

ORESTE TOLONE*

LA «CONTRADDIZIONE» FILOSOFICA DEL PAESAGGIO
RILKE, FLORENSKIJ, GUARDINI E IL PROBLEMA
DELLA RELAZIONE UOMO-MONDO

The Philosophical «Contradiction» of the Landscape. Rilke, Florenskij, Guardini and the Problem of the Man-World Relationship

Landscape as a philosophical theme is based on a contradiction: that of being at the same time a *portion* of Land, which however refers to a *totality*. This contradiction is linked to the origin of the landscape. After the break between man and cosmos, subject and object in the Renaissance period, man discovers nature as a landscape. It is the result of this division and therefore lends itself to being interpreted both as a projection of the modern subject (Florenskij) and as a way of resisting the loss of the original unity (Ritter). The two opposing possibilities, which have their roots in the initial contradiction, can be read together if interpreted as a dual way of recovering a home, at the time of the cosmic break between subject and world.

Keywords: Landscape, Subject, Guardini, Florenskij, Rilke

1. *Il paesaggio: un concetto contraddittorio*

A partire dal noto articolo di Joachim Ritter pubblicato nel 1962¹, possiamo dire che la questione del paesaggio sia divenuta a tutti gli effetti un tema filosofico, dibattuto non soltanto per le sue implicazioni espressamente estetiche o di etica ambientale, ma come prospettiva proficua per una rilettura del rapporto uomo-mondo². Il riferimento

* Università G. d'Annunzio di Chieti-Pescara. Email: orestetolone@gmail.com

Received: 28.11.2018; Approved: 09.01.2019.

¹ J. RITTER, *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen*, in Id., *Subjektivität. Sechs Aufsätze*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1974, pp. 141-163; tr. it. di T. Griffero, *Paesaggio. La funzione dell'estetico nell'età moderna*, in Id., *Metafisica e politica. Studi su Aristotele e Hegel*, a cura di G. Cunico, Marietti, Genova 1997, pp. 105-142.

² Mi limito a una breve bibliografia di testi, tra i quali quelli di A. BERQUE, *Thinking through Landscape*, Routledge, London-New York 2013; P. D'ANGELO, *Filosofia del paesaggio*, Quodlibet, Macerata 2014; R. BODEI, *Paesaggi sublimi. Gli uomini davanti alla natura selvaggia*, Bompiani, Milano 2008; A. DINNEBIER, *Der Blick auf die schöne Landschaft. Naturaneignung der Schöpfungsakt?*, in L. FISCHER (hrsg.), *Projektionsfläche Natur. Zum Zusammenhang von Naturbildern und gesellschaftlichen Verhältnissen*, Hamburg University Press, Hamburg 2004, pp. 61-76; L. BONESIO, *Oltre il paesaggio. I luoghi tra estetica e geofilosofia*, Arianna, Casalecchio 2002; G. BÖHME, *Aisthetik. Vorlesungen über Aesthetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, Fink, München 2001; G. CARCHIA, *Per una filosofia del paesaggio*, «Quaderni di Estetica e Critica», 4 (1999-2000), 5, pp. 13-21.

temporale da cui prende le mosse Ritter è la cosiddetta ascensione al Monte Ventoso di Francesco Petrarca, di cui il poeta riferisce nella lettera del 26 aprile 1336 delle *Familiari*³. Il Rinascimento, infatti, viene individuato – non solo da Ritter, ma da tutta una serie di filosofi del '900 – come l'epoca a partire dalla quale il paesaggio si impone all'attenzione dell'uomo come oggetto autonomo, separato tanto dal cosmo quanto dall'ambiente di cui l'uomo è *immediatamente* parte.

Paesaggio, quindi, diventa un termine filosofico sempre più carico di significato, eppure intrinsecamente *contraddittorio*, come si può evincere dalle definizioni che ne forniscono molti degli autori che se ne sono occupati nel corso dello scorso secolo. Il paesaggio viene concepito, ad esempio, come un «pezzo di natura», cui è «assolutamente essenziale la delimitazione»⁴, come qualcosa che nella sua immediata oggettività si profila come una «porzione naturale di terreno»⁵. Allo stesso tempo, però, tale porzione sembra essere assolutamente proiettata oltre se stessa, possedere cioè uno stretto legame con l'infinito, con l'invisibile, che rinvia il paesaggio oltre i suoi confini visivi. Il paesaggio, limitato e circoscritto, «non è un cerchio chiuso, ma un dispiegarsi. È veramente geografico per i suoi «prolungamenti», per lo sfondo reale o immaginario che lo spazio apre al di là dello sguardo [...] è una porta aperta verso tutta la Terra, una finestra aperta su possibilità illimitate: un orizzonte. Non una linea fissa ma un movimento, uno slancio»⁶. Così il filosofo e geografo Eric Dardel, sulla cui linea si muovono il fenomenologo Erwin Straus, per il quale è un luogo in cui l'uomo «non ha più luogo»⁷, o Georg Simmel, secondo cui il paesaggio si forma nell'uomo come «una visione in sé compiuta, sentita come unità autosufficiente, ma intrecciata tuttavia con qualcosa di infinitamente più esteso, fluttuante»⁸. Il paesaggio, in altre parole, sembra essere una porzione circoscritta di spazio, contenente una somma di elementi, capaci di manifestarsi nella forma di una totalità omogenea e identitaria e

³ F. PETRARCA, *A Dionigi da borgo San Sepolcro dell'ordine di Sant'Agostino e professore della sacra pagina. Sui propri affanni*, in Id., *Epistole*, a cura di U. Dotti, Utet, Torino 1978. In realtà è possibile che la lettera sia stata scritta da Petrarca solo molti anni più tardi. Cfr. M. VENTURI FERRIOLO, *Lo sguardo di Francesco*, in Id., *Percepire paesaggi. La potenza dello sguardo*, Bollati Boringhieri, Torino 2009, pp. 125-150.

