

Etiche del paesaggio. Il progetto del mondo umano tra antico e moderno.

Realtà viventi in continua trasformazione, i paesaggi sono luoghi della totalità dell'esistenza, progetto del mondo umano, fonte di creatività e di modifica. L'uomo plasma la materia creando dimore dove sono raccolte la sua storia e la sua cultura: realizza paesaggi caratterizzati dalla contemporaneità di presente e passato.

Le immagini attraversano la maestosità del mondo visibile per illustrare la millenaria attività del costruttore di dimore e svelare i paesaggi e le loro etiche. Le fotografie sono metafore. Ognuna esprime un concetto, un paesaggio: un'etica. Parleremo di etiche e di paesaggi non del paesaggio in senso astratto e assoluto. Quest'ultimo non esiste o è un'idea iperurania. Abbandoniamo ogni velleità e presunzione di definirlo: il rischio è l'astrazione. Non si può dare una definizione ontologica a una realtà in continuo movimento, che appartiene all'essere umano.

Il nostro percorso inizia dal profondo pozzo del passato, quando l'uomo, essere naturale, nasce in un ambiente non idoneo alla sua vita. Egli, elemento della natura, a differenza degli altri animali, non possiede alcuna specializzazione né un particolare spazio d'esistenza. Ogni animale sopravvive soltanto nel suo habitat naturale. L'uomo, invece, deve costruirsi il luogo dell'abitare, la propria dimora. Costruisce e abita. Abita e costruisce. Creare e soggiornare sono due attività parallele: mentre abita costruisce; mentre costruisce abita¹. L'azione è incessante: trasforma continuamente il mondo. Quest'attività, come ha sottolineato Giambattista Vico, appartiene all'ordine delle cose umane e "procedette: che prima furon le selve, dopo i tuguri, quindi i villaggi, appresso le città, finalmente l'accademie"². Ogni fase rappresenta un modo dell'abitare³. Adeguando il suo ambiente, l'uomo crea il paesaggio: un cantiere eterno che esegue il progetto del mondo umano.

La capacità umana e la trasformazione del suo luogo dell'abitare si misura con l'abilità del costruttore. L'essenza della dimora è comprensibile con l'etica, disciplina filosofica dei rapporti tra l'uomo e l'ambiente. Il suo significato originario è lontano dalla patina morale presente nell'attuale linguaggio comune. La sua radice mitica indica un contesto specifico di ordinamento e localizzazione dello spazio precedente la prima sistematizzazione analitica di Aristotele, comunemente accettata e zoccolo duro della nostra tradizione. Questo quadro iniziale è tuttavia riconoscibile nello stesso filosofo greco.

Etica e politica s'identificano in Aristotele. Il singolo individuo non esiste fuori dalla comunità. Vive in un contesto politico regolato dalla *medietas* come equilibrio tra eccesso e difetto, che lo Stagirita idealizzerà nelle sue *Etiche*, in una realtà ormai demitizzata. Aristotele è il primo sistematizzatore del pensiero greco laico; con Platone si conclude, anche se in modo critico, la grande tradizione mitico-religiosa del pensiero antico. Platone critica il mito, ma fonda la mitologia in riferimento ai suoi concetti filosofici.

Etica deriva da *ethos*, termine tramandato da Aristotele nel significato di carattere-indole. In realtà *ethos* è originariamente il luogo, la stalla, la tana: la dimora dell'uomo e dell'animale ricavata nella natura per la sopravvivenza. La natura benevola, madre buona e previdente, è un ideale romantico. L'uomo, fin dalla sua nascita, sopravvive costruendo nella natura un ambiente adeguato. Non essendo specializzato crea il suo luogo. *Ethos* è lo spazio complessivo della vita umana con tutti i suoi caratteri etici (da *ethikos*: caratteristico e, di conseguenza, carattere, abitudine, comportamento). Non c'è luogo né realtà umana e paesaggistica senza il rispetto di determinate regole, tema molto dibattuto in tutta la tradizione classica. Luogo e regole sono interagenti. Il rapporto - conflitto fra *ethos* e *nomos* è la relazione tradizionale fra il carattere e la legge.

¹ Come dimostra bene M. Heidegger, *Costruire, abitare e pensare*,

² G. Vico, *La scienza nuova*, 239.

³ Come ha notato R.P. Harrison, *Foreste. L'ombra della civiltà* (1992), tr. it. di G. Bettini, Garzanti, Milano 1992, p. 269.

In senso mitico *ethos* è il luogo e *nomos* il pascolo, la parte assegnata a ciascuno all'interno dell'*ethos* in cui l'uomo agisce, partecipando con precise regole di comportamento. *Nomos* designa "la prima misurazione, da cui derivano tutti gli altri criteri di misura; la prima occupazione di terra, con relativa divisione e ripartizione dello spazio; la suddivisione e distribuzione originaria, è *nomos*"⁴. La provenienza da *nemein*, dividere, pascolare, fa del *nomos* "la forma immediata nella quale si rende spazialmente visibile l'ordinamento politico e sociale di un popolo, la prima misurazione e divisione del pascolo, vale a dire l'occupazione di terra e l'ordinamento concreto che in essa è contenuto e da essa deriva; nelle parole di Kant: "la legge che ripartisce il mio e il tuo sul territorio"...*Nomos* è la *misura* che distribuisce il terreno e il suolo della terra collocandolo in un determinato ordinamento, e la forma con ciò data dell'ordinamento politico, sociale e religioso. Misura, ordinamento e forma costituiscono qui una concreta unità spaziale"⁵.

Nomos rivela così la sua stretta connessione con *ethos* in quanto significa "luogo di dimora, distretto, luogo di pascolo"⁶. A ogni membro dell'*ethos* è attribuita una parte, un pascolo, di cui può deciderne la destinazione da amministrare correttamente: in modo conforme al luogo. L'azione umana può essere di conseguenza corretta o scorretta, giusta o ingiusta. Un'elegia di Solone è dedicata a questo tema e tratta della differenza tra malgoverno, *dysnomia*, fonte di disordine e discordia e buongoverno, *eynomia*, fonte di ordine ed equilibrio: di *eykosmos*⁷. Il legislatore ateniese in quanto, *nomotheta*, ordinatore delle misure, ristabilì un *nomos* compromesso: per questo fu considerato il padre dell'*eynomia*, la buona distribuzione alla base della patria democrazia.

Il coro dell'*Antigone* sofoclea, memore di questa tradizione, esalta il genio umano e la sua capacità a scovare soluzioni per tutti i problemi, compresi i mali, ma ricorda parimenti che l'ingegno può essere indirizzato sia verso il bene, sia verso il male: se verso il bene salvaguarda il suo luogo, se verso il male lo distrugge. È il reale conflitto tra *ethos* e *nomos*. Le tragedie di Sofocle - ricorda Heidegger - "nascondono nel loro dire l'*ethos* in modo più iniziale delle lezioni di Aristotele sull'«Etica»"⁸. Euripide ricorda la potenza del *nomos* collegata a quella degli dei: è grazie ad esso che crediamo agli dei e "vivendo fissiamo il giusto e l'ingiusto"⁹. Il *nomos* possiede una forza cogente¹⁰. Tutti debbono osservarlo in un contesto etico dove è presente il divino.

