutua relazione d'esistenza", non solo elementi di una mera relazione intensiva. Siamo "noi" che comprendiamo il nostro sé avvizzito nel caldo estivo, come il nostro sé irrigidito nel freddo invernale, noi soggetti plurali che scopriamo noi stessi nell'ambiente in una specie di autocomprensione che mostra anche una nostra libera creazione. Il fatto di essere soggetti nella co-esistenza ci permette di capire che anche lo stile della casa o dell'abbigliamento, anche lo stile dell'espressione artistica, anche la maniera con la quale prepariamo il cibo, anche le altre attività umane come l'arte, la letteratura, le usanze, le religioni appartengono, in questo senso, nel tempo della storia, all'autocomprensione dell'ambiente, della gente per generazioni. Potremmo dire che appartiene alla filosofia della

cultura come a una filosofia delle culture. La vera natura dell'ambiente è la comprensione dell'uomo in esso, essendo sociale e individuale. Ambiente e storia non sono separati, e ciò grazie alla struttura fondamentale dell'esistenza umana.

Abbiamo dunque osservato, in questa antologia, un paesaggio naturale, reale, culturale e un paesaggio rappresentato; ma che relazione c'è con la natura? Mentre il paesaggio, potremmo dire con George Simmel,²⁴ ha bisogno di una certa percezione dei confini, in quanto rilievo del soggetto, la natura è un concetto più complesso capace di comprendere sia il trascendente, oltre i limiti di ogni conoscenza sensibile, sia l'immanente, ciò che inerisce alla sostanza. Nel paesaggio la natura può però trasferirsi come ideale che assorbe i dati dell'infinità e della compiutezza. Ciò è chiaro quando le cose appaiono senza uno scopo pratico, quando la natura si fa appunto paesaggio a chi contempla con sentimento. Tutto ciò che è piccolo o smisurato, che riusciamo a distinguere o che rimane sullo sfondo, viene percepito solamente per la bellezza compositiva delle forme. Il paesaggio appare allora come espressione della natura, della sua potenza e vitalità che vengono in questo processo piegate a rivelarsi sul piano dei sentimenti estetici. Come coglie l'uomo il rapporto fra natura e paesaggio?

Con stupore, come interpreta Raffaele Milani ne *L'arte del paesaggio*²⁵ rileggendo Heidegger. È con questo sentimento che l'uomo contempla il mondo quando si pone fuori dell'ordinario e dell'abituale. Soltanto così il paesaggio, che tende a confondersi alla nostra vista perché pieno di linee e superfici sovrapposte, infine si dischiude. È la nostra commozione, che va oltre il guardare e l'osservare, a estrapolare l'immagine che quel luogo custodisce. Improvvisamente una sagoma, una figura appare dalla cortina di dati oggettivi. Dalla percezione nasce il sentimento della meraviglia. L'articolazione di forme che ne scaturisce è una continua narrazione. Per questo restiamo incantati a contemplare la natura, perché seguiamo un racconto senza fine, come quando, bambini, ascoltavamo delle storie e le volevamo lunghissime, stremando i nostri genitori che ce le narravano. Quando ammiriamo un paesaggio il tempo della realtà incontra il tempo del sogno.

Interessante ricordare a proposito della cultura asiatica, soprattutto cinese, la ricerca fatta dal già citato François Jullien, in *Vivere di paesaggi*²⁶ che ci invita a pensare ai paesaggi naturali come opere non solo da contemplare, ma anche da vivere esteticamente ed eticamente. E questo è un grande invito che porta a realizzare il piano poetico e artistico della visione del cosmo.

Insieme a Maurice Merleau-Ponty, dai suoi corsi sulla natura sopra citati,²⁷ notiamo, volgendoci verso la fine di questa presentazione, che essa (natura) è contemporaneamente attiva e passiva, prodotto e produttività, ma una produttività che ha continuamente bisogno di produrre qualcos'altro (la generazione umana, per esempio, ricomincia incessantemente). C'è un doppio movimento di contrazione che possiamo paragonare alla respirazione, che non giunge mai sino in fondo al suo movimento, se non nella morte, e che indica bene questo carattere di una produzione relativa e continuamente ricominciata. Tale Natura è al di là del mondo e al di qua di Dio. La Natura non è Dio e non è mondo; è un produttore necessario e mai definitivo. Per dirla con Schelling seguendo l'insegnamento del filosofo francese c'è una priorità dell'esistenza sull'essenza. Questa *erste Natur* è cosa antichissima, trama fondamentale, abisso lontano sempre presente in noi e in tutte le cose e che riappare, nel pensiero contemporaneo a Schelling, come fonte di grandezza e bellezza. Pervade come un sogno del *naturato* e del *naturante* che si realizza nell'umanità, perché la Natura è mutuata dalla nostra percezione; noi siamo allo stesso tempo suoi figli e suoi genitori in un incessante rituale di Creazione. E il tema della creazione introduce quello dell'arte, della poesia e della sua virtù pacificatrice. Nell'arte si fa esperienza di una natura superiore, come nella natura si muove qualcosa di simile all'arte che pone direttamente e inconsciamente l'esperienza dell'identità tra soggetto e oggetto, dove non si distingue tra fatto e idea e tutto vive in una produzione viva e continua.

