

1. La contesa sulla bellezza della natura: il fondamentale contributo di T. W. Adorno

È difficile negare che il paesaggio sia un generatore di emozioni e che, di fronte ad esso, si sia indotti ad esprimere un giudizio di natura estetica: il paesaggio è “bello”, oppure “sereno”, “inquietante”, “monotono”, ecc. e spesso capita di notare come “la sua bellezza sia stata deturpata”. Il giudizio estetico e l'emozione, che sempre l'accompagna, sono il modo più immediato per esprimere il senso che sembra trasparire dal volto del paesaggio e che chiama in causa il nostro sentimento verso la natura.

Esso si misura, pur su di un piano estetico, con un contenuto di senso filosoficamente rilevante. Ciò che è in discussione è se il paesaggio, così inteso, sia anche, dal punto di vista filosofico, un problema esteticamente rilevante.

Esaminando la letteratura contemporanea sull'argomento, sia sul versante filosofico che su quello più specifico della paesaggistica, si sarebbe tentati di dubitarne. I legami tra paesaggio e teoria estetica appaiono quanto mai controversi e deboli. Nell'ambito della cultura italiana, se si prescinde dal personale e del tutto singolare contributo di R. Assunto e di pochi altri Autori, tali legami appaiono pressoché inconsistenti. Né la situazione migliora con riferimento alla letteratura straniera. Insomma, l'estetica contemporanea pare non dar ragione di quel diffuso fenomeno estetico che è il paesaggio. È perciò inevitabile tentare di comprendere le ragioni di questo vuoto teorico.

A tale scopo è interessante seguire il filo delle considerazioni svolte da Theodor W. Adorno nella sua "Teoria estetica".¹ Questa scelta, che esplicitamente esclude qualsiasi ambizione di esame sistematico del problema, è motivata dal fatto che Adorno è uno dei pochi filosofi contemporanei che, trattando di estetica, si siano occupati del problema del "bello naturale". Non solo egli se n'è occupato, ma vi ha anche attribuito un'importanza decisiva per la piena comprensione del bello artistico.

Come si vedrà nelle parti che seguiranno, le riflessioni di Adorno intorno al "bello naturale" affrontano una problematica con la quale non si può evitare di fare i conti nel tentativo di dare fondamento ad una teoria estetica del paesaggio.

Il contributo di Adorno sull'estetica della natura si articola su più piani che, nell'esposizione della sua "Teoria", sono interconnessi in compatta successione, ma che, ai nostri fini, conviene cercare di distinguere:

- i. vi è un piano dove si svolgono considerazioni sul “bello naturale” nell'estetica moderna, mettendo a fuoco la svolta rappresentata dall'idealismo hegeliano nei confronti del pensiero precedente e, in particolare, della grande costruzione kantiana;
- ii. vi è un altro piano dove si indaga sulla profonda analogia tra “bello naturale” e “bello artistico” e su cui si innesta la riflessione sul “sublime” in natura e nell'arte;
- iii. infine, vi è un piano dove la considerazione del “bello naturale” si connette con la più generale riflessione sulle finalità dell'arte nella società contemporanea, cioè in una società totalmente organizzata ai fini della massimizzazione dell'utilità, ricavabile dalla natura attraverso la sua completa mercificazione.

Vediamo dunque di trattare distintamente questi tre temi, anche se le connessioni tra i medesimi sono forti e frequenti.

¹ T. W. Adorno (1977) *Teoria estetica*, Einaudi, Torino.

2. Il “bello naturale” nell'estetica moderna

La riflessione di Adorno sul bello naturale si avvia con la considerazione che,

"A partire da Schelling, la cui estetica si chiama *Filosofia dell'arte*, l'interesse estetico si è accentuato sulle opere d'arte. Il bello naturale, su cui si appuntavano ancora le più acute determinazioni della *Critica del giudizio*, in pratica non costituisce più un tema per la teoria. Difficilmente però ciò è successo perché esso, secondo la dottrina hegeliana, sia stato effettivamente superato o sollevato in qualcosa di più alto: esso è stato rimosso." (Adorno, op. cit., p. 105).

Queste considerazioni sono rilevanti per la teoria del paesaggio. In primo luogo, Adorno conferma che, a partire dall'*Estetica* di Hegel, dove si liquida la natura come un fatto esteticamente non pertinente, in tutta la riflessione filosofica che segue non si ha modo di trovare una trattazione sistematica del bello di natura.

In campo filosofico si tende cioè a riconoscere dignità di piacere estetico solo a quello prodotto dall'opera d'arte. Le altre forme di piacere, che pure con questo presentano delle affinità, vengono di fatto espunte dal lavoro della riflessione filosofica.² Dunque, chi volesse trovare nell'estetica filosofica una qualche spiegazione di quell'universale fenomeno estetico che è il paesaggio, non solo ne rimarrebbe deluso, ma verrebbe pervaso dal dubbio di incorrere nell'errore dei sensi, là dove questi paiono segnalare una qualche similitudine tra bello naturale e bello artistico. In realtà, come afferma Adorno, questa esclusione del bello naturale dalla teoria estetica non è avvenuta perché il problema da esso rappresentato "sia stato effettivamente superato e sollevato in qualcosa di più alto"; il problema esiste, ma, in particolare dopo l'idealismo hegeliano, viene rimosso dalla riflessione filosofica sul fenomeno estetico. Sulle ragioni di tale rimozione il parere di Adorno è netto:

"Il bello naturale scomparve dall'estetica a causa dell'estendersi del dominio del concetto di libertà e di dignità umana, concetto inaugurato da Kant e trapiantato conseguentemente nell'estetica solo da Schiller e da Hegel; secondo tale concetto nel mondo non è da tenere in considerazione niente all'infuori di ciò che il soggetto autonomo deve a se stesso." (cit., pp. 105-6).