L'*ethos*, entità originaria a noi sconosciuta, comprende la prossimità dell'uomo con il divino, il sacro: il divino immanente perduto dai moderni. Lo dimostra il frammento 119 di Eraclito, ben interpretato da Heidegger nella *Lettera sull'«umanismo»*, che recita *ethos antropo daimon*, tradizionalmente tradotto come "il carattere dell'uomo è il suo demone", rimanendo oscuro. Heidegger parte invece dal primo significato di *ethos*, luogo, traducendo: "l'uomo abita nella vicinanza di Dio": soggiorna con la divinità. Il mondo è pieno di demoni, come rivela un altro frammento di Eraclito. Quello buono condurrà alla felicità. Felicità, *Eudaimonia* è il possesso del buon demone: lo stato di equilibrio tra divino e profano che ci permette di vivere bene - potremmo dire con il linguaggio moderno. Sono i contenuti dell'abitare connesso al costruire: il senso profondo dell'avere luogo - da non dimenticare. Il divino è sempre presente. Nell'*Iliade* e nell'*Odissea* gli eroi si muovono con un contorno divino, che quando si rivela è denso di luce.

Gli antichi non sapevano nulla della coscienza. Lo ricorda Hegel in una nota del § 151 della *Filosofia del diritto*, dove definisce l'*ethos* come il modo universale di agire degli individui, il *costume*; la *consuetudine* del medesimo. Come prova cita per esteso la traduzione del filologo suo contemporaneo Friedrich Wilhelm Riemer, autore di un vocabolario greco-tedesco: "*ethos* ion. *ethos*, «abitudine, uso» (di preferenza [significa] abitazione presso Erodoto [in Omero e Esiodo anche tana degli animali]): è *costume*

⁴ C. Schmitt, *Il nomos della terra nel diritto internazionale dello "jus publicum europaeum"* (1974), tr. it. di E. Castrucci, Adelphi, Milano 2003³, p. 54.

⁵ *Ibid.*, p. 59.

⁶ *Ibid.*, p. 65. Per il significato del termine *nomos* si rimanda comunque al fondamentale lavoro di Carl Schmitt, in particolare *ibid.*, pp. 54-77.

⁷ Solone fr. 3 Diehl.

⁸ M. Heidegger, *lettera sull'«umanismo»* (1949), tr. it. a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 1995, p. 90.

⁹ Euripide, *Ecuba*, 799-801.

¹⁰ Aristotele, *Etica nicomachea*, X 9.1180a21.

degli uomini, abitudine, carattere, aspetto. Nello stile e nella declamazione *ethikos* significa il caratteristico”. Lo stesso Hegel annota: “*ethos* [significa] uso, usanza (il tedesco *Sitte*, “costume”, deriva forse da *Sitz*, “sede, dimora stabile”); modi dell’essere e della vita; realtà esteriore”¹¹.

La *medietas* non offre valutazioni morali – estranee, dunque, alla mentalità greca - ma etiche, conformi all’attività dell’uomo costruttore per natura di comunità: la vera essenza dell’animale politico. Egli possiede la capacità di osservare (*theorein*) il contingente: considerare ciò che è buono per sé e per gli uomini. Aristotele lo chiama *phronimos*, il saggio fornito di prudenza che sa pre-vedere. La *phronesis*, capacità appunto di osservare, nel suo aspetto delle *nomothetike* è il fulcro dell’etica, scienza architetonica, nomotetica, cioè assegnataria del *nomos*, quindi politica, in quanto fissa le norme dell’azione: il governo del luogo, polis nella sua massima espressione.

L’orizzonte etico è quello delimitato dalla contingenza, cioè dal mondo che può essere altrimenti: il mondo dell’azione (*praxis*) e della produzione (*poiesis*) che richiede abilità - le cosiddette eccellenze (*aretai*) - legate alle circostanze. La capacità di osservare ed agire saggiamente, *phronesis*, appartiene al dominio dell’opera umana: un contesto particolare in cui si manifesta l’adeguatezza dell’uomo. Agire e produrre in questa dimensione etica reale significa inserirsi nel mondo per modificarlo.

L’uomo è un demiurgo. La sua attività è la costruzione. Vive in un cantiere perpetuo, dove l’arte gioca un ruolo primario. Kant definisce il suo operare nella *Metafisica dei costumi* e nella *Critica del giudizio*, distinguendolo dall’effetto di natura. L’opera dell’uomo è libertà, arte: permette l’emancipazione dallo stato naturale e la creazione del mondo visibile come totalità di senso, con opere e simboli. L’arte può anche ricondurre alla natura, ideale moderno proiettato nella visibilità del paesaggio.

Il cittadino moderno, infatti, cerca spazi di natura intatta nelle montagne, negli ambienti marini mediterranei e nelle campagne, anche quando ci sono evidenti tracce antropiche. Cerca emozioni che caratterizzano il medesimo paesaggio, rendendolo di volta in volta differente per il rapporto estetico sentimentale tra chi osserva e il luogo osservato, fra soggetto e oggetto: una relazione dalle differenti tonalità spirituali. Molte forme commuovono perché considerate frammenti di natura: elementi evocativi, particolari minimi dall’immaginazione infinita.

Schiller, nel *Saggio sulla poesia ingenua e sentimentale*, descrive una filosofia della storia divisa in due periodi: antico e moderno. Nel primo l’uomo è natura e vi vive, è ingenuo. Il poeta antico descrive la natura che vede con una rappresentazione estetica, cioè reale. Il poeta moderno ha perduto la natura a causa di un distacco, quindi la desidera ardentemente e la cerca attraverso il sentimento. Il poeta moderno è sentimentale, ha perso la natura ma è più ricco di arte rispetto all’antico. Non rappresenta la natura che vede, ma il suo ideale; non offre la sua figura estetica ma quella morale. Schiller parte dal mondo antico e arriva al sentimento romantico, al recupero con l’immaginazione di un mondo perduto: una natura da ritrovare attraverso l’arte.

Un prato, oggi, nell’immaginario comune, funge da emblema del paesaggio, simbolo di una natura sempre più artificiosa, molto raffinata, dove risaltano i colori, ma non l’anima. Queste forme di natura sono paesaggi, presenza umana. Una diatriba frequente riguarda l’esistenza di un paesaggio naturale e il contrasto uomo natura. Ci ricorda l’inesistenza una natura intatta. Gli storici hanno dimostrato la reale essenza di molte riserve attuali di boschi e foreste come luoghi dove l’uomo non ha più utilizzato il materiale arboreo per costruire case e navi né ha più praticato l’agricoltura, abbandonandoli allo stato, per così dire, selvaggio.

Intravediamo ora i paesaggi con le loro *etichette*: ogni tempo e luogo hanno le proprie forme. L’uomo, allo stato originario, inserito nella natura, privo di specializzazione, crea il primo luogo dell’abitare: il paesaggio della Grande Madre, dove inizia la sua attività di demiurgo - come dice Platone dell’artefice del mondo, presente anche nella *Genesi* dell’*Antico testamento*. Costruisce dimore. Le grotte sono le sue prime abitazioni come mortale abitante della terra. Sono anche sepolcri dove torna in posizione fetale alla natura, alla Grande Madre non affatto benevola, dalla quale si deve difendere: gli offre la vita, ma gli dà anche la morte. Nascono le prime forme dei luoghi dell’abitare sempre più perfezionate dalle tecniche di costruzione, a partire dalla *chora* di Pantalica, insediamento rupestre lungo il fiume Anapo in Sicilia (DIA 1). Dove c’è l’acqua s’instaurano le prime forme di vita: il paesaggio presuppone la presenza dell’acqua, essenziale alla vita.

