

Landscape between aesthetics and geography: a comparison between Joachim Ritter and Augustin Berque

Paolo Furia

paolo.furia@unito.it

In this essay I compare the landscape philosophy proposed by Joachim Ritter in his famous essay *Landschaft* (1963) and the landscape theory elaborated by French geographer and orientalist Augustin Berque, focussing primarily on the volume *La pensée paysagère* (2008). The perspective from which the comparison is advanced concerns the problem of aesthetic appraisal and experience and its relation to the geographical reality to which landscape refers. The confrontation between Ritter and Berque brings the tradition of philosophical aesthetics into confrontation with that of human geography, as part of a path aimed progressively at overcoming the separation of the aesthetic (of which the aestheticized concept of landscape typical of the tradition of Western art history would be an expression) from the other spheres of meaning with which space is invested, from the ecological-environmental to the ethical-political.

Keywords: Dialectics, Dualism, Landscape, Tension

Il paesaggio tra estetica e geografia: un confronto tra Joachim Ritter e Augustin Berque

Paolo Furia
paolo.furia@unito.it

1.Introduzione

In questo articolo, Joachim Ritter e Augustin Berque sono identificati come riferimenti teorici eminenti di due prospettive sul paesaggio che qui ricostruiamo in forma necessariamente stilizzata. Le due prospettive sono: quella estetico-rappresentazionale, fondata sulla distanza (teorica e pratica) tra soggetto osservante e natura-oggetto, distanza che solo lo sviluppo di un'estetica autonoma è in grado di compensare spiritualmente; e quella estetico-geografica, fondata sulla reintegrazione dell'estetico nella dimensione morfologica, performativa, ecologica e socio-politica del territorio. In nessun modo si intende esaurire la complessità e la ricchezza delle intuizioni di Ritter e Berque nelle righe che seguiranno: la scelta è semmai quella di trarre da questi autori quegli argomenti teorici che possono essere posti a fondamento di due modi diversi di approcciarsi al concetto di paesaggio e, con ciò, due modi diversi di pensare le relazioni, in ogni caso sostanziali, tra soggetto d'esperienza e spazio.

La questione è di primissimo piano per l'estetica perché a cambiare, nelle due prospettive proposte, è proprio il ruolo che giocano l'esperienza e il giudizio estetico nella tessitura dei complessi rapporti tra soggetti e spazi. Se è vero che l'essere-nel-mondo che siamo deve essere compreso nel senso di un "essere-in-un-mondo-estetico"¹, non è irrilevante il senso in cui intendiamo tale carattere estetico del mondo. La questione del paesaggio è

¹ A. Haapala, *Aesthetics, Ethics, and the Meaning of Place*, in "Filozofski vestnik", XX (2), p. 257.

interamente attraversata dalla tensione tra un'estetica della distanza e estetica dell'appartenenza, tra contemplazione e immersione, rappresentazioni e pratiche, sguardo e cammino. A questo proposito è necessario chiarire sin d'ora che la distinzione tra prospettiva estetico-rappresentazionale e prospettiva estetico-geografica non corrisponde a una semplice contrapposizione tra soggettivo e oggettivo. La dimensione estetica è fondamentale in entrambe le prospettive: nella prima, però, la valenza estetica della percezione si è emancipata dalle altre stratificazioni semantiche cristallizzate nelle forme e nelle tracce del paesaggio², mentre nella seconda tale estrazione, o astrazione, dell'estetico dagli altri strati di senso del paesaggio non avviene, o avviene solo in parte. Ritter e Berque vivono entrambi a valle di questa differenziazione dell'estetico, ma ne danno un giudizio diverso, condizionato evidentemente anche dalle diverse fasi storiche in cui i due autori scrivono e operano.

La posizione di Ritter, più fiducioso nei confronti del contributo che tale differenziazione apporta alla ricchezza spirituale della civiltà, è oggi sfidata dalle critiche sempre più diffuse e serrate nei confronti dell'estetizzazione del mondo, da intendersi anche come indifferenza del giudizio estetico per le altre stratificazioni di senso (valori d'uso, significati religiosi e rituali, valenze etico-politiche, ma anche equilibri ecosistemici e dinamiche ecologiche) incorporate nelle sue articolazioni spaziali. D'altra parte, la posizione di Berque, che dal mio punto di vista è più attuale (d'altra parte, è più recente), deve tuttavia confrontarsi con la questione se la differenziazione e la separazione dell'estetico dalle altre sfere di senso sia reversibile. Sempre che si consideri auspicabile un completo ritorno ad un'estetica sostanziale, del tutto dipendente dai valori d'uso o dai significati socio-politici o sacrali attribuiti a questa o quell'articolazione geografica, e ci sono ottime ragioni per non crederlo, rimane comunque la questione che l'autonomizzazione del giudizio di gusto da altre sfere di senso è ormai avvenuta, ed è avvenuta contestualmente alla crisi delle visioni totalizzanti del mondo, teorie in senso pieno, metafisiche in grado di integrare l'estetica al proprio interno. La grandezza e l'attualità del pensiero di Ritter risiede, probabilmente, in questa consapevolezza storica.

² Sul paesaggio come cristallizzazione di stratificazioni semantiche nel tempo – e più precisamente in vari ordini di temporalità, da quella ciclica propria della natura a quella biografica propria dell'esistenza individuale, passando per quella storica propria del tempo della cultura – si veda R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, vol. 1, Giannini, Napoli 1973, pp. 14-20.

D'altra parte, è la stessa consapevolezza storica a portarci nella direzione di un'estetica del paesaggio che non riposi più solo sul giudizio di gusto e sulla sensibilità del soggetto, della cultura o dell'artista. Certo, la metafisica tradizionale è finita, ma per troppo tempo questa fine è stata confusa con una eliminazione del vincolo di realtà, nel senso di una sua evaporazione, a tutto vantaggio di una soggettività relativistica e ipertrofica, misura di tutte le cose. Anche se sotto mentite spoglie, tale narcisismo soggettivistico è tutt'altro che scomparso. Ci si domanda dunque se si possa ancora recuperare il fenomeno nel suo aspetto espressivo, al di là e oltre il trambusto e i filtri del regime rappresentazionale di una cultura, e in particolare della nostra, che di questi filtri si nutre con particolare voracità? Forse non è possibile, perché il fenomeno è già sempre – e particolarmente oggi - anche l'esito di una costruzione rappresentazionale, mediale, linguistica e immaginale. Eppure, tale recupero appare oggi paradossalmente necessario, affinché si riconosca nell'aspetto espressivo del fenomeno un vincolo alla costruzione rappresentazionale, vincolo che è nello stesso tempo testimonianza di un'alterità, un altrove di cui nessun soggetto non può in alcun modo disporre a proprio piacimento.