Con Kant, che inaugura la filosofia della libertà del soggetto, la liberazione dell'uomo dal dominio della natura non comporta simmetricamente il dominio umano sulla natura. Kant risente di quella concezione della natura che è stata una delle anime dell'illuminismo, per la quale la natura è un tutto armonico, da cui l'uomo deve scientificamente imparare e con cui deve sapersi accordare. In Kant il richiamo al valore della natura, alla sua sublime grandiosità, ha un sapore di liberazione rispetto alla concezione formalistica della cultura dell'*ancien régime*:

"Con la critica dell'assolutistico mondo delle forme il quale dichiarava tabù la natura perché irruente, grossolana, plebea, penetrò nell'esercizio dell'arte, in tutto quanto il movimento europeo degli ultimi anni del Settecento, ciò che Kant aveva riservato, come

² Significativo in proposito è il modo in cui Croce, con arguzia tutta partenopea, liquida, nella sua *Aestetica in nuce*, il bello naturale. "Per 'bello di natura' si designano veramente persone, cose, luoghi, che per gli effetti loro sugli animi sono da accostare alla poesia, alla pittura, alla scultura e alle altre arti; e non c'è difficoltà ad ammettere siffatte 'cose artistiche naturali', perché il processo di comunicazione poetica, come si attua con oggetti artificialmente prodotti, così anche può attuarsi con oggetti naturalmente dati. [...] Vero è che queste formazioni sono labili; la celia talvolta le dissipa, la sazietà le lascia cadere, il capriccio della moda le sostituisce; e, diversamente dalle opere artistiche, non consentono interpretazioni autentiche. Il golfo di Napoli, visto dall'alto di una delle più belle ville del Vomero, fu, dopo qualche anno d'instornabile visione, dichiarato dalla dama russa che aveva acquistato quella villa, una "*cuvette bleue*", così odioso nel suo azzurro inghirlandato di verde, da indurla a rivendere la villa. Anche l'immagine della "*cuvette bleue*" era, del resto, una creazione poetica, circa la quale non c'è luogo a disputare." (B. Croce, "Aestetica in nuce", in G. Vattimo (a cura di) (1977) *Estetica moderna*, il Mulino, Bologna, pp. 206-7).

sublime, alla natura e questo entrò in conflitto crescente col gusto. Lo scatenamento dell'elementare fu tutt'uno con la emancipazione del soggetto e dunque con l'autocoscienza dello spirito." (cit, p. 329).

Con l'idealismo hegeliano la liberazione del soggetto compie un salto di qualità, poiché essa si fa, conseguentemente, diritto dell'uomo al dominio sul resto della natura. L'idealismo hegeliano rappresenta, nel pensiero filosofico, il dominio della ragione sulla natura, vista come pura materialità posta a disposizione dello spirito umano per essere da questo determinata e finalisticamente formata. Questa assunzione comporta conseguentemente l'annullamento del bello naturale, che avviene, appunto, con l'estetica dell'idealismo.

Adorno osserva come il riconoscimento filosofico del dominio umano sulla natura, quale conseguenza della liberazione dell'uomo dal dominio di questa, ben corrisponda con lo spirito del capitalismo, che ha un bisogno vitale di ridurre, senza limite alcuno, tutta la natura sotto il principio dell'utilità. La piena libertà, che l'idealismo riconosce al soggetto, implica la privazione di principio della qualità della bellezza della natura e pone la premessa ideologico-culturale per la sua pratica e libera sfigurazione.

"La verità di tale libertà goduta dal soggetto è però contemporaneamente falsità: è l'illibertà dell'altro. Perciò tanto il movimento che si svolge contro il bello naturale (e nonostante lo smisurato progresso che tale movimento rese possibile nella concezione dell'arte come fenomeno spirituale) quanto il concetto di dignità contrapposto alla natura in assoluto, non vanno esenti da un momento distruttore." (cit., p. 106).

Una falsa libertà, dunque, quella che l'uomo, attraverso l'idealismo, si riconosce; avendo in sé implicita l'illibertà dell'altro, rappresentato dalla natura tutta; ivi compresi quegli uomini, che ancora vivono confusi con la natura, come ha dimostrato, in tutta la sua violenza, quel processo distruttore delle culture cosiddette "primitive" che è il colonialismo. In questo senso, il misconoscimento del bello naturale è tutt'uno con il ripudio delle proprie origini culturali; ma anche con un'estensione dell'illibertà ben più ampia, che finisce per coinvolgere chi, dall'interno della società del dominante utilitarismo, quel dominio esercita. Come afferma Horkheimer, infatti,

"La trasformazione totale di ogni e qualsiasi campo dell'essere in un insieme di strumenti porta alla liquidazione del soggetto che li dovrebbe usare. Questo dà alla moderna società industriale un aspetto nihilistico; la soggettivizzazione, che esalta il soggetto, lo condanna a morte. L'essere umano, nel processo della sua emancipazione, condivide il destino di tutto il resto del suo mondo. Nel dominio sulla natura è incluso il dominio sull'uomo. Ogni soggetto non solo deve cooperare con gli altri per soggiogare la natura esterna, umana e non umana, ma per far questo deve soggiogare la natura dentro di sé".³

Il misconoscimento del bello naturale non comporta solo una negazione della natura esterna al soggetto (negazione che concretamente si manifesta nella sua riduzione a mero strumento), ma anche della natura che è nel soggetto e, con essa, del sentimento che il bello naturale ispira. Privare la natura della qualità della bellezza significa toglierle ciò che il soggetto riconosce per sé come uno dei valori in grado di elevare lo spirito: di questa operazione chirurgica, destinata a riservare la bellezza solo all'arte, doveva appunto farsi carico l'estetica:

"L'isterilirsi di tutto ciò che non è pienamente dominato dal soggetto, l'ombra buia dell'idealismo forse non è da nessuna parte così lampante come nell'estetica. Se si intentasse un processo di revisione del bello naturale, esso svelerebbe nel decoro l'autoelevazione dell'animale uomo al di sopra dell'animalità. Difronte all'esperienza della natura, quel decoro si rivela per quello che è: atto di usurpazione da parte del soggetto, degradazione a semplice materiale di ciò che al soggetto non è sottomesso." (Adorno, op. cit., p. 106).