⁴ G. SIMMEL, *Philosophie der Landschaft*, in Id., *Gesamtausgabe*, hrsg. von R. Kramme und A. Ramstedt, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2001, Bd. 12, pp. 472; tr. it. di L. Perucchi, *Filosofia del paesaggio*, in Id., *Saggi sul paesaggio*, a cura di M. Sassatelli, Armando, Roma 2006, p. 54.

⁵ R. GUARDINI, *Form und Sinn der Landschaft in den Dichtungen Hölderlins*, Wunderlich, Tübingen - Stuttgart 1946, p. 11; tr. it. di G. Moretti, *Forma e senso del paesaggio nelle poesie di Hölderlin*, in Id., *Opera Omnia XXI. Hölderlin*, Morcelliana, Brescia 2019, p. 601.

⁶ E. DARDEL, *L'Homme et la terre. Nature de la réalité géographique*, CTHS, Paris 1990, p. 42: «Le paysage n'est pas un cercle fermé, mais un déploiement. Il n'est vraiment géographique que par ses prolongements, que par l'arrière-plan réel ou imaginaire que l'espace ouvre au delà du regard [...] est une échappée vers toute la Terre, une fenêtre sur des possibilités illimitées: un horizon. Non une ligne fixe, mais un mouvement, un élan»; tr. it. di C. Copeta, *L'uomo e la terra. Natura della realtà geografica*, Unicopli, Milano 1996, p. 34.

⁷ E. STRAUS, *Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie*, Springer, Berlin - Göttingen - Heidelberg 1956, p. 337; tr. it. a cura di A. Pinotti, *Paesaggio e geografia*, in E. STRAUS - H. MALDINEY, *L'estetico e l'estetica. Un dialogo nello spazio della fenomenologia di Erwin Straus*, Mimesis, Milano 2005, p. 116.

⁸ SIMMEL, *Philosophie der Landschaft*, p. 473; tr. it., p. 55.

di trasportare l'osservatore oltre se stesso, nell'unità del tutto⁹: una finitezza *aperta*, un'infinità *limitata*¹⁰.

Noi tenteremo di mostrare come questa contraddizione sia strettamente connessa con l'emersione del soggetto dal cosmo, con la scissione tra soggetto e oggetto, e con la trasformazione della natura in paesaggio; come, cioè, la rottura dell'unità cosmica trasformi la natura in paesaggio, ossia in *compito*, che l'uomo può svolgere riducendo i due termini della scissione l'uno all'altro, o tentando una nuova relazione con la natura.

2. Paesaggio come superamento estetico della contraddizione

Secondo la nota posizione di Ritter, questa contraddizione nasconde il tentativo dell'uomo moderno di recuperare il senso di appartenenza all'unità cosmica, andato irrimediabilmente perso dopo la comparsa prepotente del soggetto. Mentre, infatti, nel mondo antico, l'uomo è pienamente inserito nel cosmo, vive al suo interno come nella sua patria, come parte integrante del tutto, dal Rinascimento in poi questa visione e interpretazione razionale della realtà viene messa in discussione. Nonostante, infatti, l'uomo tenti di interpretare la natura come totalità divina, come uno spazio di familiarità di fronte al quale la razionalità dell'uomo è chiamata alla «contemplazione», o meglio alla *theoria*¹¹, egli si sente ormai *estraneo*, escluso dall'abbraccio originario della natura, di cui in un primo momento la stessa razionalità era stata un riflesso¹². Pertanto, sostiene Ritter:

La natura diventa paesaggio solo per colui che «passa» nella natura (*transcensus*), per partecipare «fuori», attraverso il piacere della libera contemplazione, alla natura stessa, ossia a quella «totalità» che in essa ha la sua sede ed è presente in quanto tale [...] Nel volgersi dello spirito alla natura come paesaggio acquista una nuova forma e fisionomia la libera contemplazione della natura in quanto totalità, cioè qualcosa che per secoli, a partire dai Greci, fu di dominio esclusivo della concettualità filosofica¹³.

In altri termini, non potendo più l'uomo sostenere razionalmente e filosoficamente – per via della nuova posizione *frontale* assunta dal soggetto – l'immagine unitaria, totalizzante e divina del cosmo, tenta di ripristinarla, o quanto meno di mantenerla esteticamente, nel paesaggio, il quale diventa, non la rielaborazione concettuale, ma la prova visibile del rimando infinito tra parte e tutto. Il paesaggio appare, pertanto, come uno dei primi tentativi di resistere all'avanzata della parcellizzazione moderna degli ambiti, mediante un approccio estetico di tipo olistico. In questo senso, tanto le posizioni espresse da Kant nella *Critica del giudizio* – che infatti tenta una riconciliazione tra mondo dei fenomeni e dell'uomo mediante due tipi di giudizi, uno teleologico e

⁹ «Come una quantità di libri accatastati non è “una biblioteca”, ma lo diventa piuttosto, senza che se ne aggiunga o se ne tolga alcuno, solo quando un concetto unificante li ordina secondo il proprio criterio formale» (*ibi*, p. 474; tr. it., p. 57).

¹⁰ R. ASSUNTO, *Il paesaggio e l'estetica*, Novecento, Palermo 1994, p. 28.

¹¹ RITTER, *Landschaft*, pp. 144-147; tr. it., pp. 109-113.

¹² Cfr. M. SCHWEDA, *Entzweiung und Kompensation. Joachim Ritters philosophische Theorie der modernen Welt*, Alber, Freiburg - München 2013. Questa idea viene ribadita da B. WALDENFELS, *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2006, p. 18; tr. it. di F.G. Menga, *Fenomenologia dell'estraneo*, Cortina, Milano 2008, p. 20, per il quale il pensiero del mondo greco è un «*spenser du dedans*» e la psiche «la scena di quello stesso ordine alla quale essa si conforma mimeticamente».