1. Il paesaggio tra estetica e geografia

L'interesse suscitato dal concetto di paesaggio dal punto di vista teoretico è dovuto in parte alla sua costitutiva ambiguità semantica: il lemma "paesaggio", come il suo equivalente *landscape*, può infatti riferirsi alla rappresentazione di una porzione di spazio terrestre come anche allo spazio stesso in quanto suscettibile di essere rappresentato³. La densità filosofica del concetto di paesaggio sta nel suo riferirsi, nel contempo, all'apparire e all'essere, sfidando così, discretamente, uno dei più durevoli dualismi del ragionare occidentale. Non è un caso che le prime teorizzazioni sul paesaggio condividano una radice morfologica o fisiognomica⁴. In arte, come in geografia, almeno in un primo momento, il paesaggio è innanzitutto realtà terrestre che si manifesta da sé: all'artista,

³ A questo riguardo, il geografo culturale John Wylie ha parlato di paesaggio in termini di «tensione tra vicinanza e distanza, corpo e mente, immersione sensuale e osservazione distaccata» (J. Wylie, *Landscape*, Routledge, Abingdon 2007, p. 1, trad. mia).

⁴ Su questo cfr. M. Marano, *L'idée de paysage entre esthétique et géographie*, in "Journal of Interdisciplinary History of Ideas", 5 (12), pp. 5:1-5:34.

proprio come al geografo, spetta il compito di catturarne la *Stimmung*⁵, quel carattere che si forma a partire dall'interazione dinamica di elementi e processi spaziali e che non può essere spiegato in termini deduttivi e argomentativi, né può essere ridotto a risultato meccanico di una catena causale deterministica. Cogliere la *Stimmung* è dunque un atto estetico e nello stesso tempo conoscitivo: si tratta di giungere alla conoscenza delle qualità specifiche di un luogo, in una sintesi dinamica che si offre tutta intera alla percezione e dà forma all'esperienza estetica dello spazio.

Il programma di collaborazione tra geografia e estetica, perseguito soprattutto dai geografi nel corso dell'Ottocento, si infrange presto, con le evoluzioni epistemologiche della prima metà del Novecento. L'organizzazione dualistica dell'episteme moderna opera per separare, nel paesaggio, il polo estetico-rappresentazionale da quello geografico-spaziale: il primo rimarrà appannaggio dell'estetica e della storia dell'arte, il secondo si costituirà in territorio, ambiente, spazio in senso proprio, o altre categorie dall'aria oggettiva e quantificabile. L'intima, costitutiva solidarietà di geografia e estetica viene dimenticata: sotto l'influenza dell'epistemologia positivista, la geografia ambisce a diventare scienza, in un contesto nel quale fare scienza significa separare rigorosamente l'oggettivo dal soggettivo. La prima cosa necessaria per portare la geografia allo stadio positivo è superare la «fissazione sul particolare»⁶: al tratto corografico e regionale della

⁵ È celebre l'interpretazione morfologica della pittura di paesaggio di Carl Gustav Carus (1835), il quale, sulle tracce di Goethe, si serviva del disegno e della pittura per scopi conoscitivi in materia di botanica e scienze naturali. Pochi anni prima, Alexander Von Humboldt sceglieva il termine *Ansichten* (vedute, quadri) per riferirsi ai modi sempre locali e caratteristici nei quali la natura si presenta alla percezione umana: l'opera, eloquentemente tradotta in italiano con l'espressione *Quadri della natura* (1808), non si riferisce ai modi in cui la natura può essere dipinta, bensì al fatto che la natura stessa si organizza e dispone in "quadri" dotati nello stesso tempo di significato estetico e conoscitivo. Dalla forma si può dunque risalire alle strutture soggiacenti, di origine naturale e culturale; ma la conoscenza della forma, quale risultante dinamica dell'agire e interagire di strutture e processi, è affidata ad una percezione estetica curata e sperimentata, la quale a sua volta è preconditione per una rappresentazione ancorata alla realtà. Su queste questioni cfr. P. Furia, *Space and place. A Morphological Perspective*, in "Axiomathes", 32 (3), 2022, pp. 539-556.

⁶ T. Cresswell, *Geographic Thought. A Critical Introduction*, Blackwell, Oxford 2013, p. 80.

geografia praticata dai maestri di inizio Novecento⁷ viene preferita, nel nuovo corso della geografia soprattutto nordamericana, una ricerca spazialista e quantitativa, capace di dare conto in modo rigoroso di distanze e distribuzioni degli elementi sullo spazio, definendo modelli astratti di combinazione e organizzazione degli stessi al fine di razionalizzare usi e interventi da parte umana⁸.

D'altra parte, l'estetica è andata caratterizzandosi vieppiù come filosofia dell'arte, assumendo in premessa lo stesso dualismo di oggettivo e soggettivo che caratterizza lo sforzo positivistico in geografia e concentrandosi più sulle forme e gli stili di rappresentazione paesaggistica che non sulle condizioni morfologiche del suo apparire⁹. Se la concentrazione sulle condizioni morfologiche del paesaggio rinvia a una considerazione ontologica dello spazio, in grado di presentarsi da sé e di vincolare almeno in parte a questa presentazione l'esperienza percettiva, l'accento posto sugli stili della rappresentazione paesaggistica presuppone una concezione passiva dello spazio come mero ricettacolo dell'osservazione e dell'azione umana, la quale elabora le forme, le modalità e i criteri valutativi dell'esperienza in sede squisitamente culturale. Ciò risulta prodromico all'affermazione di una concezione estetizzata del paesaggio, inteso a questo punto come espressione di una sensibilità tutta moderna per le qualità estetiche dello spazio, comprese come soggettive o culturali, comunque non espressive di un modo di essere reale dello spazio e, quindi, non di pertinenza della conoscenza scientifica, a sua

⁷ Citiamo solo, per semplicità e esemplarità, il francese Paul Vidal de la Blache, autore del *Tableau de la géographie de la France* (1903), dove si trovano vivide descrizioni delle regioni francesi con il supporto delle immagini, e l'americano Carl Sauer, che nel saggio *The Morphology of Landscape* (1925) insiste sul carattere di totalità non riducibile di ogni singolo paesaggio e sulla dimensione euristica e idealtipica delle tassonomie paesaggistiche, costruite su base comparativa.