³ M. Horkheimer (1969) *Eclisse della ragione*, Einaudi, Torino, p. 84.

Il rapporto estetico con la natura inevitabilmente chiama in causa il rapporto più complessivo uomo-natura, così come, in un ambito più specifico, qualifica il modo di rapportarsi con l'opera d'arte.

Ponendosi in opposizione all'idealismo hegeliano, Adorno sostiene che una teoria del bello artistico non può rinunciare alla comprensione del bello naturale, pena la mancata piena comprensione di quello artistico:

"In tutto e per tutto fatta da uomini, l'opera d'arte ha l'apparenza di contrapporsi a ciò che fatto non è: alla natura. Ma come pure antitesi esse si richiamano a vicenda: la natura deve far riferimento all'esperienza di un mondo mediato, oggettualizzato, l'opera d'arte deve far riferimento alla natura, sostituita mediata dell'immediatezza. Perciò la teoria dell'arte non può rinunciare alla riflessione sul bello naturale." (cit., p. 105).

In questa affermazione si condensa il pensiero di Adorno sul ruolo del bello naturale nell'estetica, ed essa deve far riflettere, su due distinti fronti, chi si occupa di paesaggio e chi si occupa di filosofia o di semiotica. Simmetricamente a quanto è avvenuto nella teoria estetica, che ha espunto da sé il paesaggio, la riflessione teorica sul paesaggio ha espunto da sé l'aspetto estetico. Rifacendoci alle considerazioni di Adorno, potremmo dire che la paesaggistica, che, di principio, ritiene non pertinente la riflessione estetica, è figlia dell'idealismo hegeliano. Il superamento di questo limite, che è filosofico ed epistemologico, in cui è oggi bloccata la riflessione teorica sul paesaggio, comporta dunque il riconoscimento della centralità del problema estetico. Questo riconoscimento però deve andare di pari passo con la riflessione, che, riguardando il fronte della semiotica, dovrebbe incentrarsi sul problema della semiosi estetica dei segni naturali. Parafrasando Adorno, potremmo appunto affermare che la teoria del paesaggio non può rinunciare alla riflessione sulla semiosi estetica dei segni naturali.

3. "Bello naturale" e "bello artistico"

Per Adorno, dunque, colmare la distinzione tra bello naturale e bello artistico, oltre che una necessità sul piano teoretico, è anche, come lo fu fino a Kant, una necessità per qualunque autentica filosofia della piena liberazione del soggetto. L'uomo che non sia imprigionato e reificato nell'ideologia del dominio mercificante della natura, non può non tornare a ravvivare in sé il sentimento del bello naturale. Sentimento che, per essere provato, richiede appunto un approccio disinteressato alla natura, vissuta come pura immagine, così com'è per l'opera d'arte:

"Quanto strettamente il bello naturale sia intrecciato con quello artistico appare nell'esperienza che si ha del primo. Essa si riferisce alla natura intesa unicamente come manifestazione mai come materiale di lavoro e di riproduzione della vita, meno che mai come sostrato di scienza. Come l'esperienza artistica, così quella estetica della natura è un'esperienza di immagini. La natura come bello che si manifesta non viene percepita come oggetto di azione. Il divorzio dai fini dell'autoconservazione, che nell'arte avviene con energica sottolineatura, si compie anche nella stessa misura nell'esperienza estetica della natura. Perciò la differenza tra questa e l'esperienza artistica non è poi così notevole." (cit., pp. 111-12).

Per il vero, una distinzione esiste tra "l'esperienza artistica" e "l'esperienza estetica della natura": nel primo caso, siamo posti di fronte ad un problema di "interpretazione" di un testo intenzionale, cioè ad un problema di ermeneutica; nel secondo vi è solo un problema di "significazione" di un sistema di segni privi di intenzionalità comunicativa. Nel primo caso si tratta di scoprire il grado di apertura della struttura semiotica del testo estetico e di assaporarne l'ambiguità; nel secondo, si tratta di trasformare un *continuum* di stimoli percettivi in un testo aperto. Ciò che comunque conta è che questo esercizio di significazione della natura sia sganciato da una intenzionalità pratica e sia aperto ad un libero esercizio di semiosi, cioè di significazione del mondo.

Ripristinare nella paesaggistica la facoltà della significazione estetica del paesaggio, riconoscendole un ruolo fondativo per una teoria del paesaggio, significa aprire gli occhi su ciò che

possa esserci al di là del rapporto che la società dell'utilitarismo ha stabilito con la natura: il bello naturale è l'allegoria di questo aldilà; lo è nonostante sia inevitabilmente "mediato dall'immanenza sociale" e dalla sua dilagante pervasività:

"Sentire la natura, addirittura poi il suo silenzio, è diventato un raro privilegio e per questo a sua volta valorizzabile commercialmente. Ma con ciò la categoria del bello naturale non è condannata e basta. La ripugnanza a parlarne è al culmine lì dove sopravvive l'amore per essa. Dire di un paesaggio 'com'è bello' è ferirne il muto linguaggio e diminuirne la bellezza; la natura che si manifesta vuole silenzio, mentre colui che è capace di farne l'esperienza è spinto alla parola che per alcuni attimi ci libera dalla prigionia monadologica. L'immagine della natura sopravvive perché la completa negazione che ne fa il prodotto d'artificio [...] chiude necessariamente gli occhi nei confronti di ciò che possa esserci al di là della società borghese, del suo lavoro e delle sue merci. Nonostante sia mediato dall'immanenza sociale, il bello naturale resta allegoria di questo aldilà." (cit., p. 117).