¹³ RITTER, *Landschaft*, pp. 147 e 148; tr. it. pp. 113 e 116.

uno estetico – quanto il Romanticismo in generale, o gli olismi ecologisti contemporanei, formalizzerebbero «l'anima romantica» presente nell'uomo e nella filosofia dopo la scissione moderna. Il paesaggio nascerebbe come surrogato estetico all'impossibilità filosofica di tutelare l'unità del tutto e il rapporto uomo-mondo sottinteso nell'idea di cosmo; rappresenterebbe, pertanto, il trasferimento nel campo visivo ed estetico di quel compito razionale proprio della *theoria* greca: più che una contraddizione, il paesaggio sembrerebbe proporsi come la soluzione alla contraddizione, esplosa con la scissione del soggetto dal mondo. Nella contraddizione tra porzione e tutto si riverirebbe quella tra soggetto e mondo, portandola a soluzione.

3. Rilke: il legame tra la comparsa del paesaggio e l'emersione del soggetto dal cosmo

In ogni caso, la comparsa del paesaggio come dimensione autonoma e a se stante, come fenomeno dotato di propri diritti¹⁴, sembra direttamente collegata con l'emersione progressiva del soggetto dal cosmo, che ha inizio a partire dal Rinascimento¹⁵. Quanto più l'uomo prende coscienza di sé ed emerge come entità autonoma rispetto al mondo di cui fa parte, alla natura che lo accoglie e abbraccia, tanto più si impone con più o meno nettezza il paesaggio come visione del mondo. Il saggio scritto da Rilke intorno al 1902 a Worpswede, un paesetto posto al centro di una torbiera chiamata «palude del diavolo» – e intitolato per l'appunto *Del paesaggio*¹⁶ – fornisce una lettura del paesaggio in questa direzione.

Inizialmente, nella pittura antica, nei vasi, la scena è occupata dagli uomini, dai corpi nudi, che rivestono lo stesso ruolo che più tardi sarà rivestito dagli ambienti. I corpi sono l'unico soggetto degno di attenzione:

L'uomo, benché esistesse da secoli, era ancora troppo nuovo a se stesso, troppo incantato di sé per rivolgere il suo sguardo oltre se stesso o per distoglierlo da sé. Il paesaggio era il sentiero sul quale camminava, la strada sulla quale viaggiava, i campi dei giochi o delle danze nei quali si svolgeva la giornata dei greci; le valli dove si radunava l'esercito, i porti dai quali si salpava in cerca di avventure e nei quali si faceva ritorno pieni di ricordi inauditi e già vecchi; i giorni di festa e le notti sfavillanti che li seguivano, risuonanti d'argento, le processioni in onore degli

¹⁴ «Che la parte divenga un tutto indipendente, diventando troppo grande per l'intero cui apparteneva e pretende particolari diritti rispetto ad esso, è forse la più radicale tragedia dello spirito» (SIMMEL, *Philosophie der Landschaft*, p. 473; tr. it., p. 56).

¹⁵ L'idea di Simmel secondo cui il Medioevo non aveva il «senso del paesaggio», intendendo per paesaggio un oggetto dotato di «un'indipendente struttura formale», è nota: *ibi*, p. 473; tr. it., p. 56; così è per lo storico Gombrich, secondo il quale «il paesaggio così come ci è noto non si sarebbe mai potuto sviluppare al di fuori delle concezioni artistiche maturate in seno al Rinascimento italiano» (E. GOMBRICH, *Form und Norm. Studies in the art of Renaissance*, Phaidon Press, London 1966, p. 107; tr. it. di V. Borea, *La teoria dell'arte nel Rinascimento e l'origine del paesaggio*, in Id., *Norma e forma. Studi sull'arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino 1973, p. 156. Cfr. anche M. BARIDON, *Naissance et Renaissance du Paysage*, Actes Sud, Paris 2006; C. TOSCO, *Petrarca: paesaggi, città, architetture*, Quodlibet, Macerata 2011).

¹⁶ R.M. RILKE, *Von der Landschaft*, in Id., *Sämtliche Werke*, Bd. 5, Insel, Wiesbaden - Frankfurt a.M. 1965; tr. it. a cura di A. Iadicicco, *Del paesaggio, Worpswede*, in Id., *Worpswede*, Gallone, Milano 1998. Cfr. L. FISCHER, *The Poet as Phenomenologist. Rilke and the New Poems*, Bloomsbury, New York - London - New Delhi - Sidney 2015; J. BESSIÈRE, *Deux fois du paysage: de la «pathetic fallacy» à «Von der Landschaft»* de Rilke, in M. SCHMELING - M. SCHMITZ-EMANS (hrsg.), *Das Paradigma der Landschaft in Moderne und Postmoderne. (Post-)Modernist Terrains: Landscapes-Settings-Spaces*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2007, pp. 39-48.

dèi e le cerimonie attorno all'altare: questo era il paesaggio in cui si viveva [...] Tutto era come un palcoscenico vuoto *fino a quando l'uomo non sopravvenne*¹⁷.

E l'uomo sopravvenne, paradossalmente, quando sparì dal paesaggio. Con l'arte cristiana il rapporto con i corpi si fa meno stringente, le figure umane diventano «sottili e trasparenti»¹⁸, ma non per questo ci si accosta in realtà al paesaggio, che per lo più è cielo, e solo raramente terra; era proprio di quell'arte «percepire il paesaggio come un breve momento [*kleine Vergänglichkeit*], come una fila di tombe ricoperte di verde, sotto cui pendeva l'inferno»¹⁹. Già però all'epoca di Dante, agli inizi del '300, in particolare secondo Rilke nelle pitture del Camposanto di Pisa, il paesaggio comincia a diventare fine a se stesso. Certo si continuavano a dipingere Madonne, figure sacre, che tuttavia si cingevano adesso di gioia e di stupore, di prati ridenti, ruscelli e pendii che apparivano come un «inno al creato». Quasi «senza volerlo»²⁰, ci si era imbattuti nello splendore del creato; «certo si era realizzato un grande sviluppo: ma, se pure si dipingeva il paesaggio, non era a questo che si pensava, bensì a se stessi»²¹. Tuttavia è con Leonardo che gli sfondi diventano «lontananze vaste come il futuro»²², che sfuggono all'uomo e compaiono come ciò che oltrepassa di gran lunga l'uomo e i suoi sensi.