¹¹ Il tema è ripreso recentemente in L. Sichirollo, *Hegel e la tradizione. Scritti hegeliani*, Guerini e Associati, Milano 2002, pp. 22-23.

Nel paesaggio irrompe il sacro. La Grande Madre è la terra dove l'uomo cammina e, allo stesso tempo, una dea luminosa. Il divino è luminoso, sia nel mondo della Natura, sia in quello veterotestamentario. Il destino dell'uomo - come recita il frammento DK 87B50 di Antifonte - è effimero e legato alla luce: "la lunghezza della vita assomiglia alla durata di un giorno, con gli occhi rivolti verso la luce". Per l'uomo greco vivere significa affrontare la luce in faccia: il giorno è in realtà tutto ciò che prende forma nella luce¹².

La luce permette la proiezione dello sguardo in un orizzonte paesaggistico: uno spazio libero in cui si può spingere l'occhio, limitato, appunto dall'orizzonte, vale a dire da un bordo. L'infinito, fino a Plotino, ha valenza negativa perché si confonde con l'illimitato e l'indeterminato. Come sostiene Nietzsche, i greci furono superficiali in profondità.

La maestosità del mondo visibile si manifesta grazie alla luce e al divino, al *numinoso* (Rudolf Otto), *mysterium tremendum et fascinans*, presenza invisibile e visibile maestosa, potente, che ispira terrore e attira: esperienza costitutiva dell'elemento essenziale del sacro e fonte di ogni atteggiamento religioso dell'umanità (DIA 2 *Micene: il volto degli dei*). La natura può manifestarsi nella sua ambivalenza del *tremendum*, il terribile, il sublime, il maestoso, ma anche del *fascinatum*, l'incantevole e l'affascinante. Sentimento extrarazionale alla fonte di ogni religione, dà origine al sacro. La presenza del numinoso nel cosmo unitario della *Physis* è immanente: una presenza sconosciuta alla nostra consuetudine con la trascendenza e con la conseguente idea di un dio lontano che governa il mondo. La stessa originaria immanenza divina si conserva nel cosmo di Zeus, dove si è frantumata l'unità della *Physis*, con la differenza fra il maschile e il femminile, tra gli dèi e le dee - gli attributi della Grande Madre confluiti in molteplici divinità.

Il concetto del numinoso richiede uno sforzo d'immaginazione. Dinanzi a fenomeni caratteristici di un dato ambiente che ci circonda come la presenza di alberi, animali, monti, acque, eventi atmosferici o situazioni particolari di esperienza personale, come lo smarrirsi nei boschi, siamo, per così dire, afferrati e proviamo un brivido, come se avvertissimo presenze al di là di ogni nostra comprensione. Alcuni aspetti della natura, che ci affascinano e incutono timore nello stesso tempo, diventano simboli del sacro, di ciò che oltrepassa ogni possibilità di conoscenza: provoca smarrimento. Per gli antichi erano presenze reali: non era ancora operante la distinzione tra natura e spirito, mondo sensibile e mondo sopransensibile (W.F. Otto).

La maestosità del mondo visibile - felice espressione di Novalis - presupponeva il dialogo tra alberi, piante, rocce e animali in un contesto sacro scomparso con la morte di Pan, quando le pietre diventano pietre e gli alberi, alberi, come ci riferisce Plutarco nel *Tramonto degli oracoli*. Socrate con l'accento alla Quercia di Dodona, epifania divina, ricorda questo periodo della storia dell'umanità¹³. Pausania è persuaso da una tradizione, *logos*, proveniente dai tempi antichi e per lui verosimile, secondo la quale gli uomini di allora erano ospiti e commensali degli dei, con cui avevano un rapporto di visibilità e di elevazione al rango di divinità di alcuni personaggi benemeriti, grazie alla realtà di un mondo caratterizzato dalla pietà e dalla giustizia: una relazione ormai perduta¹⁴.

La luminosità è la chiave per comprendere l'essenza di ogni paesaggio: indispensabile per osservarlo e svelarne la visibilità senza confini. In particolare quello mediterraneo, spazio del mito e del monoteismo. Le cosmogonie presuppongono la luce come fonte della creazione per contemplare il cosmo, il volto degli dèi e il mondo come un'opera d'arte. La presenza del divino caratterizza lo spirito greco, prima, e quello monoteistico, dopo. Ci offre la chiave interpretativa dei paesaggi in connessione con gli altri fattori culturali e sociali che lo animano. Rivela l'essenza del luogo e rimarrà presente, talvolta velato, nella tradizione speculativa occidentale.

Mitico, quindi, è il legame tra la dea e la vista, luce, contemplazione visiva. Il *dio* riflette questa realtà. Plutarco ricorda nel *De Iside* "gli dèi visibili", e spiega bene il loro significato. I *theoi* indicano *visibilità e movimento*, come il paesaggio che rappresentano. Il dio è contemplante e corrente. Il suo nome rivela la trasformazione. Luce, visibilità, movimento e occhio sono strettamente connessi. La luce è la totalità del mondo. Senza luce e senza vista il cosmo non è visibile, quindi inesistente. Non è nemmeno rappresentabile. La dea, quindi, è anche la vista, il vocabolo greco *thea* ha in sé entrambi questi significati.

¹² Romeyer Derby, p. 13.

¹³ La quercia di Dodona è considerata da Pausania (VIII 23.5) tra gli alberi più antichi della tradizione greca insieme all'agnocasto di Era a Samo (il più vecchio), l'ulivo dell'acropoli di Atene e quello di Delo.

¹⁴ Pausania VIII 2.4-5.

Thea è la luce, dea luminosa dai molti nomi di Pindaro. Possiamo immaginarli come forme di paesaggio: forme della visibilità. Il paesaggio presuppone la luce, senza la quale il mondo non sarebbe visibile. Nella *Genesi*, Dio, quando crea il mondo, esclama *sia fatta la luce*: ha origine il cosmo con tutti i suoi elementi, grazie a un demiurgo divino, creatore del cielo e della terra. Dopo aver sprigionato la luce Dio ne constata la bellezza e inaugura l'estetica biblica (DIA 3 *Toce: e luce fu*).

La luce è vitale per ogni paesaggio nella sua essenza di realtà vivente comprensiva del visibile e dell'invisibile, del materiale e dell'immateriale, del sacro e del profano: in tutte le sue manifestazioni tra mito e realtà. Una bella poesia di Goethe recita:

*Se l'occhio non fosse solare,
come potremmo vedere la luce.
Non vivesse in noi la forza propria del Dio,
come potrebbe incantarci il divino?*

Visibile è il mondo di Dio, signore della natura - ormai priva della sua sacralità ma opera di un Artefice divino -, al quale è dedicato un inno nel libro di Giobbe *dell'Antico Testamento* :

*Ricordati di celebrare la sua opera
che altri uomini hanno cantato,
tutti gli uomini la ammirano,
i mortali la contemplano da lontano.*

Tra la vista e la meraviglia, tra *Thea* e *Thauma*, c'è uno stretto legame, costitutivo anche della filosofia. Dallo stupore scaturito dall'osservazione dei fenomeni della natura - dice Aristotele nella *Metafisica* - nasce il pensiero. Questo antichissimo rapporto fonda anche l'estetica biblica centrata sulla creazione del mondo: il Signore per sette volte si ferma a contemplare la bellezza della sua opera. Crea la luce e la vede bella.