Per quanto, di fronte all'urbanizzazione dilagante, possa apparire disperato il tentativo di rianimare il bello naturale, esso si pone come l'atto estremo di liberazione che il soggetto possa compiere nel proprio rapporto con la natura. Il riconoscimento del bello naturale, come apparenza di ciò che sta al di là del significato che la società totalmente amministrata attribuisce alla natura, assume un valore eversivo nei confronti dell'ideologia dominante, che guarda con sufficienza ed irrisione al bello naturale, accettandolo solo nel momento in cui riesce a dargli un prezzo. È proprio in questo riferirsi a qualcosa che sta al di là dell'immediatezza, che bello naturale e bello artistico traggono la loro somiglianza:

"La bellezza della natura è in quel suo sembrar dire di più di quel che essa stessa non sia. Strappare questo di più alla contingenza, impadronirsi della sua apparenza, determinarla proprio come apparenza e anche negarla come irreale è l'idea dell'arte." (cit., p. 133).

"[...] il bello naturale fa pensare alla preminenza dell'oggetto nell'esperienza soggettiva. Esso viene percepito sia quale oggetto di obbligatoria normatività, sia quale fenomeno che con atteggiamento interrogativo aspetta la propria soluzione. Pochi tratti del bello naturale si sono così completamente trasferiti nelle opere d'arte come questo carattere doppio. Da questo punto di vista l'arte è, invece che l'imitazione della natura, imitazione del bello naturale." (cit., p. 120).

L'opera d'arte è bella nella misura in cui imita il carattere doppio del bello naturale. Il segno naturale, come quello dell'arte, ha la capacità di evocare un sovraccarico di significati di cui la natura pare portatrice: esso è multisignificante. Li evoca accennandovi con linguaggio allusivo e ponendosi di fronte all'osservatore con "atteggiamento interrogativo". Dietro alla nettezza dei significati delle parole con cui li nominiamo, alla loro "obbligatoria normatività", pare aleggiare un segno vago, che allude a significati altri, che conferiscono all'oggetto la capacità d'imporsi all'attenzione del soggetto da una posizione di apparente "preminenza".

Nell'esperienza estetica, la natura pare animarsi di un sentimento; è un sistema di segni che si basa su una labile struttura di relazioni empatiche:

"Nel bello naturale elementi naturalistici ed elementi storici si intrecciano, quasi con avvicendamenti musicali e con caleidoscopico gioco di mutamenti. L'uno può subentrare all'altro e il bello naturale vive nella fluttuazione, non nell'univocità delle relazioni. Sono un vero spettacolo le nuvole che rappresentano drammi shakespeariani oppure le loro frange illuminate che sembrano trattenere i lampi e farli durare. Se l'arte non riproduce le nuvole, in compenso i drammi cercano di rappresentare quelli delle nuvole." (cit., p. 121).

Siamo qui di fronte ad un salto semantico tipico della semiosi estetica, dove l'immagine paesaggistica si fa allegoria di una condizione umana. Più precisamente, ciò che dell'immagine,

indicata da Adorno, costituisce il motivo evocatore è l'informazione relativa alle componenti morfologiche: sono i giochi di trasfigurazione formale delle nuvole, il loro trasformarsi su se stesse nel movimento, lo svanire e l'improvviso riformarsi, la sequenza delle trasparenze e degli incupimenti, tutto nella dinamica della loro forma pare rappresentare visivamente la forma della musica che riproduce lo svolgimento di un dramma umano. Vi è, nel cielo che preannuncia la tempesta, una sorta di surplus espressivo: la sua successione di forme richiama empaticamente il tormento attraverso cui si interiorizza la tragicità.

Ma nelle immagini paesaggistiche, non è solo la forma ad agire come componente attiva dell'esteticità. Vi sono paesaggi, che per il loro contenuto topico, evocano luoghi archetipici densi di valenze simboliche:

"E la parte di quest'ultimo [del bello naturale] aumenta con l'intenzione allegorica, che dal bello naturale viene annunciata senza però venir decifrata; aumenta coi significati che non si oggettualizzano, come invece avviene nella lingua significante. Significati che sono probabilmente in tutto e per tutto di essenza storica, come lo hölderliniano «Angolo di Hahrdt». Un gruppo di alberi spicca come bello – più bello di altri – lì dove esso, per quanto vagamente, sembri segno di un avvenimento passato." (cit., pp. 120-21).

Così come vi sono luoghi dove la storia sembra essersi materializzata nel disegno della terra; come nei paesaggi agrari, dove si sono sedimentati i segni di secoli di fatiche trascorse nella dura convivenza con la natura:

"Ma ciò che probabilmente dà al paesaggio opera di coltivazione la sua più profonda forza di resistenza è il fatto che l'espressione di storia (la quale è quel che esteticamente ci colpisce in esso) è corrosa dal dolore reale trascorso." (cit., p. 110).

La ridondanza espressiva della forma e il sovraccarico semantico del contenuto animano il paesaggio e paiono farne la narrazione di qualcosa di antico e, al tempo stesso, il presagio di un destino possibile:

"L'immagine di ciò che c'è di più antico nella natura è, vista dall'altra faccia, il codice cifrato di ciò che ancora non c'è, del possibile: e in quanto sua manifestazione la natura è più che semplicemente esistente." (cit., p. 125).

Il presagio di cui pare caricarsi il segno dell'antico rianima nel paesaggio l'ambiguità del mito. L'immagine della natura è il codice cifrato del possibile,

"però non è neanche semplicemente l'ingannevole consolazione che l'anelito al possibile si fa restituire dalla natura come da uno specchio. Nell'incertezza l'ambiguità del mito si trasmette per eredità al bello naturale." (cit., p. 125).

"Tutti ritengono bello il canto degli uccelli; non c'è persona capace di sentimenti e in cui sopravviva un po' di tradizione europea la quale non si commuova al canto di un merlo dopo la pioggia. Tuttavia nel canto degli uccelli è in agguato il terribile, poiché esso non è un canto ma obbedisce alla signoria alla quale gli uccelli sono sottoposti. La paura si manifesta anche nella minaccia degli stormi di uccelli: solo a vederli si capisce l'antica divinazione di sventure. L'ambiguità del bello naturale ha contenutisticamente la sua genesi nell'ambiguità dei miti." (cit., p. 113).