Guardare al paesaggio così, come a ciò che è lontano ed estraneo, freddo e distante, perfetto in se stesso, era necessario perché esso diventasse il pretesto e il mezzo di espressione di un'arte autonoma; doveva essere lontano e molto diverso da noi, perché divenisse un simbolo liberatore per il nostro destino. Doveva essere quasi ostile, di una indifferenza sublime perché, con le sue cose, potesse dare alla nostra esistenza un nuovo significato²³.

Così il lento processo che conduce nel giro di alcuni secoli i pittori a elaborare una nuova immagine della natura, sotto forma di paesaggio, corrisponde al lento processo mediante il quale l'uomo si «disabitua» al mondo. Esso non viene più osservato «con l'occhio prevenuto di chi vi è nato», di chi ha confidenza con esso; piuttosto, appare ormai come qualcosa di distante, estraneo e ostile; e l'uomo, uscito dal mondo, è adesso incerto e solo. «Si cominciò a capire la natura quando non la si capì più: quando si capì che essa era l'altra parte, indifferente, incapace di accoglierci»²⁴; si cominciò a scorgere il paesaggio quando non si scorse più la natura, quando l'uomo, allontanando le cose da sé – per accostarsi con maggior rispetto e meno confidenza – le rese più oggettive, scoprendo nel paesaggio la propria solitudine.

La lunga storia che narra la trasformazione del mondo in paesaggio è dunque strettamente connessa alla storia del progresso umano, all'emersione del soggetto. L'uomo inizialmente non ha occhi che per se stesso – unico soggetto della propria rappresentazione; poi la natura-paesaggio appare come sfondo vivente dell'uomo santo, sottile; infine la scomparsa dell'uomo dalla rappresentazione determina la comparsa del pae-

¹⁷ RILKE, *Von der Landschaft*, p. 517; tr. it., pp. 5-6 (la traduzione è stata leggermente modificata).

¹⁸ *Ibi*, p. 518: «schmal [...] und durchscheinend»; tr. it., p. 6.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibi*, p. 519; tr. it., p. 7.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibi*, p. 521; tr. it., p. 8.

²⁴ *Ibi*, p. 521: «denn man begann die Natur zu begreifen, als man sie nicht mehr begriff»; tr. it., p. 9 (la traduzione è stata modificata).

saggio puro, che sancisce allo stesso tempo l'irrompere del soggetto e la trasformazione in paesaggio del mondo.

4. *Florenskij: paesaggio come simbolo del soggetto meccanico-rapace*

Che vi sia uno stretto collegamento tra la comparsa del soggetto e la nascita del paesaggio lo si può evincere anche dalle riflessioni compiute da Pavel Florenskij nel 1919, nel suo saggio dal titolo *La prospettiva rovesciata*²⁵, nel quale l'attenzione si sofferma soprattutto sull'imporsi della prospettiva in ambito italiano in epoca rinascimentale. Nello stesso lasso di tempo in cui il paesaggio fa la propria comparsa, assistiamo all'affermazione di una tecnica pittorica destinata a mutare radicalmente il modo di vedere e rappresentare la realtà, che di lì a poco verrà percepito come l'unico e autentico modo di vedere il mondo. Prospettiva e paesaggio sembrano essere due frutti diversi (e avvelenati) del medesimo albero, quello del soggetto. Il tentativo compiuto da più parti di fornire una spiegazione puramente tecnica dell'insorgere della prospettiva in un punto spazio-temporale preciso (la Firenze rinascimentale) viene rinviata al mittente dal filosofo, che invece sostiene come le capacità tecniche e le conoscenze geometriche fossero già in possesso dei greci, che infatti ne facevano uso per la decorazione delle scenografie teatrali (*skiagraphia*)²⁶. Appellandosi a Vitruvio, egli rintraccia il padre della prospettiva addirittura in Anassagora²⁷, filosofo della mano, cioè in colui che per primo mise in relazione lo sviluppo della tecnica con l'utilizzo che l'uomo cominciò a fare delle mani: strumento di prensione e mani-polazione della realtà. La tesi di fondo è che l'uomo fosse in possesso sin da subito della tecnica prospettica, ma che solo a un certo punto, per così dire, «decise» di farne non una delle tante ortografie, dei tanti sistemi di trascrizione, ma la propria visione privilegiata del mondo²⁸. Essa, anzi, rappresenterebbe la fine di una metafisica, ormai «corrosa dall'arbitrio individuale del *singolo* con il suo *singolo* punto di vista»²⁹. In altre parole, la pittura decide di rinunciare alla comprensione profonda della struttura «architettonica» della realtà, della vita – di per sé creativa, sorgiva e imprevedibile (come ci ricorda il termine *physis*) – così come era stata riconosciuta fin dal mondo antico, per duplicarla, per sostituirla con una realtà apparente, con un «inganno seducente» che trova il proprio riscontro prima nelle scenografie antiche, poi in quelle dei misteri medievali, infine nella prospettiva. Essa consisterebbe, quindi, nella proiezione sul mondo di uno schema rappresentativo ingannevole, inerte, legato al punto di vista

²⁵ P. FLORENSKIJ, *La prospettiva rovesciata* in Id., *La prospettiva rovesciata e altri scritti sull'arte*, a cura di N. Misler, Gangemi, Roma 2003, pp. 73-135. Cfr. P. MANTZIARAS, *Sophia or Modernity? The reverse Perspective of Pavel Florenskij as a Critique on modern Naturalism*, «Transcultural Studies», 4 (2009), pp. 151-168. Circa l'ontologia dell'opera d'arte in Florenskij si veda N. VALENTINI, *P. A. Florenskij. La sapienza dell'amore*, EDB, Bologna 2012, pp. 231-271. Il tema ricorre anche nel volume di Florenskij *Filosofia del culto. Saggio di antropodicea ortodossa*, a cura di N. Valentini, San Paolo, Cinisello Balsamo 2016.