Possiamo concludere dicendo che la raccolta sembra sia stata mossa attorno a una riflessione tanto potente quanto sinteticamente riassunta in modo esaustivo da Georg Wilhelm Friedrich Hegel nella sua *Filosofia della natura*:²⁸

Che cos'è la natura? A questa domanda in generale vogliamo rispondere con la conoscenza della natura e la filosofia della natura. Noi troviamo la natura davanti a noi come un enigma e un problema, che altrettanto ci sentiamo spinti a risolvere, quanto ne veniamo respinti: attratti perché lo spirito vi si presagisce; allo stesso tempo respinti da qualcosa di estraneo in cui lo spirito non si ritrova.

LAURA RICCA - Nipponista di formazione e assegnista di ricerca in Estetica all'Università di Bologna, attualmente presso il Dipartimento di Scienze dell'Educazione "Giovanni Maria Bertin", è stata Lecturer (2003-2006) e Research fellow (2007-2009) presso l'Università del Tohoku di Sendai in Giappone, Guest researcher presso la Geidai, Università delle Arti di Tokyo (2010-2011). Ha pubblicato saggi e curato volumi sul tema della sensibilità artistico-letteraria del Giappone tradizionale; le sue ricerche hanno come oggetto le idee dell'arte e della cultura estetica giapponese in una prospettiva comparata. Tra le sue pubblicazioni: *Dalla città ideale alla città virtuale. Estetica dello spazio urbano in Giappone e in Cina* (Carocci, Roma 2014), *La tradizione estetica giapponese. Sulla natura della bellezza* (Carocci, Roma 2015).

NOTE

¹ R. Milani, *Il paesaggio è un'avventura*, Feltrinelli, Milano 2005.

² A. N. Whitehead, *Il concetto della natura* (1948), Einaudi, Torino 1975, pp. 4-5.

³ J.-P. Vernant, *Origini del pensiero greco* (1962), Editori Riuniti, Roma 1977.

⁴ P. Hadot, *Velo di Iside. Storia dell'idea di natura*, Einaudi, Torino 2006.

⁵ J. W. Goethe, *Metamorfosi delle piante* (1790), Guanda, Milano 1999.

⁶ A. von Humboldt, *Essai sur la géographie des plantes, accompagné d'un Tableau Physique des régions équinoxiales et servant d'introduction à l'ouvrage*, prima ed. Schoell, Paris 1805.

⁷ W. Eamon, *La scienza e i segreti della natura. Libri di segreti nella cultura medievale e moderna* (1994), Ecig, Genova 1999.

⁸ H. Blumenberg, *Paradigmi della metaforologia* (1960), il Mulino, Bologna 1969.

⁹ P. Hadot, *op. cit.*, pp. 7-8.

¹⁰ J. W. Goethe, *Semplice imitazione della natura, maniera, stile*, in Id., *Scritti sull'arte e la letteratura*, a cura di S. Zecchi, Bollati Boringhieri, Torino 1992, pp. 62-63.

¹¹ R. Lenoble, *Per una storia dell'idea di natura* (1969), Guida, Napoli 1974.

¹² M. Merleau-Ponty, *La natura*, Cortina, Milano 1996, p. 4.

-
- ¹³ Omero, *Odissea* V, 63-75.
- ¹⁴ Omero, *Odissea* VII, 112-32.
- ¹⁵ R. Assunto, *Ontologia e teleologia del giardino*, Guerini, Milano 1988.
- ¹⁶ R. Milani, *Pittoresco. L'evoluzione del gusto tra classico e romantico*, Laterza, Bari 1996.
- ¹⁷ R. Bodei, *Paesaggi sublimi*, Bompiani, Milano 2008.
- ¹⁸ P. Giacomoni, *Laboratorio della natura. Paesaggio montano e sublime naturale in età moderna*, Franco Angeli, Milano 2001.
- ¹⁹ M. Venturi Ferriolo, *Giardino e paesaggio dei Romantici*, Guerini, Milano 1998.
- ²⁰ Seneca, *Ricerche sulla natura*, a cura di P. Parroni, Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori, Milano 2002, p. 97.
- ²¹ R. Guénon, *Il re del mondo* (1927), Adelphi, Milano 1977.
- ²² A. K. Coomaraswamy, *Il grande brivido. Saggi di simbolica e arte*, (raccolta di saggi 1932-47), Adelphi, Milano 1987.
- ²³ F. Jullien, *La grande immagine non ha forma. Pittura e filosofia fra Cina antica ed Europa contemporanea*, Colla Editore, Vicenza 2009.
- ²⁴ G. Simmel, *Filosofia del paesaggio* (1912-1913), trad. it. in *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, il Mulino, Bologna 1989.
- ²⁵ R. Milani, *L'arte del paesaggio*, il Mulino, Bologna 2001.
- ²⁶ F. Jullien, *Vivere di paesaggi*, Mimesis, Milano 2014.
- ²⁷ M. Merleau-Ponty, *op. cit.*, pp. 53-55, 62-63, 66-67.
- ²⁸ G. W. F. Hegel, *Filosofia della natura*, a cura di V. Verra, UTET, Torino 2002, p. 79.