Il bello naturale è contenutisticamente ambiguo; il canto degli uccelli è bello, ma in esso è in agguato il terrifico: la signoria alla quale essi sono sottoposti e che ha in sé la possibilità di sventura. Nella bellezza della natura permane l'agguato. È la stessa ambiguità rappresentata nei miti, nel loro esser doppi: benigni e terrifici. Il bene donato in natura, che nella sua massima espressione rinvia al mito edenico, ha in sé il rischio della perdizione.

L'ambiguità, la stessa ambiguità del bello naturale che affonda le proprie radici nel mito, la si può cogliere nel bello artistico:

"Le opere d'arte diventano manifestazioni nel senso pregnante della parola, cioè manifestazioni di un altro quando l'accento cade sull'aspetto irrealistico della loro propria realtà. Il carattere di atto a loro immanente, dà ad esse qualcosa di momentaneo, di improvviso, per quanto possano essere realizzate come durature nei loro materiali. La sensazione di essere aggrediti, che si ha al cospetto di ogni opera significativa, registra questo fenomeno. Da esso tutte le opere d'arte ricevono, come avviene al bello naturale, la loro somiglianza con la musica; una volta il nome della musa ne era memore. Per chi le contempla con pazienza le opere d'arte si mettono in movimento. Pertanto esse veramente nell'epoca dell'oggettualizzazione imitano il brivido preistorico: la sua terribilità si ripete di fronte agli oggetti oggettualizzati." (cit., p. 135).

Con la propria intrinseca ambiguità, contenutisticamente già rappresentata nella mitologia, il messaggio inviato dal segno della natura alimenta la propria esteticità, inducendo il soggetto ad interrogarsi sul significato che sta dietro all'immediatezza e che ad ogni soggetto si presenta diverso e mutevole. Ambiguità del contenuto ed evocatività empatica della forma rendono il messaggio paesaggistico autoriflessivo: la narrazione paesaggistica ha una struttura simile a quella di un testo poetico, e la sua tensione poetica "aumenta con l'intenzione allegorica, che dal bello naturale viene annunciata senza però venir decifrata; aumenta coi significati che non si oggettualizzano".

"Un elemento qualitativamente distinguente all'interno del bello della natura va semmai ricercato nel grado in cui qualcosa che l'uomo non ha fatto parla, cioè nell'espressione naturale." (cit., p. 120).

Queste considerazioni di Adorno, che recuperano un punto importante dell'estetica kantiana,⁴ aprono il filone principale della ricerca paesaggistica, il quale concerne i modi secondo cui la forma ed il contenuto dell'immagine paesaggistica concorrono, ciascuno secondo proprie modalità semiotiche, ad accrescere il valore estetico. Poiché non tutti i paesaggi hanno la stessa carica evocativa, una teoria estetica del paesaggio deve poter spiegare il motivo di questa differenza e ciò costringe ad indagare, prima distintamente e poi congiuntamente, l'apporto estetico di quelle complesse entità che sono la forma ed il contenuto del messaggio paesaggistico. Indagine che non può mai perdere di vista che il bello naturale, essendo un particolare distillato culturale, è una funzione della storia:

"Il bello naturale che si pretende storico ha il suo sfondo storico; tale fatto da una parte lo legittima, dall'altra e nella stessa misura ne relativizza il concetto." (cit., pp. 110-11).

4. Il "sublime naturale" ed il "sublime artistico"

Come si è visto, secondo Adorno il bello artistico, con la liberazione del soggetto, ha preso il sopravvento su quello naturale, senza tuttavia annullarlo; anzi, l'arte, in fondo, cerca di imitare il linguaggio della natura:

"Tramite la spiritualizzazione da cui nel corso degli ultimi duecento anni è stata investita e grazie alla quale è divenuta maggiorenne, l'arte non si è resa estranea alla natura, come vorrebbe la coscienza reificata, e invece con la propria stessa configurazione si è avvicinata al bello naturale. [...] L'arte vorrebbe realizzare con mezzi umani il parlare del non umano. La pura espressione delle opere d'arte ci libera da ciò che materialmente

⁴ Come diceva Kant, "davanti a un prodotto dell'arte bella bisogna aver coscienza che esso è arte e non natura; ma la finalità della sua forma deve apparire libera da ogni costrizione di regole volontarie, come se fosse un prodotto semplicemente della natura. [...] Vedemmo che la natura è bella quando ha l'apparenza dell'arte; l'arte a sua volta, non può esser chiamata bella se non quando noi, pur essendo coscienti che essa sia arte, la riguardiamo come natura". (I. Kant, "La critica della ragione e il problema dell'esperienza estetica", in: G. Vattimo, op. cit., p. 83).

disturba, ci libera anche dal cosiddetto materiale naturale e converge con la natura." (cit., p. 132).

"L'intensità, la compattezza, l'olimpicità delle opere d'arte è copia del silenzio dal quale soltanto parla la natura." (cit., p. 126).

Come con il bello naturale, anche con il sublime, Adorno riprende il filo del discorso kantiano rivalutandone l'importanza all'interno dell'estetica contemporanea e, compiendone, al contempo, una profonda revisione.

Il sublime fu attribuito, in particolare da Kant, alla natura allorquando assume manifestazioni terrifiche o grandiose. Il sublime non è che lo stato d'animo ispirato da tali manifestazioni, le quali

"Riducono ad una piccolezza insignificante il nostro potere di resistenza paragonato con la loro potenza. Ma il loro aspetto diventa tanto più attraente quanto più è spaventevole, se ci troviamo al sicuro; e queste cose le chiamiamo volentieri sublimi, perché esse elevano le forze dell'anima al di sopra della mediocrità ordinaria e ci fanno scoprire in noi stessi una facoltà di resistere interamente diversa, la quale ci dà il coraggio di misurare con l'apparente onnipotenza della natura."⁵