⁸ Su questo cfr. R. Kitchin, *Positivist Geographies and spatial science*, in S. Aitken & G. Valentine (a cura di), *Approaches to human geography*, Sage, London 2006, pp. 20-29.

⁹ Il dualismo è già presente e operante in Simmel, la cui *Filosofia del paesaggio* (1913) fa da pendant alla più celebre indagine de *La metropoli e la vita dello spirito* (1903). Nella meditazione di Simmel, il paesaggio risulta dalla capacità della percezione di astrarre una porzione di spazio dalla totalità della natura, in sé indifferenziata e inesauribile, per farne una totalità spirituale di nuovo conio, i cui caratteri estetici dipendono fondamentalmente dalla proiezione estetica e psichica dell'osservatore.

volta riconfigurata in termini nomotetici e quantitativi¹⁰. Non solo: siccome il centro della cultura moderna, e in particolare di quella visuale, è la città¹¹, il dualismo epistemologico di soggettivo e oggettivo si salda con quello tra natura e cultura: il paesaggio estetizzato sarebbe dunque il prodotto di uno sguardo culturale sulla natura, sguardo i cui codici sono elaborati nel fermento della vita cittadina, ad una certa distanza dal mondo contadino¹².

In questo percorso di separazione dell'oggettivo dal soggettivo, del naturale dal culturale, di ciò che è di pertinenza di una considerazione scientifica da ciò che è appannaggio del giudizio di gusto e dell'esperienza estetica, il concetto stesso di paesaggio è spesso risultato pleonastico, se non velleitario, ambiguo e ideologico. La sua ambiguità è legata precisamente al suo potersi riferire, contemporaneamente, a una porzione di spazio in

¹⁰ Il rapporto elettivo tra senso del paesaggio e sentimento è stato elaborato già in ambito romantico: la più efficace sintesi di questa elaborazione è rappresentata dall'espressione «ogni paesaggio è uno stato dell'anima» (H. F. Amiel, *Frammenti di un giornale intimo* (1883-1884), tr. it. parz. a cura di C. Baseggio, Utet, Torino 1967, p. 70). Vale la pena completare la citazione: «La vera poesia è più vera della scienza, perché è sintetica e coglie fin dal principio ciò che la combinazione di tutte le scienze potrà al più raggiungere infine come risultato» (*Ibidem*). Se la citazione viene interrotta e si considera solo il primo, più noto aforisma, come talvolta si fa, si ottiene il principio della concezione estetizzata di paesaggio, nei termini di una «riduzione del paesaggio a semplice pretesto per effusioni sentimentali» (R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, I vol., Giannini, Napoli 1973, p. 158). Se si considera bene la seconda parte dell'aforisma, tuttavia, Amiel pone poesia e scienza in competizione sul terreno della produzione di conoscenza: il poeta può comprendere il paesaggio meglio delle singole scienze perché, trascendendo i confini strutturali di qualsiasi scienza, può cogliere il senso delle interconnessioni, le quali costituiscono la "qualità sinfonica" propria della contemplazione paesaggistica del geografo (C. Sauer, *The morphology of landscape*, University of California, Berkeley 1925, in J. Agnew, D.N. Livingstone, A. Rogers [a cura di], *Human geography. An essential anthology*, Blackwell, Oxford 1996, p. 311). Il romanticismo di Amiel è dunque ancora fiducioso nella capacità conoscitiva dell'arte, il cui sostrato è evidentemente il fatto che qualche cosa si dia da conoscere nell'esperienza estetica: il paesaggio, in questo quadro, non è solo l'espressione di una proiezione sentimentale del soggetto sulla natura, ma il riconoscimento di una relazione nella quale «noi (...) siamo a nostra volta condizionati dal piacere o dal dispiacere che essa ci arreca» (R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, cit., p. 165).

¹¹ G. Rose, *Introduction. Seeing the City Digitally*, in ID (a cura di), *Seeing the City Digitally. Processing Urban Space and Time*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2023, p. 13.

¹² Su questo aspetto, con particolare riferimento al contesto britannico, rimane fondamentale il saggio di Raymond Williams *The Country and the City* (1975).

quanto si presenta sensibilmente all'esperienza e alle sue rappresentazioni. Un approccio dualistico scioglie la tensione tra polo rappresentazionale e polo spaziale del paesaggio nella maniera più semplice: il termine "paesaggio" viene associato alla dimensione estetico-rappresentazionale della realtà spaziale, oggetto di giudizio di gusto, mentre il polo geografico diventa "ambiente" e può essere oggetto di considerazioni scientifiche. La separazione dei due poli è tutt'ora considerata valida in molta letteratura. Nell'estetica ambientale di orientamento analitico, e in particolare nell'opera di Allen Carlson (2000, 2009), il termine "paesaggio" è riferito a quel modo artificiale, artistico e artefatto, di considerare esteticamente la natura secondo i parametri e i criteri adottati per l'apprezzamento di un'opera d'arte. Si tratterebbe dunque di una categoria culturale erroneamente applicata alla natura, secondo il più classico schema culturalista di cui qualcosa si è detto poco sopra: quando si dice "paesaggio", ci si riferisce ai modi culturali di apprezzare e rappresentare la natura ad una certa distanza, modi che si fondano su una considerazione solo estetica della natura e che restano indifferenti ai suoi equilibri ecologici e socio-politici.

A valle della separazione di estetica e geografia, sulla scia dell'opposizione di arte e scienza e tra scienze naturali e scienze umane, il concetto di paesaggio diventa una delle più esplicite manifestazioni dell'autonomizzazione dell'estetico, quindi dell'estetizzazione della vita moderna. D'altra parte, stiamo assistendo, anche nella letteratura europea e nordamericana, a una diffusa problematizzazione della concezione estetizzata di paesaggio prevalente nella cultura occidentale moderna. In effetti, essa non ha molto da dire in relazione alle nuove minacce del mondo contemporaneo. In qualche caso, anzi, le aggrava. Ad esempio, la globalizzazione ha reso possibile l'esportazione di un gusto paesaggistico standard, debitore, quanto alla qualità compositiva, dell'idealizzazione della natura tipica del pittoresco o del sublime¹³. La ricerca del