La meraviglia è essenziale nella sacra Scrittura come nel mito. Senza quest'ultimo non si può comprendere la creazione. L'arcobaleno è un simbolo allusivo. Iride, la sua personificazione, è figlia del Titano Taumante (*thauma* = meraviglia), a sua volta figlio di Gaia - la terra. Messaggera degli dèi tra il cielo e la terra Iride - arcobaleno ricopre tutto il visibile, collegando il cielo e la terra (DIA 4 *Inghilterra: Iride*). L'immagine mostra il cielo, la terra e il mare. Il padre di Taumante è Poseidon. Taumante è figlio dell'acqua e della terra. Il mito collega questi elementi. Non è un serbatoio di racconti fantastici. *Mythos* vuol dire parola vera: stabilisce un evento accaduto che si ripete. Racconta l'origine del mondo e quella del paesaggio.

Il mito svela la nostra cultura. Le profonde radici nel nostro passato rivivono nel mito - dimostrano l'origine di ogni paesaggio. Il mito, parola vera, ricorda un evento originario: ci racconta, oltre la nascita del paesaggio, l'origine della frattura tra l'uomo e la natura. Quello più chiaro riguarda i gemelli divini, Artemide e Apollo. Narra le loro vicende ed è contenuto nell'*Inno omerico ad Apollo*. Latona, ultima espressione della Grande Madre, ha un rapporto extraconiugale con Zeus ed è costretta a partorire fuori dell'Olimpo per sfuggire alle ire di Era, legittima sposa di Zeus. Partorisce due gemelli nell'isola di Delo. Artemide è il simbolo della natura selvaggia, *parthenos*, vergine sacra e inviolabile (DIA 5 *Pantalica: Artemide*). Cacciatrice e protettrice degli animali è anche la dea della nascita, la grande matrice del mondo, potremmo dire la *Chora* platonica. Artemide è allo stesso tempo la matrice, la *hyle*-materia e la foresta. Abita i luoghi inaccessibili, "le foreste che si estendevano al di fuori della comunità umana. La custode di misteri è invisibile e inviccinabile. È la madre che 'si delizia di allattare i piccoli di ogni creatura selvaggia', eppure dà loro la caccia e li uccide"¹⁵. A lei sono legate le ninfe, i luoghi selvaggi inaccessibili ai desideri e alle tecniche dell'uomo. Il suo percorso attraversa i simboli della natura tra realtà e immagine: boschi, alberi, fonti, le antiche ninfe. Uno spazio inalterabile accompagnerà sempre ogni ideale di natura, svelabile in alcuni frammenti (DIA 6 *Normandia: muschio*), segni di un corso e ricorso con tutti i suoi aspetti sentimentali, prossimi a quelli del *Faust* di Goethe:

Quando nel bosco muggia e scroscia la bufera
e l'altissimo abete rovina, sradicando,
schiantando i tronchi e i rami più vicini,

¹⁵ R.P. Harrison, *op. cit.*, p. 45.

e al crollo tuona sordo e cavo il colle,
tu mi guidi al riparo di una grotta
e sveli me a me stesso: e nel mio petto
si aprono segrete, profonde meraviglie.
E quando sale limpida la luna
al mio sguardo e mi placa, dalle rupi,
dagli umidi cespugli mi aleggiano davanti
le forme inargentate del mondo che è già stato,
a lenire la gioia severa del pensiero¹⁶.

Il ciclo della natura visibile nella vegetazione ha sempre affascinato lo spirito moderno, che vi scorge un disegno perfetto dove anche il disfacimento appare un passaggio a uno stato migliore: dalla decomposizione nascono nuove forme annunciatrici di meravigliosi piccoli mondi entro mondi, che rivelano le opere della natura (Shaftesbury).

Apollo, invece, segue un'altra direzione (DIA 7 *Agrigento: Apollo*): quella del costruttore, antropizzatore della natura. Sin dal momento della nascita desidera erigere un tempio: è il portavoce presso gli uomini del cosmo di Zeus. Trasforma la natura al suo passaggio. Dio dell'arte e della forma, vuole costruire un tempio per possedere una dimora e per porre il sigillo alla sua opera di paesaggista: lo innalza a Delfi, ombelico del mondo, in posizione dominante il territorio.

L'Inno omerico ad Apollo testimonia la formazione di un paesaggio a partire dalla descrizione di luoghi selvaggi, senza sentieri né strade. Apollo trasforma la natura ovunque transiti e giunge a Delfi, già sede di un santuario della Grande Madre (DIA 8 *Delfi: delphys il ventre della terra*), nei cui pressi costruisce un tempio (DIA 9 *Segesta: tempio*) in una posizione particolarmente favorevole e suggestiva per contemplare figure: le opere degli dei e degli uomini, vera fonte di stupore.

L'Odissea mostra bene la funzione paesaggistica del tempio greco. Odisseo, appena giunto nell'isola di Circe, cerca subito un tempio per osservare la presenza di lavoro umano. Nell'isola dei Lestrigoni, invece, abitata da un popolo selvaggio, inoperoso, Odisseo si arrampica su una rupe per vedere il panorama. Il tempio presuppone il paesaggio: la visibilità dell'opera dell'uomo e del divino immanente (DIA 10 *Micene: antichi dei e lavoro umano*). Dimora del dio il tempio può esprimere il numinoso (DIA 11 *Selinunte: mysterium e tempio*).

I paesaggi, opera del demiurgo (DIA 12 *Cave di Cusa: la cava del demiurgo*), sono il cammino dell'uomo, la sua strada, le palestre, i teatri, le valli, i porti, le feste che si prolungavano nelle notti, le processioni degli dei (Rainer Maria Rilke). Sono l'*ethos*, l'ambito complessivo della vita, il luogo dell'abitare in movimento come la stessa vita umana. Costruire non è soltanto abitare ma anche dominare il mondo: le arti sempre più sofisticate offrono infinite possibilità progettuali.

La visibilità riflette il paesaggio e la sua leggibilità: la cultura e la creatività umane. Paesaggio è storia dell'opera umana – nel bene e nel male. L'uomo è dotato di abilità pratica. Supera con l'ingegno il bisogno. Domina le forze della natura. Attraversa il mare grazie alle tecniche di navigazione e al controllo dei venti (DIA 13 *Corinto: il dominio del mondo*). Coltiva la terra producendo cultura. Il suo ingegno, dalle prospettive sconfinite, può condurlo in opposte direzioni: verso il bene e verso il male (Sofocle). La sua forza distruttrice è pari, se non superiore, alla capacità creativa. Lo ha notato Goethe dinanzi alle rovine di Selinunte: in poche ore si possono distruggere millenni di storia (DIA 14 *Selinunte: la forza distruttrice dell'uomo*).

La visibilità del mondo e l'etica della contemplazione ci mostrano l'operare nei secoli, la presenza o meno di una lettura continua della storia (Dia 15 *Agrigento: il mondo visibile*), talvolta interrotta bruscamente nello spazio di una generazione, quando la temporaneità della vita umana taglia la temporalità della natura (Dia 16 *Agrigento: la desacralizzazione del mondo*). Queste immagini segnalano l'esistenza di luoghi unici circoscritti nel mondo, da tutelare, testimoni di gesta ed eventi irripetibili, dove “Là, sul confine tra cielo e tronco, poteva sbucare il dio” (Cesare Pavese).