La formulazione kantiana risente di un certo psicologismo che, sin dall'origine longiniana⁶ e ancora passando per Burke,⁷ ha caratterizzato il concetto del sublime. Adorno ne compie una revisione critica, che depurando il concetto di sublime dai residui di psicologismo, gli conferisce lo *status* di categoria estetica. Il sublime chiama in causa il contenuto dell'esperienza estetica. L'arte attinge al sublime nella misura in cui opera uno sfondamento dell'universo semantico "socialmente approvato e preformato" e, ricongiungendosi con "l'elementare", ne ripropone nuove dimensioni di senso. La ricerca estetica compie il suo compito disvelando l'esistenza di ciò che sta al di là del senso socialmente condiviso e che, profilandosi come nuovo contenuto di verità, lo supera e lo dissolve. Essa apre la finestra sul vuoto che si cela dietro al significato preformato; essa si apre al non essere, a ciò che non è ancora cultura codificata, ma che può costituire una delle infinite modalità dell'essere. Si apre su ciò che sta dietro ai contenuti che la cultura ha conficcato nella natura, all'"intenzionale" di cui l'ha rivestita; a ciò che si oppone all'essere. Lo spirito viene così sospeso sul vuoto del non essere e sul suo interrogativo. È appunto da questo proiettarsi oltre il confine dell'universo semantico dato che nasce l'esperienza estetica del sublime.

Il sublime è l'entrare dello spirito in rapporto dialettico con l'elementare, con il nulla infinito che esso è al di là del limite entro il quale il significato che l'uomo vi attribuisce cerca di ricondurlo. Questo entrare in rapporto dialettico con l'elementare, nel suo non essere, senza ricondurlo entro nuovi angusti limiti, ma lasciandolo incombenente nella sua dimensione infinita, pur afferrandone frammenti, è il disvelamento del contenuto di verità connesso al sublime. Sotto la pressione del contenuto di verità la "forma estetica trascende se stessa". Il nuovo contenuto di verità esige un adeguamento dell'espressione: l'arte, nutrita di una nuova visione dell'elementare, compie un sussulto verso la spiritualizzazione.

"L'emancipazione del soggetto nell'arte è l'emancipazione dell'autonomia propria di questa; se essa è liberata dal riguardo a coloro che recepiscono, la facciata sensibile le diviene più indifferente. Questa si muta in una funzione del contenuto artistico. Esso si rafforza attingendo a ciò che non era già socialmente approvato e preformato. Non tramite le idee che svela si spiritualizza l'arte bensì attraverso l'elementare. Esso è quel non intenzionale che lo spirito è capace di accogliere in sé; la dialettica dei due è il contenuto di verità. La spiritualità estetica è da sempre andata d'accordo meglio col «fauve», con l'elemento selvaggio, che non con ciò che è stato occupato dalla cultura. Come fatto spiritualizzato, l'opera d'arte diviene in sé ciò che di solito le si accordava come effetto sullo spirito altrui, come catarsi; diventa sublimazione della natura. Il

⁵ I. Kant (1949) *Critica del giudizio*, Laterza, Bari, p. 112.

⁶ Pseudo-Longino (1965) *Del sublime*, Laterza, Bari.

⁷ Burke E. (1985) *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, Aesthetica, Palermo.

sublime, che Kant riservò alla natura, dopo di lui diventò il costituente storico dell'arte stessa." (Adorno, op. cit., pp. 329-30).

Il rapporto dello spirito con l'elementare dilata l'orizzonte della spiritualizzazione al di là del culturalmente acquisito. Questo sfondamento dei limiti dell'orizzonte culturale è tanto più vitale per l'arte nella società contemporanea:

"Nel mondo amministrato la forma adeguata per accogliere le opere d'arte è quella della comunicazione dell'incomunicabile, lo sfondamento della coscienza reificata." (cit., p. 328).

Nella società dove la rete delle contraddizioni si fa tanto più greve quanto più l'organizzazione si fa capillare e mossa da automatismi che limitano la libertà, l'arte necessita del sublime, dando parola a tali contraddizioni.

"L'ascendenza del sublime è tutt'uno con la necessitazione dell'arte a non sorvolare sulle contraddizioni portanti bensì a condurre fino in fondo la battaglia contro di loro, in se stessa; la conciliazione per loro non è il risultato del conflitto, ma unicamente il fatto che il conflitto trova un linguaggio. Ma con ciò il sublime diventa latente. L'arte che si affretta verso un contenuto di verità al cui interno cade ciò che delle contraddizioni non è appianato, non è padrona di quella positività della negazione che animava il concetto tradizionale del sublime inteso come presenza di un infinito." (cit., p. 331).

Non sta all'arte dare soluzione alle contraddizioni, ma darvi un linguaggio, finché di esse rimanga traccia; in questo modo l'arte svolge fino in fondo la sua funzione storica nei confronti degli uomini, non accettando sudditanza ad alcuna forma di servizio, ma mantenendo viva la tensione verso il continuo trascendimento dei limiti posti alla libertà:

"L'arte diventa umana nell'attimo in cui denuncia il servizio. La sua umanità è inconciliabile con qualunque ideologia del servizio a favore dell'uomo. Essa mantiene fedeltà agli uomini solo mediante inumanità nei loro confronti." (cit., p. 330).

Questa tensione verso la liberazione è parte dello stesso sublime. Il sublime che cede al senso di potenza del soggetto, come risposta alla sfida di potenza della natura, collassa nel suo contrario: nel "comico" (cit., p. 330). Il sublime si dissolve nel suo contrario nel momento in cui il rapporto con la natura non "si libera dalla scellerata connessione di primordialità e sovranità soggettiva. [...] il sublime parla contro il dominio" (cit., p. 111). Esso è dialettica della liberazione ed è costantemente alimentato dalla "paura di una perenne illibertà":

"Con Kant la paura della potenza della natura cominciò a diventare anacronistica a causa della coscienza della libertà del soggetto; ma tale coscienza ha ceduto il passo alla paura che il soggetto ha di una perenne illibertà." (cit., p. 333).