¹³ La relazione tra poetica del pittoresco e apprezzamento estetizzante dei paesaggi è stata identificata da Carlson: «Il termine 'pittoresco' significa letteralmente 'simile a un quadro' e la teoria del pittoresco difende una concezione di apprezzamento estetico in cui il mondo naturale è vissuto come se fosse diviso in scene simili a quelle artistiche, che idealmente assomigliano alle opere d'arte, in particolare alla pittura di paesaggio, sia per quanto riguarda il soggetto che per quanto riguarda la composizione» (A. Carlson,

paesaggio scenico o iconico condiziona le pratiche di spostamento quali il turismo, che premiano destinazioni in grado di riscuotere successo nei social media contemporanei (ad esempio, Instagram) per la loro eccezionalità visiva¹⁴. Non solo: influenza anche la pianificazione urbanistica e architettonica. Se le committenze non sono opportunamente informate dell'importanza della dimensione *site-specific* della progettazione, finiscono non di rado per esportare modelli paesaggistici non sostenibili al di fuori di uno specifico habitat ecologico, come quando si pretende di coltivare il prato all'inglese su un suolo desertico¹⁵. La drammatica minaccia posta dal surriscaldamento globale, inoltre, ha effetti globali e, nello stesso tempo, diversificati paesaggio per paesaggio. La desertificazione del suolo, la carenza di acqua e altri fenomeni connessi al surriscaldamento globale hanno sui paesaggi effetti di grande importanza, di cui una concezione estetizzata del paesaggio semplicemente non si occupa. Sulla scorta di queste preoccupazioni, alcuni esponenti dell'estetica e dell'etica ambientale, come si è detto, rifiutano il concetto di paesaggio in favore di concetti considerati più sostanziali, legati alla realtà naturale (ambiente) e sociale (territorio). Tale rifiuto del paesaggio condivide in fondo la stessa partizione dualistica della realtà sulla quale si fonda la concezione estetizzata del paesaggio. La scommessa, piuttosto, è quella di cogliere i vivificanti, biunivoci rapporti tra contemplazione estetica e conoscenza scientifica che il concetto di paesaggio è in grado di riattivare, purché preservato dalla tentazione riduzionistica tipica dello sguardo dualista.

Della concezione estetizzata di paesaggio, l'interpretazione filosofica di Joachim Ritter è forse l'esempio più maturo, soprattutto in quanto vi è espressa la consapevolezza del suo concreto carattere storico. In quanto segue, discuteremo il punto di vista di Ritter più a fondo, mostrandone potenzialità e limiti, portandolo poi a confronto con la prospettiva adottata da Augustin Berque, geografo – filosofo francese contemporaneo animato dal

Nature and Landscape: An Introduction to Environmental Aesthetics, Columbia University Press, New York 2009, p. 4, tr. mia).

¹⁴ Si è parlato, in questo senso, di “*Instagrammability*” come di una nuova forma di pittoresco, portatrice di un gusto standard che riflette le aspirazioni della nuova borghesia globale (cfr. <https://www.bostonreview.net/articles/daniel-penny-insta/>).

¹⁵ Sui rischi connessi a un approccio non *site-specific* alla progettazione del paesaggio, cfr. in particolare J.-M. Besse, *Paesaggio Ambiente. Natura, territorio, percezione* (2017), DeriveApprodi, Roma 2020.

tentativo di superare la separazione dei poli costitutivi del paesaggio, reintegrandoli in un unico movimento tensionale che abbraccia in un unico processo la natura e la cultura, l'oggetto e il soggetto, l'essere e l'apparire. Non proporrò in questo contesto una lettura integrale dei saggi sul paesaggio dei due autori; la mia interpretazione si limiterà ad approfondire, in entrambi, il modo di intendere il rapporto tra polo estetico-rappresentazionale e polo scientifico-geografico.

2. Joachim Ritter. Il paesaggio come compensazione estetica della natura perduta

La separazione del polo estetico-rappresentazionale da quello geografico-spaziale del paesaggio è un processo storico, dal quale discende una definizione di paesaggio che, giocoforza, non può considerarsi universale. Del carattere storicamente determinato della nozione estetizzata di paesaggio abbiamo alcune importanti testimonianze nella letteratura dedicata al tema. La prima è sicuramente rappresentata dal celebre saggio di Joachim Ritter, *Paesaggio*, pubblicato nel 1963. Come osserva Massimo Venturi Ferriolo nell'introduzione all'edizione italiana del 1994: «Il paesaggio ottiene con Ritter dignità di vero e proprio pensiero filosofico»¹⁶. Si tratta di un giudizio condiviso da Rosario Assunto, il quale discute il punto di vista di Ritter nel suo *Il paesaggio e l'estetica* (1973), in un contesto di scarsa considerazione per il paesaggio nella letteratura filosofica. I più recenti studi transdisciplinari sul paesaggio associano in genere la posizione di Ritter a quella di Simmel, per il quale, secondo Venturi Ferriolo, Ritter avrebbe un debito intellettuale¹⁷.

¹⁶ M. Venturi Ferriolo, *Joachim Ritter e la teoria del cosmo come "fondamento del paesaggio"*, in J. Ritter, *Paesaggio. Uomo e natura nell'età moderna* (1963), Milano, Guerini 1994, p. 24.

¹⁷ «Dobbiamo, in questo contesto ritteriano, presupporre il noto saggio di Georg Simmel dal titolo *Filosofia del paesaggio*» (*Ibidem*, p. 13). Più recentemente, Adriana Verissimo Serrão ha discusso le filosofie di Simmel e Ritter insieme in quanto entrambi, «nonostante vi siano differenze rilevanti tra le rispettive basi filosofiche, comprendono il concetto di paesaggio come una rielaborazione del significato della natura alla luce delle trasformazioni dell'epoca» (A. Verissimo Serrão, *Landscape as a World Conception*, in ID (a cura di), *Philosophy of Landscape. Think, Walk, Act*, Lisbona, Centre for Philosophy of the University of Lisbon Press 2019, p. 29).

Secondo Ritter: «paesaggio è natura che si rivela esteticamente a chi la osserva e la contempla con sentimento»¹⁸. La definizione dello storico della filosofia si fonda su tre presupposti tipicamente moderni: il dualismo di natura e cultura, l'autonomizzazione dell'estetico e l'individuazione del sentimento come suo organo. Il primo presupposto va inteso in senso stretto: il paesaggio è natura contrapposta alla cultura e alla società, dove per società si deve intendere quella specifica evoluzione del vivere insieme propria del mondo industriale e capitalistico, caratterizzato dalla divisione del lavoro e dal dominio del soggetto sulla natura. Ritter ritiene che «per l'uomo la libertà diventa tale con il sorgere della città e con la scienza e il lavoro della società moderna, perché con essa egli si libera definitivamente dal potere della natura, sottomettendo questa, in quanto oggetto, al proprio dominio e al proprio uso»¹⁹. Il moderno guadagna la libertà opponendosi a una natura-oggetto la quale, nel corso di un graduale cammino che inizia con la rivoluzione copernicana, ha perduto l'unità ontologica e cosmologica che fu oggetto di contemplazione teoretica nel mondo greco e che si è tramandata nella sacralità della creazione del mondo cristiano.