Salvaguardare la visibilità è garantire lo spettacolo. Non c'è paesaggio né visibilità senza teatro, sua scena e scenografia allo stesso tempo (DIA 17 *Dodona: teatro e paesaggio*). Il teatro greco è il posto a sedere dello spettatore, da dove si osserva il mondo. La scena è il paesaggio, il mondo visibile. Siamo abituati al teatro chiuso in se stesso, non più aperto verso il mondo. Il nome e la cosa sono collegati: *theatron*

¹⁶ *Faust* 3228-3239, tr. A. Casalegno in J.W.v. Goethe, *Faust Urfaust*, Garzanti, Milano 1990.

possiede la radice comune del guardare, della vista e della dea. È lo spettacolo della meraviglia e della conoscenza. Dal teatro si osserva la grande trasformazione (DIA 18 *Segesta: la grande trasformazione vista dal teatro*).

Paesaggio e trasformazione ci conducono all'origine dell'influsso creativo che fonda ogni abitare. L'uomo soggiorna - lo abbiamo visto - in prossimità del divino. Una spiritualità peculiare favorisce il rapporto di scambio tra l'uomo e il luogo dove vive: relazione che dà origine a uno stato emotivo creativo, a una commozione. Il luogo afferra e dirige le sensazioni e le emozioni, stimolando la nascita dei paesaggi e di tutte le opere della cultura. Una particolare fisionomia li distingue, gli uni dagli altri, con un carattere determinato, con un'impronta etica.

L'ambiente naturale di un luogo ispira la creatività degli abitanti (DIA 19 *Micene: il carattere del luogo*) che lo abitano e si lasciano trasportare emotivamente. L'osservazione dello spazio intorno alla propria dimora è la molla originaria di ogni cultura. Miti e paesaggi diventano luoghi totali dell'esistenza, espressioni visibili della natura e del mondo. Ogni arte come ogni architettura nasce da questo stato emozionale. L'uomo dà identità ai suoi paesaggi diversificandoli in armonia fra la natura del luogo e i segni della sua presenza. L'arte fissa la sua effimera figura di mortale oltre il passaggio del tempo. Dà qualità al passato e al futuro indicando il progetto. Ogni paesaggio è opera di un intero popolo (DIA 20 *Micene: la porta dei leoni*). Ogni architettura è, quindi, paesaggistica, determinata dal rapporto educativo che s'instaura tra il luogo e lo spirito. Ogni paesaggio è il luogo dell'appartenenza.

La lettura del mondo rende coevi all'osservatore il presente e il passato, offrendo una visibilità senza confini del rapporto stretto fra paesaggio e architettura. Quest'ultima riceve le coordinate dal luogo, a partire dalle grandi opere che riflettono l'attività del costruttore di comunità, di *poleis* (DIA 21 *Dodona: le mura*). Il tempio dell'*Olympieion*, fuori dalle mura di Atene, è stato testimone della passeggiata di Socrate nella valle dell'Ilisso, prototipo del parco pubblico e spazio del pensiero europeo (DIA 22 *Atene: Olympieion*). Il tempio di Posidone a Paestum emoziona Goethe: "la prima impressione poteva suscitare solo stupore. Mi trovavo in un mondo completamente estraneo" (DIA 23 *Paestum: 23 marzo 1787*).

Non consueti e unici sono i paesaggi storici, soprattutto i più antichi. Riflettono un rapporto tra paesaggio e spirito estraneo all'osservatore stupito: testimonia la presenza del sacro che ha investito gli uomini in un luogo, esercitandovi il suo influsso nella costruzione degli edifici. La dimora del monaco appollaiata su alture irraggiungibili offre una contemplazione senza confini (DIA 24 *Meteora: monastero*). La scelta del luogo ove costruire i conventi è legata a siti che dovevano afferrare spiritualmente i monaci, formando i paesaggi della mistica cristiana (DIA 25 *El Escorial: Monastero di san Lorenzo*). La conformazione della Gravina ha coordinato i sassi di Matera (DIA 26 *Matera: i sassi*). A Caltabellotta il confronto fra il paese e l'ambiente forma una totalità unica e irripetibile (DIA 27 *Caltabellotta (Agrigento): ambiente* - DIA 28 *Caltabellotta: paesaggio*), riscontrabile anche a Teggiano sul Vallo di Diano (DIA 29 *Teggiano: paesaggio*).

Questo concetto emozionale e non razionale, formulato da Leo Frobenius, spiega l'origine dei paesaggi. È ripreso da Karl Kérenyi in *Paesaggio e spirito*: sottolinea il rapporto educativo del paesaggio, che spinge a creare opere. Anche Cesare Pavese - abbiamo visto - ha dato una spiegazione emozionale all'origine dei santuari. L'epifania rende un luogo sacro e circoscritto nel mondo: un santuario da tutelare. La stessa idea - che tra il cielo e il tronco potesse sbucare il Dio - svela il sogno di Giacobbe a Luz, che diventa un santuario con il nome di Bethel.

Ogni luogo, quindi, afferra emotivamente il proprio abitante, ha la sua specifica architettura. Non esiste originariamente architettura globale: ogni paesaggio ha identità locale, il suo carattere - il suo *ethos* differente da altri. Tali rapporti e la presenza del sacro creano architetture straordinarie e irripetibili. Martin Schwind definisce bene l'essenza dei paesaggi e dell'*ecoumene ge*. Sono opere d'arte, uguali a tutte le altre, con una differenza: mentre un pittore dipinge un quadro, un poeta compone una poesia, un intero popolo crea il suo paesaggio. Queste opere mostrano un grado di qualità più o meno elevato, che le ha sempre caratterizzate nel corso delle varie epoche. Fin dai più antichi testi letterari sono evidenti apprezzamenti della bellezza dei luoghi, come l'*Edipo a Colono* di Sofocle. Considerare l'estetica e il senso del paesaggio solo come manifestazioni dello spirito moderno è frutto di un'operazione riduttiva, legata solo alla storia dell'arte, alla rappresentazione e non alla realtà.

La rappresentazione di un paesaggio non è la sua essenza fenomenica. Sono due cose differenti: i paesaggi sono sempre esistiti, anche se la parola è moderna, nata con la perdita della natura e la proiezione di quest'ultima nell'ideale astratto di un bene perduto. Aristotele e Platone discutono la *polis* greca quando è in via d'estinzione. Noi c'interessiamo del paesaggio della sua essenza e della bellezza - facendone un'astrazione ideale dal contesto reale - proprio quando stanno scomparendo.

Ogni paesaggio svela una cultura, il suo orizzonte panoramico con i contenuti materiali e immateriali, visibili e invisibili. La percezione del mondo di civiltà scomparse è documentata - per chi sappia leggerli - dai siti archeologici. Non solo templi greci ma anche piramidi. A Teotihuacan - letteralmente *luogo dove s'incontrano gli dèi* - la piramide del Sol, allo Zenit, domina tutto l'orizzonte del territorio (DIA 30 *Teotihuacan: piramide del sol*).

Un particolare stato d'animo coglie lo spettatore nei paesaggi storici creati da più culture, dove convivono, o sono convissute, differenti forme di sacralità. A Gerusalemme tremila anni di storia e la presenza di tre religioni monoteistiche sono dinanzi agli occhi dello spettatore, che può ben comprendere nella doppia contemporaneità del sito l'attuale tragedia di questa città (DIA 31 *Gerusalemme: la moschea*).

Granada accoglie due culture d'intensa storicità. L'Alhambra è un patrimonio culturale di straordinario valore, luogo unico al mondo, santuario da tutelare, simbolo ispano-islamico. Questo paesaggio invita all'ammirazione - come dimostrano le bifore dei palazzi rivolte verso Albacyn - e a comunicare ad altri la sensazione della meraviglia (DIA 32 *Granada: Alhambra*). Granada e l'Alhambra (DIA 33 *Granada: salita all'Alhambra*) sono in sintonia con il quartiere mussulmano di Albacyn e i suoi carmenes rivolti verso l'Alhambra (DIA 34 *Granada: discesa verso Albacyn*).