²⁶ FLORENSKIJ, *La prospettiva rovesciata*, p. 81.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ «Sarebbe molto difficile mettere in dubbio il fatto che, quando essi [gli antichi] non applicavano le regole della prospettiva, era semplicemente perché non volevano applicarle, perché le ritenevano inutili e antiartistiche» (*ibi*, p. 83).

²⁹ *Ibi*, p. 81.

unico dello «spettatore paralizzato», che trasforma la realtà in spettacolo e anestetizza l'effetto dirompente dell'incontro con la realtà vitale.

Il pathos dell'*uomo nuovo* è di sfuggire ad ogni realtà, perché l'«io voglio» detti di nuovo legge attraverso la ricostruzione di una realtà fantasmagorica, anche se imprigionata in uno schema grafico. Invece, il pathos dell'uomo antico, come quello dell'uomo medievale, è l'accettazione, il generoso riconoscimento, l'affermazione di ogni genere di realtà come un bene, perché l'essere è il bene e il bene è l'essere. Il pathos dell'uomo medievale è l'affermazione della realtà in sé e fuori di sé, e perciò è l'obiettività. Al soggettivismo dell'uomo nuovo appartiene l'illusionismo³⁰.

Non è un caso, secondo Florenskij, che il padre del paesaggio contemporaneo, Giotto – espressione in campo pittorico di quell'atteggiamento puro nei confronti della natura incarnato da Francesco –, dopo aver giocato con la prospettiva, fino alla decorazione della Chiesa Superiore di san Francesco ad Assisi, decida di non fare più ricorso a tale tecnica³¹. L'affermarsi della prospettiva – a cui è strettamente connesso l'affermarsi del paesaggio – presuppone un drastico mutamento nei rapporti che intercorrono tra uomo e mondo. Essa sottintende, infatti: la trasformazione dello spazio esterno e frastagliato in uno spazio euclideo e omogeneo; l'imporsi di un soggetto trascendentale di tipo kantiano, che eleva un solo punto di vista eccezionale, il proprio, a punto «monarchico»³²; l'eliminazione – all'interno di questo stesso punto di vista monarchico – della divergenza prospettica che nasce inevitabilmente dal secondo occhio, e dunque l'arbitraria riduzione del punto di vista a monoculare e «ciclopico»³³; l'eliminazione della dimensione psico-fisica dell'occhio, che con i suoi minimi movimenti e la sua attività garantiva una «visione», una ricostruzione attiva e viva della realtà; l'atrofizzazione di questo soggetto trascendentale, che viene pensato come immobile, inalterabile, universale, sganciato dalla realtà cui appartiene e per questo garante di una unità immobile e congelata³⁴; conseguentemente l'atrofizzazione e cristallizzazione del mondo, che, in virtù del soggetto che lo svela (o che lo occulta), guadagna una sua stabilità e certezza, una immutabilità che lo sottrae alle perturbazioni, alle mutazioni, ai rovesci del tempo, facendo però di esso un «mondo morto o sommerso in un sonno eterno»³⁵.

In Florenskij, quindi, è ancor più evidente il nesso tra la comparsa del sé vorace con l'alterazione dell'immagine del mondo, che questa volta viene avvertita – senza mezzi termini – come una caduta, un tradimento, una *decisione* dell'uomo, pronto a sacrificare la profonda complessità della vita a favore di una versione «ortografica» della realtà. Versione che preannuncia il predominio dell'io kantiano, categorizzante, che si fa addirittura affermazione nichilista del soggetto sulla multiformità del sensi-

³⁰ *Ibi*, p. 90 (il corsivo è mio). È lo scontro tra una metafisica dell'essere e una metafisica del soggetto.

³¹ *Ibi*, p. 94: «Giotto si associa mentalmente con l'idea del Medioevo, ma ciò è errato. Giotto guarda da un'altra parte. Il suo "genio allegro e felice, alla maniera italiana", fecondo e leggero, era incline a una visione poco profonda della vita, alla maniera rinascimentale».

³² *Ibi*, p. 124.

³³ *Ibi*, p. 125.

³⁴ *Ibidem*: «Il suddetto legislatore si immagina per sempre e indissolubilmente *fissato* al proprio trono: se egli scende da questo luogo assolutizzato, o se appena vi si muove, immediatamente va a pezzi tutta l'unità del sistema prospettico e la prospettiva crolla del tutto. In altri termini in questa concezione, l'occhio che guarda non è l'organo di un essere vivente, che vive e svolge un'attività nel mondo, ma la lente di vetro di una camera oscura».

³⁵ *Ibidem*.

bile; in particolare nell'arte dell'incisione protestante tedesca³⁶, nella quale l'attività costitutiva formale si affranca dall'impressione. Florenskij parla addirittura di una «metafisica della superficie della rappresentazione»³⁷, nel senso che la stessa scelta della superficie su cui dipingere nasconde un differente modo di concepire il soggetto e il suo rapporto con l'oggetto rappresentato:

Immibile, dura, non compiacente è la superficie d'un muro o d'una tavola, troppo severa, troppo cogente, troppo ontologica per l'intelligenza manuale dell'uomo rinascimentale. Egli vuole sentirsi fra cose terrestri, tra fenomeni soltanto terrestri, senza interferenze dall'altro mondo³⁸.