Il movimento speculativo del soggetto che si pone fuori dalla natura è reso possibile dai processi di industrializzazione, urbanizzazione e secolarizzazione propri della società moderna occidentale. A tali processi segue il disincanto: la natura non è più realtà sacra, non è più unità cosmica, bensì estensione infinita, priva di teleologia, e per conoscerla occorre osservarla, manipolarla, replicarne i fenomeni in contesto asettico²⁰. Il disincanto è compensato dallo sviluppo di un organo spirituale specifico, il sentimento, che preserva l'unità di umano e natura *sub specie aetheticae*. La libertà ripara al dolore del negativo

¹⁸ J. Ritter, *Paesaggio. Uomo e natura nell'età moderna*, cit., p. 47.

¹⁹ *Ibidem*, p. 60.

²⁰ Dal punto di vista epistemologico e storico-scientifico, la questione è stata affrontata nel celebre saggio di Alexander Koyré *Dal mondo chiuso all'universo infinito* (1947), il quale è di riferimento per il più recente lavoro di Ed Casey *The Fate of Place* (1997). In quest'ultimo testo, l'autore ricostruisce storicamente l'evoluzione dei concetti di spazio e luogo, notando come la nozione di spazio cartesiano e newtoniano, assoluto e oggettivo, privo di determinazioni e di qualità, cioè privo di estetica, generi, proprio a causa della sua asetticità, un nuovo bisogno di adesione affettiva simbolica del soggetto ai luoghi, dal loro canto non più presidiati dai *geni* i quali li rendevano unici e specifici sul piano ontologico. Il concetto di paesaggio sorge negli interstizi di questa storia di privazioni e compensazioni nell'ambito dei processi di secolarizzazione propri della modernità occidentale.

che essa stessa ha prodotto nell'atto di liberarsi, scoprendo un nuovo modo di approcciarsi alla natura, fondato, appunto, sulla liberazione del sentimento estetico da esigenze sacrali proprie dell'epoca premoderna, ma anche dalla ricerca scientifica e da scopi pratici e utilitaristici. Così: «né i campi dinanzi alla città né il torrente come 'confine', 'strada mercantile' e 'ostacolo per costruire ponti', né i monti e le steppe dei pastori e delle carovane o dei cercatori di petrolio sono, in quanto tali, 'paesaggio'»²¹, perché il paesaggio è la natura in quanto oggetto di un apprezzamento estetico libero, per il quale i suoi valori d'uso, come anche i suoi puntuali significati simbolici e ideologici, sono irrilevanti. Come nel mondo greco, il cosmo era oggetto di una contemplazione teoretica libera, così libera deve essere la contemplazione estetica della natura, in un'epoca nella quale la contemplazione teoretica non è più possibile. Condizione per il sorgere dell'apprezzamento estetico libero è dunque la distanza, se non la scissione, tra il soggetto e la natura: una distanza che può essere considerata in senso metafisico, come quella condizione di alienazione nella quale vive l'io dopo la rottura dell'unità organica e ontologica del cosmo, ma anche in senso più stretto storico-geografico, come quella distanza che si pone tra un'umanità ormai industrializzata, secolarizzata e urbana e una natura colta principalmente come oggetto esteriore, deposito di risorse, sfondo e carburante dell'azione umana. È proprio a questa riduzione oggettivante della natura a oggetto che consegue alla fine della metafisica che la contemplazione paesaggistica cerca di rimediare, offrendo al soggetto una compensazione che gli consente di apprezzare ancora la natura pur senza il sostegno di una concezione cosmologica e ontologica coerente.

Ora, a ben vedere, l'unità che in questo modo viene recuperata non è che un surrogato del cosmo perduto, perché il cosmo premoderno era l'unità di vero, bene e bello, mentre, col moderno, la ricerca scientifica, il dominio della morale e il giudizio di gusto si separano. Si tratta di un processo decisivo per l'intera storia dell'estetica, com'è evidente: il gesto fondativo dell'estetica, ossia l'autonomizzazione del giudizio di gusto in senso kantiano, è lo stesso gesto che rende possibile il paesaggio come compensazione estetica di una totalità perduta. Il presupposto è lo stesso identificato già diverse decadi fa da Tatarkiewicz nel suo studio sull'idea del bello (Tatarkiewicz 1980): il progressivo

²¹ *Ivi*, p. 47.

superamento della concezione metafisica del cosmo, nella quale il bello era l'espressione visibile del *logos*. Adottando una formula hegeliana, si potrebbe dire che il paesaggio di Ritter perde di sostanza e guadagna in spirito: la fine della metafisica, la perdita della sostanza, equivale alla maturazione dello spirito, e il paesaggio è precisamente il frutto maturo della liberazione dello spirito dalla sostanza. D'altronde, osserva Ritter, tornare alla sostanza è impossibile: già per Schiller, non casualmente autore di riferimento nel breve saggio dedicato al paesaggio, «non può esservi nessun ritorno all'originaria unità con la natura»²². Il cammino imboccato col moderno è irreversibile, ma è anche auspicabile: infatti, è il cammino della libertà che si realizza. A conferma del carattere modernista della posizione di Ritter è infine una schietta manifestazione di eurocentrismo: «l'affinità storica della natura oggettiva della società con la natura in quanto paesaggio mediato esteticamente assume significato universale»²³. In altre parole, Ritter ammette che il doppio e congiunto movimento di oggettivazione e estetizzazione della natura è proprio del mondo occidentale moderno, caratterizzato da peculiari processi di razionalizzazione e secolarizzazione, ma, non diversamente da Hegel, attribuisce a tale movimento un significato universale. Ritter non si limita a offrire un eminente esempio di concezione di paesaggio estetizzato, ma mostra il movimento dialettico, ad un tempo storico e concettuale, che rende tale concezione possibile.