Granada significa giardini: la vitalità estetica del sincretismo ispano-islamico dalle radici ellenistico-romane, la carica dell'eterogeneo. Si esprime con l'acqua nella sua più profonda espressione di *fons vitae*, fonte da cui sorge ogni forma di vita, elemento primordiale (DIA 39 *Granada: Alhambra, giardino nazaries*). Dall'acqua scaturisce la totalità dell'esistenza e ogni forma di cultura. Non è pensabile il paesaggio né immaginabile l'uomo senza l'acqua (DIA 40 *Tivoli: Villa d'Este, la fonte e il paesaggio*). Alimenta i giardini nella loro raccolta simbologia, dai giochi alla sorgente reale e metaforica della vita con i suoi percorsi e le sue rappresentazioni nelle differenti geometrie.

L'acqua è la fonte della vita e la fontana il suo simbolo (DIA 41 *Granada: Alhambra, fons vitae*). La forma delle polle è identica a quella rappresentata nelle statuette di terracotta della Grande Madre, emblema della fertilità. Le sue antichissime rappresentazioni delineano al posto del sesso il disegno della fonte, del grembo della vita (DIA 42 *Statuetta*). L'acqua, espressione della vita, sgorga dal grembo da cui tutto nasce e si sviluppa: vita umana e vegetale. Questo carattere scorre per il giardino islamico.

L'acqua alimenta il paesaggio in tutte le sue forme. Nei suoi pressi, sulle rive dei fiumi o in prossimità di fonti, ruscelli e laghi, si stabiliscono comunità e città (DIA 43 *Bruges: il fiume e la città*). Può defluire nei campi seminati, grazie alle tecniche d'irrigazione, per sostenere l'agricoltura e favorire lo sviluppo delle altre arti, come quella dei giardini (DIA 44 *Vallo di Diano: canale*). Offre il necessario per vivere. Dà origine alla cultura, vale a dire all'arte di coltivare la terra, che esprime un'esteticità implicita con l'agricoltura e con ogni forma d'insediamento urbano o rurale (DIA 45 *Teggiano: agricoltura e lavoro*). L'elogio dell'agricoltura, fonte della bellezza del paesaggio è un capitolo centrale dell'opera di Senofonte. Le mani dell'uomo costruiscono città, mura, case, templi. Creano quasi un'altra natura: "nostri sono i fiumi e i laghi, seminiamo il frumento e piantiamo gli alberi; diamo fecondità alla terra irrigandola, tratteniamo i fiumi nel loro letto, ne raddrizziamo e deviamo il corso" (Cicerone, *De natura deorum*, II.60).

L'arte del paesaggio nasce con l'agricoltura, in particolare con l'innesto della vite, pianta simbolo del genio, che rivela la cultura e il conseguente incanto di un paesaggio: è la metafora dell'arte, della mano dell'uomo o del dio (DIA 46 *Mozia: vite*). È l'immagine di un rapporto che l'uomo moderno ha perduto. Stabilisce la soglia tra la natura e l'opera. Anche quando è dono degli dèi, in particolare del dio della tecnica astratta della musica, Dioniso, la vigna è segno del lavoro, nobiltà del coltivato. La coltura della terra è un culto e la vite rappresenta il confine tra la natura e il paesaggio, il passaggio da una realtà all'altra, favorita dall'arte, capacità umana di creare paesaggi, realtà estetiche dalla visibilità diffusa o raccolta. Estetica indiretta favorita da un'attività finalizzata principalmente a procurare i beni necessari alla vita. Risolti i bisogni, l'uomo costruisce paesaggi e giardini per il lusso della bellezza. Sono cantieri aperti, un'attività continua che rispecchia una società e le idee dominanti.

Tra giardino e paesaggio non esiste differenza. L'arte è la medesima, come insegna Kant: la bella disposizione dei materiali offerti dalla stessa natura per creare qualcosa che la trascenda, attraverso un'attività reale, pittorica o immaginaria. Kant parte dalla pittura per definire l'arte dei giardini come attività creativa a parte, differente. È il primo a stabilirne un'identità peculiare.

L'uomo imprime direttamente ai luoghi il gusto di una cultura con le sue forme geometriche ordinate (DIA 47 *Versailles: percorso geometrico*). I giardini mostrano due forme con il loro grado d'esteticità raccolta. La loro arte riunisce l'aspetto formale della natura modellata in figure vegetali, spie di contesti e autorità differenti. Crea modelli legati, nel loro stile e nella loro architettura, alla cultura che li ha promossi e della quale sono il riflesso simbolico (DIA 48 *El Escorial: giardini del Monastero di san*

Lorenzo). La prima esegue figure geometriche evidenti, disegnate dalla mano dell'artista. Sua finalità è la manifesta superiorità dell'arte sulla natura, in grado di creare una presupposta situazione di sincronia come nei giardini rinascimentali italiani, contenitori di sculture e di mito (DIA 49 *Tivoli: Villa d'Este, la fontana di Roma*). Il disegno geometrico delle architetture vegetali domina la tradizione ispano-islamica nei suoi intrecci con il mondo ellenistico-romano. Il punto estremo di controllo della natura - manifesta nei giardini di san Lorenzo all'Escorial - è raggiunto nel modello francese (DIA 50 *Versailles 2003*). Ogni elemento vegetale è rigidamente regolato dalla mano dell'uomo. La rigida geometria diventa l'immagine tirannica di un ordine da rispettare, garantito dalla monarchia assoluta. Il grande parco di Versailles, metafora vegetale dell'Ancien Régime a partire dal Re Sole, mostra la grandiosità del desiderio antico del dominio umano sulla natura (DIA 51 *Versailles: Il Grand Canal*) e riflette lo scenario di un museo mitologico all'aperto per suscitare la meraviglia di un passato da non dimenticare (DIA 52 *Versailles: riflessi*).

Versailles, simbolo della tirannide, riserva una sorpresa: la storia dell'evoluzione del gusto dell'arte dei giardini. Hubert Robert progetta un angolo della Svizzera pittoresca per soddisfare i desideri della regina Maria Antonietta, lettrice del romanzo sentimentale di Rousseau *Julie ou la nouvelle Eloïse* (DIA 53 *Versailles: la grotta di Hubert Robert*; DIA 54 *Versailles: l'hameau de la reine*). La moglie del monarca segue una moda ormai dilagante in Europa, ironizzata da Goethe nel *Trionfo del sentimentalismo*, commedia teatrale autocritica. Il poeta sa che alle fonti del sentimentalismo non c'è solo Rousseau, ma anche il suo *I dolori del giovane Werter*. Nel *Trionfo del sentimentalismo* l'autoironia raggiunge il culmine in un monologo esilarante del capo giardiniere dell'inferno, che racconta la trasformazione del regno dei morti in un giardino all'inglese.