In qualche modo, la pittura italiana a olio del Rinascimento segna un primo passaggio dalla natura all'io, che concentrandosi sulla rigogliosa proliferazione del mondo sensibile, terrestre, disabilita definitivamente la trascendenza e prepara la solitudine moderna del soggetto creatore e sublime. La tela flessibile e l'olio grasso segnano il progressivo adattamento, adeguamento, della realtà al soggetto, che culmina con la pura razionalità di un'immagine costruita su basi puramente logiche, l'incisione, fino alla contemporanea dematerializzazione del *medium* artistico³⁹. A prescindere dalla intrigante distinzione tra pittura a olio cattolica e incisione protestante, resta il fatto che nel Rinascimento italiano Florenskij pone le radici di una metafisica del soggetto, per la quale i particolari paesaggistici, da «riempitivo» – come ad esempio nelle icone – divengono fulcro dello sguardo pittorico⁴⁰. Questa «peccaminosa lacerazione del creato»⁴¹, che pone soggetto e natura l'uno contro l'altro, ha come doppio effetto contemporaneo la divisione della pittura in paesaggio e ritratto⁴². In altre parole il paesaggio segnerebbe l'impossibilità di ogni forma di convivenza, di primordiale coinvolgimento, esemplificato dalla scomparsa stessa dell'uomo dalla tela, o dalla sua assolutizzazione nel ritratto. Ci sarebbero quindi epoche del soggetto, della prospettiva, in cui prevale un'esperienza scientifica (kantiana) del mondo, esteriore della vita e una cultura rapace-meccanica; ed epoche in cui viceversa prevale una cultura contemplativo-creativa⁴³. Il paesaggio è l'emblema della prima e nasce con la prospettiva, come effetto dell'ondata di secolarizzazione della visione del mondo religiosa⁴⁴.

³⁶ P. FLORENSKIJ, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, a cura di E. Zolla, Adelphi, Milano 1977, pp. 114-123.

³⁷ *Ibi*, p. 112.

³⁸ *Ibi*, p. 113.

³⁹ *Ibi*, pp. 115 e 119.

⁴⁰ *Ibi*, p. 153. Cfr. M. CACCIARI, *Icone della legge*, Adelphi, Milano 1985, pp. 173-211. Cfr. M.S. GMEHLING, *Ich habe die Welt als ein Ganzes betrachtet. Pavel Florenskij, ein Meister der Polaritäten*, «Theologisches», 45 (2015), pp. 367-372; V. DELLA DORA, *Landscape, Natura and the Sacred in Byzantium*, Cambridge University Press, Cambridge 2016; M. Hagemeister, *Wiederverzauberung der Welt: Pavel Florenskij Neues Mittelalter*, in N. FRANZ - M. HAGEMEISTER - F. HANEY (hrsg.), *Pavel Florenskij - Tradition und Moderne*, Peter Lang, Frankfurt a.M. - New York 2001, pp. 127-145.

⁴¹ FLORENSKIJ, *Le porte regali*, p. 154.

⁴² Nel ritratto «l'uomo per la prima volta è accantonato, quindi diventa accessorio e infine è del tutto escluso dalla campagna, mentre nel secondo tutto l'ambiente trae vita dalla sua vita, diventa mera ambientazione e alla fine con esso dal ritratto scompare anche il corpo, e rimane soltanto il volto astratto da tutto il mondo, mera espressività» (*ibidem*).

⁴³ Cfr. *Id.*, *La prospettiva rovesciata*, p. 92.

⁴⁴ *Ibi*, p. 96: «Nella misura in cui si secolarizza la *Weltanschauung* religiosa del Medioevo, il puro rito religioso diviene sempre più un pretesto per la rappresentazione del corpo e del paesaggio».

5. Guardini: paesaggio e secolarizzazione dello sguardo

Effettivamente, la posizione di Florenskij sembra essere confermata dal fatto che nel rapporto col mondo sembra prevalere progressivamente, ma sin dall'inizio, l'approccio di uno sguardo secolarizzato, che separa e scompone. L'ascesa di Petrarca sul monte Ventoso – ancora nell'ottica della ricomposizione – avviene già nel segno della *cupiditas videndi*⁴⁵, dell'osservazione autoptica, nella quale prevale la curiosità, il godimento. L'altezza da conquistare appare più uno strumento di sé che un luogo di accesso all'infinita complessità del tutto. La controparte della natura, nella sua forma di paesaggio e di porzione, non possiede la naturale capacità di rinviare al tutto, all'infinito – è infatti nell'interiorità dell'uomo che Petrarca cerca ancora la soluzione. Il taglio compiuto dall'uomo, la sezione, tanto apre e rinvia all'infinito, quanto chiude; ancor di più con la trasformazione dello sguardo pittorico e fotografico. L'affermazione delle tecnologie, il ricorso a «strumenti di osservazione» fa sì che i contorni di ciò che si osserva diventino sempre più netti; la foto, l'immagine televisiva, digitale, la risonanza magnetica, la cartolina ecc. chiudono l'immagine all'interno di confini definiti, che escludono – anche da un punto di vista percettivo – quella *visione periferica*, quel rinvio al mondo circostante, che, sebbene non visto direttamente, viene avvertito e percepito, lasciando così aperta la strada alla possibilità di uno spazio infinito a cui, ciò che è presente, si relaziona⁴⁶. Una qualsiasi sedia dinanzi a me, dice Romano Guardini, «si espande da ogni lato. Appena io la ritraggo con la macchina fotografica, il suo carattere di porzione si manifesta in modo netto»⁴⁷.

La trasformazione dello sguardo vivo in uno sguardo dai contorni netti, che isola ciò che osserva, che ostacola il rinvio all'oltre, si pone all'apice di un processo di secolarizzazione dello sguardo. Anche il paesaggio come fenomeno pittorico potrebbe essere spiegato più che con la progressiva centralità della natura rispetto alle figure umane con la scomparsa del «soggetto pittorico»⁴⁸. Se in un primo momento l'uomo dipinge l'uomo, ha cioè l'uomo come soggetto, pian piano quest'ultimo sfuma a favore dell'ambiente, di un pezzo di natura. Il che se da un lato può essere interpretato come uscita dall'ego, riscoperta della natura nella sua dimensione creativa e altra rispetto all'uomo, dall'altro può significare il suo esatto contrario, cioè la perdita di

⁴⁵ Cfr. J.-M. BESSE, *Vedere la terra. Sei saggi sul paesaggio e la geografia*, a cura di P. Zanini, Bruno Mondadori, Milano 2008, pp. 13-20. Cfr. A. TRIPET, *Pétrarque ou la connaissance de soi*, Droz, Genève 1967.

⁴⁶ Si veda, ad esempio, la riflessione dello psicologo Anton Ehrenzweig, che teorizza l'importanza di una visione periferica: A. EHRENZWEIG, *The Hidden Order of Art. A Study in the Psychology of artistic Imagination*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles 1971.