In realtà, recuperare le sostanze del paesaggio ha ben poco a che vedere con il ritorno a un'ipotetica unità originaria di soggetto e natura. Ciò che va perso nell'approccio di Ritter al paesaggio è esattamente l'unità del fenomeno spaziale come tale, di cui il paesaggio estetizzato può difficilmente considerarsi un'efficace compensazione. In gioco non è la possibilità di recupero di un'ipotetica unità originaria, tipicamente premoderna, di natura e soggetto, bensì la riscoperta dei legami tra ciò che il paesaggio è come regione, ossia come realtà degna di interesse per la geologia, la geografia fisica, la geomorfologia, la climatologia, la botanica, la zoologia, ma anche per le scienze umane che si occupano dei gruppi etnici, sociali e religiosi che quel territorio lo hanno vissuto, abitato e attraversato nella storia, e i valori e significati fenomenologici e estetici del paesaggio: per gli abitanti, gli osservatori, i viaggiatori, gli artisti. Su questo terreno, il sentimento estetico dei diversi

²² *Ivi*, p. 60.

²³ *Ivi*, p. 62.

possibili attori non è libero, ma è sempre implicato, impegnato in una fitta rete di rimandi e sensi locali. Ogni paesaggio raccoglie e esibisce una molteplicità di elementi dotati di valore estetico, anche se con ogni probabilità non esclusivamente estetico, come l'ornamento, la decorazione, l'architettura, il design, e ancora, il mito, il folklore, il patrimonio materiale e immateriale di saperi e tradizioni, gli immaginari mediali e le narrazioni. Anche gli elementi di origine non antropica sono dotati di valori estetici intrinseci, come ad esempio il colore della vegetazione e del suolo, le linee che formano le valli e i versanti dei rilievi, la profondità dell'orizzonte, variabile a seconda dei punti d'osservazione e di fuoco. Essi, per un verso, formano un vincolo per la percezione sensibile e per l'esperienza spaziale in generale, e, per un altro, valgono come base per l'elaborazione dei significati simbolici e ideologici degli stessi. Il paesaggio non è, dunque, il "torrente" apprezzato solo secondo il libero sentimento soggettivo, ma è anche il "torrente come confine", il quale può avere molteplici significati anche estetici, combinati in vario modo agli usi culturali e alle interpretazioni materiali, segniche e simboliche dell'oggetto. Almeno in relazione al problema del paesaggio, quello che il giudizio estetico perde in purezza guadagna in portata; quello che il soggetto libero perde in capacità di oggettivazione, guadagna in senso del luogo.

La bellezza del cosmo, dal momento che il cosmo è perduto, diventa la bellezza del paesaggio, sostiene Ritter; ma un ideale di bellezza di paesaggio elaborato e perseguito senza considerazione per le problematiche ecologiche e socio-politiche dello spazio terrestre può accompagnare e ha storicamente accompagnato pratiche di pianificazione e intervento paesaggistico irrazionali, orientate al mero profitto, insostenibili. Non è a Ritter che si attribuisce tale insensibilità nei confronti dell'ecologia e della politica del paesaggio; in questo contesto, si valuta al più la storia degli effetti della concezione estetizzata di paesaggio, di cui Ritter incarna semmai uno dei momenti più virtuosi, consapevoli e coraggiosi.

3. Augustin Berque. Culture di paesaggio e *pensée paysagère*

La teoria del paesaggio di Augustin Berque si propone di ripensare il rapporto tra l'estetico e le altre dimensioni fondamentali della realtà spaziale, quali quella ecologico-ambientale e quella etico-politica, superando i dualismi fondamentali della modernità

occidentale, che fanno ancora da presupposto alla filosofia di Ritter. Il senso del ripensamento tentato da Berque potrebbe essere sintetizzato nel motto: rifiutare l'estetizzazione senza rinunciare all'estetica. L'esplorazione teorica di Berque, geografo di formazione nato a Rabat nel 1942, è infatti permeata da una notevole sensibilità estetica, cui corrisponde l'importanza attribuita alle esperienze dirette, al viaggio e alla ricerca sul campo. Delle molte riflessioni elaborate da Berque, quella che interessa in questa sede è discussa apertamente nel libro *La pensée paysagère* (2008), di cui la versione italiana, curata da Marco Maggioli e Marcello Tanca, è comparsa nel 2022. La questione del paesaggio viene impostata in un modo che appare di primo acchito simile alla maniera in cui è affrontata da Ritter: per avere un concetto autonomo e compiuto di paesaggio, occorre che maturi una certa distanza tra soggetto e natura, cosicché quest'ultima, non più considerata in relazione ai bisogni e alle fatiche di una comunità abitante, si presenti al soggetto come sorgente di stimoli estetici liberi.

A dispetto di questa somiglianza, va detto che Berque considera Ritter solo *en passant* e principalmente in termini polemici. Della tesi di Ritter, Berque contesta innanzitutto l'ordine dei fattori: se, per Ritter, la nascita del paesaggio in Europa è legata alla necessità di «ripristinare l'unità cosmica sconfitta dal dualismo»²⁴, Berque osserva come la pittura di paesaggio e altri segni della comparsa di una concezione autonoma di paesaggio in Europa abbiano semmai anticipato il definitivo affermarsi, sul piano sociale e ambientale, dei dualismi della modernità. Lo scienziato sociale affronta la teoria filosofica tenendo presente meno la storia delle idee che non la storia della loro concreta maturazione e applicazione entro contesti di senso i cui confini appaiono labili e sfumati, difficilmente trattabili da parte di concetti troppo ben determinati. Osserva Berque che il concetto separato e autonomo di paesaggio, in Europa, compare gradualmente e in particolare presso «una cerchia molto ristretta»²⁵, fino a quando, con l'affermazione del Movimento Moderno in architettura e la diffusione su larga scala dell'edilizia industriale nel secondo Dopoguerra, i processi di urbanizzazione assumono un ritmo del tutto inedito. Solo così sono prodotte a livello di massa quelle condizioni di distanza tra soggetto e natura che

²⁴ A. Berque, *Pensare il paesaggio* (2008), a cura di M. Maggioli e M. Tanca, Milano, Mimesis 2022, p. 104.

²⁵ *Ibid.*

tanto Ritter quanto Berque considerano necessarie per lo sviluppo di una considerazione solo estetica del paesaggio. Questa breve ricostruzione storica ha una conseguenza di capitale importanza anche per la teoria filosofica: infatti, se è vero che la distanza è un fattore determinante per la nascita di un concetto autonomo di paesaggio, non è detto che questa distanza sia fondata su una scissione ontologica e metafisica tra soggetto e natura del tipo che abbiamo conosciuto in Europa e che spesso si assume in premessa di molta letteratura filosofica contemporanea. Di tale scissione parla anche Berque, senza assumerla però in chiave dialettica in senso hegeliano, come ancora fa Ritter. Il paesaggio non è una nuova conciliazione di soggetto e oggetto *sub specie aestheticae*, resa possibile precisamente dalla loro scissione; al contrario, osserva Berque, il modello cartesiano e newtoniano di spazio, il quale peraltro si fa strada solo gradualmente, «provoca la morte del paesaggio»²⁶ perché depriva la realtà spaziale di tutti i suoi valori percettivi trasformandola in un principio «assoluto, cioè decentrato, omogeneo, isotropo e infinito (...), puramente misurabile»²⁷. Il dualismo moderno, insiste Berque, non può essere efficacemente compensato da quella che si configura a tutti gli effetti come un'illusione estetizzante, quella di una nozione di paesaggio che vien fatta riposare integralmente sulle condizioni soggettive del percepire e dell'esperire, le quali oltretutto si rivelano socialmente costruite, ideologiche, artefatte.