Quest'ideale viene dai parchi inglesi (DIA 55 *West Dean: Percorso per parchi*). È l'altra forma d'arte dei giardini: il simbolo della libertà, risultato di un'arte delle forme nascoste dove la mano dell'artista non deve apparire per favorire l'immagine della libera natura che accoglie la storia, simbolo della monarchia costituzionale (DIA 56 *Fountains Abbey: il tempio*). L'estetica del sentimento della natura favorisce il fascino del pittoresco, del gotico e del sublime (DIA 57 *Fountains Abbey: gotico e sublime*). Le manifestazioni ideali e reali del rapporto natura-cultura si espandono per l'Europa a partire dalla seconda metà del Settecento. Il modello del giardino paesaggistico si diffonde in Germania, accogliendo forme e figure del gusto dell'epoca. Si racchiude il mondo entro le mura di cinta di un giardino. Le architetture (DIA 58 *Wörlitz: ponte orientale*) imitano forme estranee al luogo da integrare nel parco e avere così la presenza di paesaggi lontani, mediterranei e orientali, narrati dai viaggiatori (DIA 59 *Wörlitz: espressioni del mondo*).

Si teorizza e si realizza il sincretismo tra arte e natura, come dimostra il parco di Wörlitz dedicato "Agli amici della natura e dell'arte". Il giardino diventa un "quadro appeso" per dare all'osservatore la prospettiva pittorica (DIA 60 *Wörlitz: il quadro appeso*). In questa cornice entra il mondo antico, medievale e in maniera dirompente quello lontano e poco conosciuto - se non attraverso le incisioni - della Cina. I viaggiatori portano con sé dall'Oriente stampe e riproduzioni di particolari del paesaggio cinese da trasferire nei giardini all'inglese. Questi, progettati originariamente come rappresentazione della natura libera, copia del paesaggio circostante, accolgono man mano la storia con i finti templi greci e romani, con le rovine delle abbazie abbandonate in seguito alla rivoluzione con le loro architetture gotiche, fino a riempirsi di cineserie. Schiller, in un saggio del 1795, critica la mania di voler raccogliere il mondo all'interno della cinta di un giardino. Le architetture imitano forme estranee al luogo da integrare nel parco e avere così la presenza di paesaggi lontani, mediterranei e orientali, narrati dai viaggiatori.

L'effetto pittoresco entra nei parchi europei. Nascono giardini costruiti con questi canoni estetici per l'igiene pubblica della città industriale. L'arte del paesaggio propone forme antiche con materiali nuovi per recuperare una dimensione di vita urbana: il parco pubblico, punto d'incontro per gli abitanti dei nascenti quartieri periferici (DIA 61 *Paris: la città vista dal Parc des Buttes-Chaumont*). Un ideale di risanamento paesaggistico urbano attraversa le capitali europee, Parigi in primo piano. L'esposizione universale del 1867 offre una delle creazioni più interessanti dell'arte dei giardini del XIX secolo dagli eccezionali effetti pittoreschi. Il Parc des Buttes-Chaumont, opera di trasformazione paesaggistica del territorio, appare un'enclave di straordinaria bellezza (DIA 62 *Paris: Parc des Buttes-Chaumont, torrente e roccia*). Accoglie le tecniche moderne della composizione e della decorazione con l'utilizzo di cemento, calce e argilla per riprodurre con grande artificio effetti di natura, come ruscelli pietrosi o cascate montane (DIA 63 *Paris: Parc des Buttes-Chaumont, cascata*).

Il tema della cascata conduce alla Valle del Lauterbrunnen e allo Staubbach, il torrente precipitoso, luogo di estremo fascino pittoresco celebrato dalla letteratura settecentesca (DIA 64 *Staubbach*). La cascata si collega al destino umano. Simile all'acqua è l'anima dell'uomo, recita il *Canto degli spiriti sulle acque* composto da Goethe dinanzi allo Staubbach: "Viene dal cielo./ risale al cielo, di nuovo scendere /

deve alla terra./ in perpetua vicenda. / Il getto limpido / sgorga dall'arduo / precipite dirupo:/ sul sasso liscio si / frange in belle nuvole / di pulviscolo:/ ondeggia accolto / in dolce grembo, /tra veli e murmuri./ al basso via scorrendo. / Scogli si rizzano / contro il suo èmpito; / egli spumeggia iroso / di gradino in gradino / verso l'abisso. / Indi per lento letto / di prati volgesi, e fa / specchio di lago./ dove il loro viso miran / tutte le stelle. / Ma dolce amante / dell'onda è il vento:/ e talvolta dal fondo / flutti spumanti suscita. / O anima dell'uomo / come all'acqua somigli! / O destino dell'uomo / come somigli al vento!"¹⁷.

Lo scorrere dell'acqua esprime, nel paesaggismo contemporaneo, la vita (DIA 65 *Sciacca: la cascata di Alessandro Tagliolini*) e la morte (DIA 66 *Stoccolma: la foresta della memoria di Gunnar Asplund e Sigurd Lewerentz*). La caducità della vita umana, temporaneità nella temporalità della natura e della storia, è una realtà costante. Le forme della sua percezione rivelano lo spirito interiore di una comunità. I paesaggi, con la presenza simultanea di presente e di passato, sono costellati di percorsi del dolore, memoria dell'accaduto, come lo scenario offerto dal cretto di Burri a Gibellina, metafora che introduce al percorso del dolore (DIA 67 *Gibellina: il cretto di Burri*).

L'oblio di una tomba abbandonata (DIA 68 *Stromboli: particolare del cimitero abbandonato*) contrasta con la funzione dei cimiteri legati al ricordo (DIA 69 *Paris: Père Lachaise, Monument de Souvenir*). Le lapidi legano una continuità al proprio passato. Nel paesaggio dei cimiteri leggiamo l'anima stessa di una comunità. L'immagine del cimitero armeno di Gerusalemme con il contrasto tra la presenza della lapide, quindi della memoria, e l'abbandono, che rispecchia la tragedia di un popolo che ha subito un genocidio (DIA 69 *Gerusalemme: croci armene*). L'assenza del ricordo estingue una comunità e il relativo paesaggio.

La lapide, figura della continuità universale è un aspetto dell'architettura della morte (DIA 70 *Whitby: cimitero marino*). Le tombe nelle città (DIA 71 *Paris: Père Lachaise, tombe*), nelle campagne e nei giardini ospitano le spoglie dell'uomo, che da mortale abita la terra. Il ritorno alla natura percorre vie diverse, differenti dimore, più culture. Alla tradizione mediterranea si contrappone quella scandinava con due direzioni. Mariebjerg è un paesaggio del dolore straordinario. Offre la scelta del tipo di sepoltura: da una parte un boschetto, creato dall'arte delle forme nascoste, dove le urne vengono depositate sotto i sassi sopra i quali è inciso il nome del defunto (DIA 72 *Copenaghen: Mariebjerg Kirkegård, boschetto*). Dall'altra, piccoli giardini dalle forme diverse ospitano un ritorno ignoto alla natura: le urne sono depositate dentro il recinto del giardino a cui appartengono ma senza indicazione del nome (DIA 73 *Copenaghen: Mariebjerg Kirkegård, labirinto*).