⁴⁷ R. GUARDINI, *Über das Wesen des Kunstwerks*, in Id., *Wurzeln eines großen Lebenswerk*, Bd. 3, Grünwald - Schöningh, Mainz - Paderborn 2002, p. 345; tr. it. di F. Tomasoni, *L'opera d'arte*, Morcelliana, Brescia 1998, p. 27. Sul paesaggio in Guardini si veda M. SCHWIND, *Sinn und Ausdruck der Landschaft*, in «Studium Generale», 3 (1950), 4-5, pp. 196-201; cfr. D.N. FOOTE, *Romano Guardini and the Problem of Vision*, «Logos», 21 (2018), 2, pp. 123-140.

⁴⁸ La lettura fornita da Friedländer potrebbe avvalorare questa interpretazione. Per Friedländer, infatti, la pittura di paesaggio sarebbe figlia di un approccio specialistico, fondato sulla divisione del lavoro. Esso nascerebbe come risposta al mercato dei consumatori anonimi, dei committenti, collezionisti privati veneziani, da parte dei pittori di sfondi di Anversa; questi ultimi si sarebbero rapidamente specializzati, e separati dai pittori di figure – con cui collaboravano nelle botteghe, dividendosi i compiti – per motivi di mercato, rinunciando alla dimensione *collegiale* dell'opera d'arte. Cfr. M.J. FRIEDLÄNDER, *Essay über die Landschaftsmalerei und anderen Bildgattungen*, Stols-Cassirer, Den Haag 1947, pp. 58 ss.

qualsiasi «soggetto pittorico» a vantaggio di un unico soggetto: colui che osserva. L'unico «soggetto pittorico» rimasto sembra l'osservatore e la sua prospettiva, l'arbitrio del proprio punto di vista; in questo senso il paesaggio non sarebbe che una porzione del soggetto elevata a *soggetto* della propria rappresentazione. Un puro cono di luce che proietta il soggetto su qualsiasi sfondo; dove centrale non è lo sfondo, ma il cono. Ovviamente questo comporta una scomposizione della natura – ridotta più a spazio euclideo che a spazio geografico, a frammento più che insieme – e una secolarizzazione dello sguardo, che si eleva a fonte e criterio della realtà⁴⁹.

Nella lettura dell'ottava elegia di Rilke⁵⁰, anche Romano Guardini sottolinea come, a differenza dell'animale e della pianta – che si dischiudono all'infinito in uno spazio aperto, in cui non devono prendere posizione, ma di cui fanno parte originariamente – l'uomo in ogni suo atteggiamento è «spettatore»⁵¹. Egli non procede semplicemente verso ciò che esiste, ma avanza in direzione dell'oggetto. Avendo noi uomini perso casa, non solo siamo osservatori di fronte agli oggetti,

ma veniamo oppressi e schiacciati dalla loro quantità e disorientati. A noi manca la sicurezza interiore che è in grado di conferire il suo posto a ogni fenomeno [...]. Così ci tocca fare artificiosamente ordine nel caos per mezzo di concetti e di sistemi. Ciò sembra aver successo; ma l'ordine «crolla» subito perché era soltanto esterno. «Riordiniamo» una seconda volta, una decima, una millesima volta, in ogni ripresa della vita; ma allora «crolliamo noi»: ci consumiamo via via, e un giorno definitivamente⁵².

L'uomo in qualche modo è costretto a porsi soltanto e sempre di fronte alla realtà, a indagarla, ad afferrare e disporre le cose pur di ricostruire un ordine che gli manca dalla nascita: «ecco la prigionia dell'esistenza, ecco il “destino”»⁵³. Questo, secondo Guardini, spiega in che senso, per Rilke, la particolare apertura dell'uomo possa rivelarsi una vera e propria chiusura (*Verschlossenheit*)⁵⁴ alla realtà, che lo costringe a creare una barriera invalicabile pur di sopravvivere. La scissione soggetto/oggetto, se da un lato favorisce la sopravvivenza, dall'altro preclude all'uomo la possibilità di accedere a quell'«aperto [*Offen*]», di cui animali, piante e fonti si sentono immediatamente parte.

Noi siamo rivolti alle cose, siamo di continuo «di fronte» ad esse, e siamo caduti così in balia del «destino». Noi le osserviamo le cose, le giudichiamo e le desideriamo, le afferriamo, ordiniamo ed elaboriamo, e non possiamo tuttavia trattenerle; giacché il vero possesso delle cose è

⁴⁹ Cfr. DARDEL, *L'Homme et la terre*, p. 16-18; tr. it., pp. 18-20. Tale idea viene sostenuta anche da R. BRANDT, *Filosofia della pittura. Da Giorgione a Magritte*, tr. it. di M.G. Franch e D. Gorreta, Bruno Mondadori, Milano 2003, p. 21; questi, citando Belting, sostiene che con Monet si realizza «“la fortunata divaricazione di sguardo e opera, che ha trasformato lo sguardo in tema dell'opera”»; il dipinto non rappresenta più un oggetto, ma presenta se stesso come “sguardo fatto opera” dell'artista».

⁵⁰ Le citazioni del filosofo italo-tedesco vengono riportate in italiano, essenzialmente dall'*Opera Omnia* in corso di pubblicazione, mantenendo però anche la numerazione tedesca; R. GUARDINI, *Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins. Eine Interpretation der Duineser Elegien* (1953), Grünewald - Schöningh, Mainz - Paderborn 1996⁴, pp. 259-295; tr. it. di G. Somnavilla, *Rainer Maria Rilke. Le Elegie duinesi come interpretazione dell'esistenza*, Morcelliana, Brescia 2003, pp. 339-388.

⁵¹ *Ibi*, p. 285; tr. it., p. 370.

⁵² *Ibidem*; tr. it., p. 371.

⁵³ *Ibi*, p. 275; tr. it., p. 356.