Resta a questo punto da chiarire che cosa intenda Berque per paesaggio e come questo concetto sia utile, nella sua visione, a riaffermare la continuità tra polo estetico-rappresentazionale e polo geografico-spaziale della realtà spaziale, anziché la loro separazione. Per farlo, non si deve trascurare il fatto che Berque è noto anche come grande esperto di Estremo Oriente: da un fitto confronto con diverse fonti della storia del paesaggio extraeuropeo, soprattutto cinese, emerge come l'Europa non sia stato il primo continente a elaborare un concetto autonomo di paesaggio. Per sostenere questa tesi, l'autore elabora un elenco di parametri, ripresi in diverse opere (in *La pensée paysagère* se ne ha la versione più aggiornata) che consentono di definire le cosiddette “culture di paesaggio”, ossia quelle culture nelle quali è effettivamente maturato un concetto autonomo di paesaggio: «1. una letteratura (orale o scritta) che narra la bellezza dei luoghi

²⁶ *Ivi*, p. 105.

²⁷ *Ibid.*

(...); 2. un'arte dei giardini; 3. un'architettura progettata per godere di una bella vista; 4. pitture che rappresentano l'ambiente circostante; 5. una o più parole per dire "paesaggio"; 6. una riflessione esplicita sul 'paesaggio'²⁸. Insistendo sul carattere estetizzante del concetto autonomo di paesaggio proprio delle culture di paesaggio, si possono proporre ulteriori criteri per completare l'idealtipo formulato da Berque: 7. L'esistenza di criteri tratti dalla storia dell'estetica, e più precisamente dalla storia del gusto, per giudicare e comparare i paesaggi (paesaggi belli / pittoreschi /sublimi): tale parametro implica la possibilità, nelle culture di paesaggio, di concepire paesaggi belli anche quando ecologicamente non sostenibili²⁹; 8. L'esistenza di pratiche spaziali motivate specificatamente dalla fruizione estetica dei luoghi, quali il turismo, la *flânerie*, l'escursionismo.

Questi criteri sono soddisfatti nella Cina del IV e V secolo dopo Cristo: Berque ne parla diffusamente nei capitoli 3 e 4 de *La pensée paysagère*. Il criterio 6, che Berque considera il più difficile da soddisfare, viene a realizzarsi con la riflessione di due figure del mondo intellettuale e artistico dell'epoca. La prima è Xie Lingyun, nato nel 385 d.C.: considerato poeta paesaggista per eccellenza, propone una riflessione estetica che ricorda le 'scoperte' della soggettività moderna, come testimonia il verso: «il sentimento, attraverso il gusto, crea la bellezza»³⁰. Berque insiste sulla condizione sociale di questo «grande signore»³¹: accompagnato da vassalli e servitori, amava viaggiare al fine di godere delle bellezze del paesaggio, cui è sensibile in virtù di «un gusto raffinato inaccessibile alle masse che, di conseguenza, non sanno vedere il paesaggio»³². Per il geografo francese, ciò equivale alla «rimozione del lavoro di massa»³³ che ha permesso la nascita di un gusto d'élite, fondato sull'idealizzazione delle qualità estetiche dello spazio, considerate separatamente dai

²⁸ *Ivi*, pp. 80-81.

²⁹ Tale problema è spesso discusso nell'ambito dell'*environmental aesthetics*, da A. Carlson, *Nature and Landscape*, cit., a M. J. Alcaraz León, *Morally Wrong Beauty as a Source of Value*, in "The Nordic Journal of Aesthetics", 40-41, 2010–2011, pp. 37–52, e S. Spaid, *The Aesthetic Enchantment Approach. From "Troubled" to "Engaged" Beauty*, in "The Journal of Somaesthetics", 6 (1), 2020, pp. 166-182.

³⁰ X. Lingyun, tradotto e citato da A. Berque, *Pensare il paesaggio*, cit., p. 90.

³¹ *Ivi*, p. 92.

³² *Ivi*, p. 93.

³³ *Ibid.*

valori d'uso e dai significati etico-politici che esso custodisce. La seconda figura è Zong Bing, nato nel 375 e autore del più antico trattato sul paesaggio conosciuto³⁴. In questo caso, la frase su cui Berque si sofferma principalmente, traducendo da un testo in cinese curato da Yungao Pan dedicato alle correlazioni tra calligrafia e pittura nella Cina antica (1997), suona ancora più incredibilmente affine a un certo sviluppo dell'estetica moderna occidentale del paesaggio: «Quanto al paesaggio, pur avendo sostanza, tende allo spirito»³⁵. Berque insiste sulla necessità di leggere questo passaggio in termini non dialettici o perlomeno non hegeliani: la sostanza e lo spirito, il visibile e l'invisibile, il materiale e l'immateriale, la realtà esterna con le sue oggettività (ecologiche, etico-politiche, strumentali) e l'esperienza estetica nel paesaggio convivono in una tensione che li avvolge, che li tiene insieme. Nel pensiero di Zong Bing, in cui si riflette quello di Berque³⁶, il concetto di paesaggio (*shanshui*) si è autonomizzato senza per questo perdere contatto con il fondo ontologico che è altro rispetto alla percezione e che guida, vincola, orienta e ispira la percezione.