Contrario al sublime, dunque, è il dominio e inessenziale al sublime è il senso della grandiosità; "già a Kant non sfuggiva affatto che il sublime non era la grandezza quantitativa come tale" (cit., p. 333). Infatti egli affermò che "il sublime, invece, si può trovare anche in un oggetto privo di forma, in quanto implichi o provochi la rappresentazione dell'illimitatezza, pensata per di più nella sua totalità" (I. Kant, op. cit., p. 91). Il sublime si annida in ogni manifestazione, anche la più apparentemente insignificante dell'elementare; la grandiosità e il terrifico, essenziali nelle manifestazioni del sublime psicologico di origine longiniana, sono inessenziali nelle manifestazioni del sublime che si alimenta del senso di ciò che non era ancora stato nominato.

La revisione critica che Adorno compie sul sublime naturale, trasferendo il concetto di sublime ad un livello estetico profondo, è di tutto rilievo per l'analisi estetica del paesaggio. Ne risultano indebolite, infatti, le due categorie fondamentali su cui continua a reggersi l'estetica di derivazione romantica, di cui l'esempio a noi più vicino è rappresentato dal lavoro di Assunto. Il "bello" (o la "Grazia", direbbe Assunto) e il "sublime" come categorie estetiche sono sganciati da stati

psicologici, e sono piuttosto connessi al concetto di grado di apertura del testo derivante dalla sua incolmabile ambiguità. Sia il bello che il sublime sorgono dallo squilibrio tra significato delle cose e senso evocato. Il bello sfocia nel sublime quando questo squilibrio mette in gioco, in maniera profonda, l'universo culturale acquisito esigendo nuove forme di espressione.

Essendosi indebolite le categorie dell'estetica filosofica tradizionale, si pone il problema di una revisione dell'intero impianto concettuale dell'estetica del paesaggio, per superare i limiti teorici che l'analisi assuntiana ha, proprio per la sua esemplarità, ben posto in evidenza.

5. Fondamento e strategia del lavoro estetico sul paesaggio

Come si è visto il contributo di Adorno per una teoria estetica del paesaggio è importante sotto diversi profili.

In primo luogo per la legittimazione estetica del bello naturale. Il riconoscimento, in sede di teoria estetica, della profonda affinità del linguaggio dell'arte con quello della natura, oltre che corrispondere ad un dato di fatto, che infondatamente la riflessione teorica aveva rimosso, apre la ricerca verso il linguaggio della natura come linguaggio a funzione estetica, la cui comprensione non può mancare da una piena comprensione del linguaggio estetico in generale.

La legittimazione di una teoria estetica del paesaggio trova in Adorno, oltre a questa motivazione specifica, una motivazione filosofica più generale, consistente nell'affermazione che il misconoscimento della bellezza naturale è tutt'uno con un più generale processo di riduzione della natura a mero oggetto utilitaristico: al feticcio della merce non si addice la qualità della bellezza che non sia espressione di appetibilità consumistica. Di più, il processo di mercificazione della natura ha trovato legittimazione in una filosofia, che ha sancito il dominio del soggetto sulla natura e su tutte quelle culture che potevano essere definite primitive, in quanto non fondate su quel principio: la filosofia che espunge dall'estetica il bello naturale è una filosofia dell'illibertà.

Per Adorno non esiste atto autenticamente estetico che non sia atto di libertà. Il movimento dello spirito, che sa recuperare tutta la primordietà del bello naturale, è un movimento liberatorio che fa leva sulla crescente spiritualizzazione dell'elementare:

"Se è barbarico dire di una qualunque cosa della natura che è più bella di un'altra, nondimeno, essendo il concetto di ciò che è bello in natura un concetto di distinguibilità, esso porta teleologicamente in sé tale barbarie, mentre invece resta prototipo di rozzezza chi è cieco nei confronti di ciò che è bello nella natura" (cit., pp. 123-24).

All'estetica di Adorno la teoria del paesaggio è dunque debitrice, in primo luogo, di questo atto di legittimazione filosofica della bellezza della natura.

Come si è visto, a questa apertura della riflessione estetica verso il paesaggio, Adorno fa seguire l'individuazione delle linee lungo le quali sviluppare la ricerca intorno al valore estetico. In estrema sintesi, il valore estetico sta in "quel di più" che la natura, al pari dell'opera d'arte, sembra evocare al di là del suo significato immediato; ed è in quel di più che va ricercato il "contenuto di verità" comunicato dalla natura. L'immagine del paesaggio ha il potere di suscitare stati d'animo, di ravvivare ricordi, di comunicare presagi. L'intrinseca ambiguità del linguaggio della natura sta nella molteplicità dei significati di cui ogni significante è carico; ambiguità che può essere intensificata da conviventi ed opposti significati ravvivanti l'enigma del mito. Il paesaggio sta a dimostrare che per il linguaggio estetico è inessenziale l'intenzionalità del segno; ciò che conta è la sua polisemia, che sbilancia qualsiasi tentativo di interpretazione univoca. È il potenziale polisemico dei significanti che rende il linguaggio della natura simile a quello dell'arte. Affermare che tra bello artistico e bello naturale vi è affinità equivale a sostenere che il percorso interpretativo, che compiamo di fronte all'opera d'arte, segue un itinerario analogo al percorso di significazione che seguiamo di fronte all'opera della natura: un itinerario appunto dove, in corrispondenza di ogni significante, si aprono più direzioni di significazione. Una teoria estetica del paesaggio deve dar conto del funzionamento della semiosi percettiva allorché ci lasciamo catturare dallo spettacolo del mondo.

Sul valore ontologico di "quel di più", sul suo essere un "contenuto di verità", vale quanto affermato da Eco dove, parlando del testo estetico, sostiene che

"Proprio quel tipo di testo di cui così spesso si è detto che esige la 'sospensione dell'incredulità', stimola il sospetto che l'organizzazione del mondo a cui siamo abituati non sia definitiva. Il che non equivale a dire che l'opera d'arte dica la 'Verità'. Essa semplicemente mette in questione le verità acquisite e invita a una nuova analisi dei contenuti".⁸

Il percorso che coglie il valore estetico nel paesaggio, rimette in discussione i "significati socialmente approvati e preformati"; getta su di essi l'ombra del dubbio scorgendo l'apparenza di qualcosa d'altro, che la cultura dell'oggettivazione e della mercificazione tende a cancellare: il contenuto di verità è in quel "di più che l'interpretazione estetica vuole strappare alla contingenza, per impadronirsi della sua apparenza e determinarla proprio come apparenza e anche negarla come irreale".