Straordinario simbolo cristiano di dolore e sofferenza, la croce (DIA 74 *Stoccolma: Foresta della memoria, croce*) conduce al calvario (DIA 75 *Paris: rue du calvaire*), alla via dolorosa (DIA 76 *Gerusalemme: via dolorosa*) di un luogo tormentato dalle difficoltà di convivenza derivate da storie e architetture sovrapposte legate al sacro. A Gerusalemme il Duomo della roccia, secondo luogo sacro dell'Islam, è costruito sopra le rovine del tempio di Salamone con il muro del pianto (DIA 77 *Gerusalemme: la spianata del tempio*). Questo paesaggio è lo specchio di una tragedia che il mondo vive giornalmente: una tragedia storica. In uno spazio ristretto contiene, sopra, il luogo sacro all'Islam e, sotto, quello degli Ebrei. Senza l'osservazione diretta di questo paesaggio non è possibile comprendere la complessità della coesistenza di diverse religioni, che si rispecchiano nelle architetture. Il futuro del paesaggio è multiculturale. L'Europa accoglie ormai altre culture. L'immigrazione è di fatto una realtà paesaggistica. Parigi è territorio di radicata sperimentazione di forme di coesistenza accolte dal paesaggismo. I giardini dell'eterogeneo di Bernard Lassus sono lì a dimostrare questa tendenza: creare, con gli strumenti forniti dall'arte e dall'inventiva umana, forme di piante nelle quali ognuno possa riconoscersi senza identificarsi (DIA 78 *Paris: i giardini di Bernard Lassus*).

Parchi e giardini fungono non solo da luoghi totali della memoria, ma anche da spazi di sperimentazione del paesaggismo contemporaneo. La sua prospettiva è ampia. Dalla Scandinavia a Israele si sviluppano forme antiche e nuove. Da una parte il modernismo realizza impianti significativi collegati alla tradizione di un rapporto essenziale con la natura. Lo dimostrano i giardini di Sørensen, architetto paesaggista danese ideatore, tra l'altro, dei giardini in condominio di Naerum Vaenge (DIA 78 *Naerum Vaenge: giardini in condominio*). Dall'altra il paesaggismo entra nel deserto con l'ambizione di trasformarlo in giardino, mutando una realtà naturale (DIA 79 *Sede Boquer: trasformare il deserto in giardino*).

Il governo della trasformazione e la pianificazione dei luoghi percorrono le strade del ripristino e della ricerca di forme nuove (DIA 80 *Cannobio: percorsi del paesaggismo*). Le politiche territoriali

¹⁷ Tr. it. di Diego Valeri, in J. W. von Goethe, *Opere* (a cura di V. Santoli, Sansoni, Firenze 1989, pp. 1294-1295).

spaziano tra conservazione e creazione, passando per la protezione, la gestione e la pianificazione. I nuovi paesaggi, quelli che hanno perso la continuità della loro trama narrativa per gli strappi subiti, quindi non ricostruibili, sono oggi spazi di sperimentazione. Sono la scommessa del futuro, della capacità dell'uomo di misurarsi con i propri eccessi. Il loro progetto si biforca in due direzioni.

Da una parte il recupero della dimensione della natura con la rinaturalizzazione di aree minerarie dismesse di ambienti inquinati e degradati. Dall'altra la risistemazione di zone abbandonate di archeologia industriale o la bonifica e la pianificazione paesaggistica di ampi siti devastati dallo sfruttamento intensivo delle risorse naturali a opera di macchine estrattive di enormi dimensioni, che ha nel tempo snaturalizzato l'ambiente. La creatività, unita alla memoria di un particolare momento storico, può immaginare la realizzazione di un giardino industriale di enormi sculture di ferro in uno scenario paesaggistico (DIA 81 *Ferropolis: particolare del paesaggio della Baggerstadt*) che recupera non solo l'ambiente naturale ma anche la visibilità del tempio e del teatro greci (DIA 82 *Ferropolis: l'acropoli*).

Costruire, restaurare o ricostruire? Sono i grandi temi del dibattito contemporaneo. Il paesaggismo recupera i luoghi devastati e perfeziona la bonifica ambientale. Il risanamento di miniere a cielo aperto crea un ambiente rinaturalizzato, uno spazio protetto di ripopolazione floristica e faunistica – un tentativo di ritrovare la natura dove lo sfruttamento del suolo ha raggiunto livelli profondi di degrado ambientale (DIA 83 *Canal Bassin, GB: rinaturalizzazione*). Il tentativo di riportare la natura al suo stato originario o quello di ripristinare la sua prevalenza è alta espressione culturale della coscienza umana per porre freno agli eccessi della tecnica e favorire un'inversione del suo utilizzo, rendendolo positivo in funzione di un ritorno alla natura (DIA 84 *Leeds: Valle dell'Aire*). In questa prospettiva anche le aree industriali dismesse delle periferie urbane diventano oggetto di sperimentazione paesaggistica di nuove forme di abitabilità e di vita, come nel caso di Leeds, dove la trasformazione delle fabbriche in dimore è parallela al risanamento del fiume Aire (DIA 85 *Leeds: recupero della zona industriale lungo l'Aire*).

La realizzazione di giardini e paesaggi esce dall'ideale di uno spazio estetico e reale intatto per proporsi come una nuova e antica necessità umana e urbana, capace di offrire occasioni multiple, ampie e articolate per soddisfare i molteplici bisogni individuali e collettivi di spazi vitali (DIA 85 *Herning DK: trasformazione manifattura tessile di Angli*). La qualità dei nuovi paesaggi si propone come risorsa per un'economia fondata sulla bellezza dei luoghi.

La dimensione moderna della natura comprende il complesso degli interventi dell'uomo che caratterizza lo sviluppo socio-culturale di un territorio. Il mondo contemporaneo è chiamato a proporre una nuova configurazione paesaggistica che esprima la sensibilità e lo spirito del tempo, nel suo rapporto fra passato e futuro. L'antica idea di giardino si realizza in molti modi, dai semplici simboli individuali (DIA 86 *Toledo: giardino in un patio*) a quelli più complessi dell'arte (DIA 87 *Normandia: l'obelisco di Gianni Burattoni*). L'immaginazione sperimenta nuovi rapporti con lo spazio, per un'attuale più equilibrata e concreta relazione tra uomo e natura, tra il cittadino e l'ambiente che lo circonda con la rappresentazione del sacro (DIA 88 *Barcellona: Parcc Guell*).

Oggi paesaggio significa la città, il tessuto urbano, così come quello extraurbano. Le città si offrono come luoghi di sperimentazione di nuovi rapporti umani con lo spazio. Le architetture lasciano il segno e giocano con i giardini (DIA 89 *Paris: Parc Citroën*). Tra passato e futuro la città si trasforma alla ricerca di nuovi modelli in sintonia con i vecchi. La prospettiva paesaggistica è duplice tra conservazione e progetto: la piramide di Pei al Louvre parigino è un esempio straordinario (DIA 90 *Paris: la piramide di Pei*). Rimane il desiderio di un ambiente vitale dove l'uomo può ritrovare il dialogo con il suo spirito per perpetuare il paesaggio con le sue tradizioni (DIA 91 *Paris: banco dei vini di Francia* - DIA 92 *Paris: giardino di Belleville*). Ogni luogo ha il suo carattere ed esprime un proprio gusto che riflette le scelte compiute nel bene e nel male (DIA 93 *Siviglia: expo*).

Si profila il recupero del significato attivo della visibilità e la proposta di un'etica rivolta alla storia nella sua evoluzione (DIA 94 *Roma: vista sulla storia*), a formulare il progetto per il futuro con l'occhio attento al paesaggio come luogo complessivo della vita umana, nelle sue trasformazioni legate agli eventi contemporanei, creatori di nuovi miti e nuove legittimazioni, come la Potsdamerplatz di Berlino, grande cantiere paesaggistico (DIA 95 *Berlin: Postdamer platz 2000*). Il progetto considera quindi il carattere etico-normativo proprio della funzione del mito, connessa con le forme di vita e le istituzioni sociali, che prevedono ora ambiti pluriculturali e spazi eterogenei. I nuovi paesaggi vengono da qui, da una nuova visibilità.