Ciò che differenzia radicalmente la tesi di Berque da quella di Ritter non è solo l'assenza di una filosofia della storia centrata sulla maturazione spirituale dell'Occidente, dal momento che anche altre culture, come abbiamo appena visto, hanno elaborato un concetto filosofico e operativo autonomo di paesaggio. La definizione di un perimetro di autonomia per il concetto di paesaggio non è infatti alternativa, secondo il geografo francese, al mantenimento di un vigoroso riferimento alla dimensione ontologica da cui le forme, le fisionomie e le immagini paesaggistiche scaturiscono. È questo il punto di merito su cui la posizione di Berque si distingue da quella di Ritter. Nell'orizzonte aperto dalla riflessione di Berque, la tensione che è caratteristica del concetto di paesaggio è anche un equilibrio dinamico: se si perde uno dei due poli di quest'equilibrio, il paesaggio è perduto. La direzione intrapresa dal soggetto occidentale moderno è stata quella di

³⁴ Su questo cfr. almeno M. Paolillo, *L'idea è anteriore al pennello. I fondamenti dell'estetica nella Cina antica e le affinità con la tradizione occidentale*, in "Schede Medievali" 52, 2014, pp. 107-123 e F. Morena, *Abitare l'io. Breve storia della pittura cinese*, Sideways, Firenze 2020.

³⁵ A. Berque, *Pensare il paesaggio*, cit., p. 97.

³⁶ A conferma di questa associazione interviene direttamente Berque nell'ultima sezione di *La pensée paysagère*, il Codicillo che ricollega le riflessioni paesaggistiche elaborate in questo testo alle altre opere di geografia culturale e lavoro sui *milieux*.

elaborare il paesaggio proprio come compensazione per la perdita della sostanza: ma senza sostanza il paesaggio diventa poco più che uno stile dello sguardo o dell'arte, un riflesso della coscienza dell'osservatore, individuale o collettivo, l'apparenza di un luogo i cui processi e meccanismi di funzionamento, costruzione e trasformazione, quelli naturali così come quelli antropici, rimangono estranei alla considerazione paesaggistica. D'altra parte, senza spirito, il paesaggio diventa sostanza totale, realtà che satura l'esperienza imprigionandola in vincoli insuperabili, che le culture interiorizzano come limiti sacrali all'azione umana, antropomorfizzazioni di luoghi o elementi spaziali, ritualizzazione di percorsi e itinerari. Eppure, a ben vedere, anche in questi casi di mancata elaborazione del concetto di paesaggio, cioè di assenza di riconoscimento per la rilevanza specificatamente estetica dello spazio terrestre e delle sue articolazioni, i significati sacri, simbolici, politici e sociali dei luoghi o elementi spaziali si affermano in virtù della loro estetica: la montagna sacra si staglia sulla valle accogliendo gli abitanti, atterrendo gli avventori troppo arditi, è ora benigna ora maligna a seconda del clima, della stagione o dell'ora del giorno.

Insomma: le forme geografiche sono espressive e la loro espressività non è irrilevante nell'esame dei significati non-estetici che una determinata cultura attribuisce loro. Quest'adesione del significato all'immagine, questa simbolicità tensiva dello spazio è studiata da Berque in relazione alla valle dei Saksawa nella catena dell'Alto Atlante occidentale³⁷ e da un altro geografo francese ispirato da Berque, Jean-Pierre Crousse, in relazione alla serra andina in Perù³⁸. A tale adesione dell'estetico al valore d'uso o al valore sacrale della realtà spaziale, Berque attribuisce un significato universale. È ad essa che si riferisce con l'espressione *pensée paysagère*: un pensiero che, nonostante non abbia elaborato un concetto estetico autonomo di paesaggio, sostiene pratiche rilevanti per l'estetica del paesaggio, in quanto a tale estetica sono associati significati extra-estetici decisivi per le culture considerate³⁹. Anche in Europa, osserva Berque, prima dell'emergere di un concetto estetizzato di paesaggio: «si è vissuto in maniera così

³⁷ Cfr. A. Berque, *Pensare il paesaggio*, cit., pp. 45-49.

³⁸ Cfr. J.-P. Crousse, *El paisaje peruano*, Pontificia Universidad Católica del Perú Press, Lima 2016.

³⁹ «Il pensiero paesaggista (*pensée paysagère*) è qualcosa di più primordiale rispetto al pensiero del paesaggio (*pensée du paysage*). È il significato profondo del paesaggio» (A. Berque, *Pensare il paesaggio*, cit., p. 87).

paesaggista da lasciarci paesaggi meravigliosi, e questo in assenza di qualsiasi pensiero di paesaggio. Le persone organizzavano i paesaggi con un certo gusto; in ogni caso, conserviamo le tracce concrete, materiali di questo gusto e possiamo dedurre che quelle genti pensavano (...) in maniera tale da costruire bei paesaggi»⁴⁰. Il pensiero paesaggistico non ha bisogno di soddisfare i parametri dell'idealtipo 'culture di paesaggio': esso riconosce nella bellezza del paesaggio il riflesso di un ordine, di un equilibrio, di un'armonia tra il vissuto degli abitanti e le condizioni onto-ecologiche dell'ambiente; vede dunque nella bellezza un valore regolativo che, certo, si traduce in stili, scelte di design e pratiche artistiche, ma la cui essenza sta nella qualità del suo rapporto con i valori extraestetici. Si cura del paesaggio perché, facendolo, si prende cura della vita del luogo, dei suoi equilibri e della sua salute. Nel pensiero di Berque, l'estetica è un'implicazione originaria della cura. Lo sfondo è chiaramente più heideggeriano che hegeliano: l'orizzonte di Ritter, ancora modernista, è superato nella direzione di una ricerca che, pur senza la pretesa di ricostruire quell'adesione tra umano e natura che si concretizzava, nel premoderno, in una visione cosmico-metafisica del mondo, cerca di riallacciare i rapporti tra l'estetico e l'extraestetico, nella convinzione che la bellezza possa esprimere ancora significati che vadano al di là del mero piacere soggettivo.

A rendere più contemporanea la visione espressa da Berque è la consapevolezza che un concetto solo estetico di paesaggio non è in grado di riallacciarsi ad altre forme di considerazione scientifica dello spazio volte a metterne in luce i processi di formazione e trasformazione tanto sul piano naturale quanto antropico, pertanto risulta cieco e programmaticamente indifferente alle problematiche di giustizia e sostenibilità che la questione del paesaggio, perlomeno in sede geografica, solleva. Se il paesaggio non è solo immagine tra le immagini, ma un «nesso di comunità, giustizia, natura e equità ambientale»⁴¹, allora non occorre aderire ad una prospettiva metafisica particolare per accettare la necessità di restituire all'estetica del paesaggio una dimensione di profondità che tenga in relazione tensiva ciò che il ragionare dualistico della modernità ha preteso di separare.

⁴⁰ *Ivi*, p. 44.

⁴¹ K. Olwig, *Recovering the Substantive Nature of Landscape*, in "Annals of the Association of American Geographers", 86 (4), 1996, pp. 630-631, trad. mia.