Di fronte alla pretesa univocità del significato, che l'utilitarismo tende ad imprimere sul volto della natura, la semiosi estetica si apre verso l'apparenza: il contenuto di verità della semiosi estetica sta proprio in questa capacità di disvelare l'inesauribile ambiguità del volto della natura.

Per l'estetica del paesaggio si pone il problema di connettere le considerazioni di ordine generale, che ispirano il quadro teorico adorniano, con il livello più operativo del lavoro estetico, rivolto sia alla valutazione del paesaggio sia alla progettazione paesaggistica.

Sul piano della valutazione, molti sono gli spunti che le considerazioni di Adorno offrono al lavoro più operativo, il quale deve ricorrere agli strumenti dell'analisi semiotica.

Sul piano della progettazione paesaggistica, cioè dell'atto che mira a sostituire il bello naturale con il bello artistico e che ha al suo centro il progetto del giardino, la riflessione adorniana apre il lavoro estetico verso una direzione in netta antitesi rispetto a quanto è dato di leggere nell'eterogeneo campo della paesaggistica, ma anche nella fluente letteratura dedicata all'arte dei giardini.

La corrente e prevalente direzione del lavoro paesaggistico – in modo più o meno cosciente e in termini più o meno espliciti – è quella di una tecnica posta a servizio di un utente che, nell'angolo edenico del giardino o del parco, trova modo di riconciliarsi con la natura, nel bel mezzo di un universo paesaggistico dove la natura, privata della sua bellezza nella prassi e nella teoria, è stata emblematicamente ridotta alla categoria urbanistica dell'"uso del suolo". Una tecnica dunque che non può neppure essere definita come "arte applicata", non riconoscendo alla bellezza naturale una qualche consistenza. In questo, la paesaggistica è coerente espressione dell'ideologia dominante, per la quale "il mondo dell'esperienza si è reificato". In essa

"l'esperienza immediata della natura, priva della sua punta critica e sussunta al rapporto di scambio - l'espressione 'industria del turismo' ne fa testimonianza - diventò non vincolante, neutrale e apologetica: la natura diventò parco naturale e alibi." (Ibidem, p. 55).

La paesaggistica si pone appunto come la tecnica della progettazione del parco naturale come alibi. Stante la pervasività del meccanismo utilitaristico, l'atto stesso di assumere a vessillo il parco naturale, è ritenuto sufficiente per acquietare la coscienza critica.

Per Adorno il lavoro estetico non può porsi a servizio di una acquietante, falsa conciliazione con la natura; poiché l'arte è mossa dalla "necessitazione a non sorvolare sulle contraddizioni portanti bensì a condurre fino in fondo la battaglia contro di loro, in se stessa; la conciliazione per l'opera d'arte non è il risultato del conflitto ma unicamente il fatto che il conflitto trova un linguaggio".

Alla paesaggistica come arte, il meccanismo utilitaristico tendenzialmente non concede spazio, se non rari frammenti; ma proprio la loro rarità li rende enormemente importanti. Su quei frammenti, che sono sfridi, si gioca la possibilità della paesaggistica come arte; la loro importanza sta proprio nel loro essere residui. Fare arte con la natura ha senso, nella misura in cui il segno umano intensifica l'apparenza del di più e in qualche modo lo colloca nell'attualità della storia. Nell'universo paesaggistico dell'utilitarismo il contenuto di verità, la cui apparenza è in quel di più, è l'intrinseca e multisignificante non utilità della natura. Il segno estetico sulla maschera feticistica che l'utilitarismo quotidianamente imprime e rinnova sul volto della natura è lo sfregio su quella maschera, è l'inquietante segno monco di un significato afferrabile e sonoro. Lo squarcio che

⁸ U. Eco (1975) *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano, p. 320.

disvela la rozzezza insita nell'atto assiduo del voler ridurre all'univocità di senso una natura intrinsecamente inesplicabile e per questo bella. Il primo passo verso la conciliazione con la natura sta nel "mettere in movimento processi di pensiero" (Ibidem, p. 116), rianimando l'ambiguità del volto della natura; nel rendere sublime uno sfrido di natura, riportando in esso l'infinito che sta nella natura; nel gesto che riesce a fissare frammenti dell'inconoscibile, quel gesto tramite il quale "ciò che è sfuggente viene obiettivato e chiamato a durare" (Ibidem, p. 124).

Nel dominante meccanismo consumistico, che ha dimostrato di saper digerire anche l'arte delle avanguardie, il segno estetico sul paesaggio potrebbe essere il ravvivamento dell'agguato, che è nella natura, attraverso l'ammutolimento di questa. Il segno estetico sulla natura e con la natura è, in tal senso, quanto di più innaturale si possa immaginare. Vale per il giardino ciò che in generale può dirsi per le opere d'arte.

"Le opere d'arte ampliano all'estremo la sfera del dominio umano; ciò non va inteso letteralmente ma nel senso che le opere d'arte pongono una sfera per sé la quale proprio a causa della sua posta immanenza si stacca dal dominio reale e con ciò lo nega nella sua eteronomia. Solo in tale maniera polare, non per una pseudomorfosi dell'arte sulla natura, esse sono mediate l'una con l'altra. Quanto più severamente le opere d'arte si astengono dalla naturalezza e dal copiare la natura, tanto più quelle riuscite si avvicinano alla natura" (Ibidem, p. 131).

È appunto ciò che traccia la linea di demarcazione tra ecologismo e arte del paesaggio, che già di per sé si oppone ad ogni concezione di tipo funzionalistico della natura.