⁵⁴ *Ibi*, p. 30; tr. it., p. 36.

possibile soltanto nel distacco da sé, che non brama, né afferra più niente, ma va verso l'aperto e precisamente là diviene consapevole intimamente di ogni ente⁵⁵.

L'uomo, pertanto, può approfittare di questa sua posizione particolare che occupa nel cosmo, sia per giungere a una (nuova) visione unitaria del mondo, sia per un potenziamento incondizionato del soggetto. In quest'ultimo caso i suoi occhi, «i quali propriamente dovrebbero essere porte che conducono all'aperto, diventano “trappole disposte in cerchio intorno alla creatura”»⁵⁶. L'uomo, in tal modo, ricrea certo una casa, ma una casa concettuale, distorta, che proviene dal cervello e dunque del tutto simile alle astrazioni. Affinché possa accedere a una visione unitaria del mondo, inteso come totalità, occorre invece che egli compia un atto di disindividualizzazione (*Entselbstung*), rinunciando così a se stesso e alla propria singolarità in direzione del tutto⁵⁷. Solo in questa maniera egli sarà libero dalla prigionia dell'io, e il mondo acquisterà la sua propria dimensione.

6. *La doppia valenza del paesaggio: emblema del soggetto, resistenza al soggetto*

Evidentemente il paesaggio si presta a una doppia interpretazione. Una volta ammesso che esso nasce dalla rottura dell'unità cosmica e dall'emersione del soggetto, con la sua conseguente tendenza a reificare e dominare ciò che gli si pone di fronte, il paesaggio può essere interpretato da un lato come emblema per eccellenza di tale potenza del soggetto – la cui rappresentazione è un pretesto per l'esercizio dello sguardo, che fa a meno addirittura dell'oggetto. Per Florenskij il paesaggio è segno dell'alterazione di un rapporto biunivoco ed equilibrato, contenuto – sebbene spesso mal interpretato – nel concetto di esperienza contemplativa; segna la fine del mondo e la decisione di imporre a esso una prospettiva soggettiva e illusoria, un'immagine falsata della realtà, di cui l'immagine nell'età delle tecniche heideggeriana non sarebbe che un esito estremo⁵⁸. Dall'altro, invece – proprio nell'epoca del soggetto – esso sembra una porzione di realtà capace di conservare quel senso di unità, di appartenenza al tutto, inizialmente prerogativa della riflessione filosofica, poi dell'estetica. Il paesaggio, quindi appare *tanto emblema* del soggetto rapace, *quanto residuo* di un'epoca cosmica e unitaria ormai al tramonto; residuo che testimonia una *resistenza* alla moderna relazione uomo-mondo tutta centrata sul soggetto: una modalità alternativa di tenere insieme l'uomo con il mondo, le cose tra loro, finito e infinito. Addirittura, esso potrebbe rappresentare il primo passo verso il *superamento* della lacerazione, verso una nuova modalità di coesistenza tra finito e infinito. Sembrerebbe, quindi, che quanto più si impone il soggetto tanto più si impone l'esperienza del paesaggio, sia come *emblema* del soggetto autonomo che come *resistenza* a tale soggetto⁵⁹.

⁵⁵ *Ibi*, p. 288; tr. it., p. 373.

⁵⁶ *Ibi*, p. 267; tr. it., p. 348.

⁵⁷ *Ibi*, p. 34; tr. it., p. 40.

⁵⁸ M. HEIDEGGER, *Die Zeit des Weltbildes*, in Id., *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt a.M 2004, pp. 75-113; tr. it. di P. Chiodi, *L'epoca dell'immagine del mondo*, in Id., *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1987, pp. 71-101.

⁵⁹ L'idea di una «porzione di terra», di una «cerchia di elementi», infatti, è strettamente connessa alla delimitazione del campo visivo dell'uomo. Tuttavia, solo quando il soggetto si emancipa da un sapere *reflessivo*, che riflette e riverbera direttamente l'infinità del tutto, questo rapporto fra parte e tutto diventa

In realtà è questa la «contraddizione» su cui si fonda la possibilità stessa del paesaggio nelle sue opposte modalità. In un caso si tende a mettere in primo piano il *distacco* che il soggetto pare assumere nei confronti del paesaggio e il *limite*, la delimitazione che pare caratterizzare il paesaggio nel suo primo apparire; secondo questa lettura il paesaggio è soprattutto *emblema* del soggetto emancipato dalla natura – o forse espulso dalla natura – naturalmente propenso a incorrere nel rischio dell'*auto-sufficienza*, naturalmente *spettatore* (o sezionatore). Nell'altro caso il soggetto sembra invece *attore*⁶⁰, *coinvolto* e partecipe del paesaggio, che appare a sua volta un *continuum*, una totalità ininterrotta che rinvia oltre i propri limiti; secondo quest'altra lettura il paesaggio è eco di un'unità nostalgica, *resistenza* al soggetto, che incorre nel rischio di un nostalgico *ritorno alla Madre*⁶¹.

Per un verso l'idea prevalente è che sia paesaggio in senso proprio *solo* quella porzione circoscritta, capace di rinviare al tutto, grazie a un soggetto limitato in grado di tenersi aperto alla totalità; cioè quella porzione che conservi la forza di essere «cifra», e allo stesso tempo la capacità di resistere e di sanare la contraddizione. Per un altro, però, la comparsa del paesaggio pare inscindibilmente connessa con l'imporsi del soggetto; il paesaggio nasce, infatti, con il soggetto e con il suo *disorientamento* a seguito della perdita della dimora; è quindi strettamente connesso alla tentazione del soggetto rapace. In altri termini, esso mantiene al suo interno una doppia valenza, per cui è tanto frutto della rottura quanto del tentativo di superarla, tanto esuberanza del soggetto quanto antidoto a esso. Andrebbe quindi letto come una (doppia) modalità del soggetto ai tempi della rottura cosmica; come un duplice modo di abitare il mondo, di *recuperare una dimora*, che trova nella totalità e nella «cartolina» i suoi limiti estremi.

7. Un nuovo «ethos dello sguardo»

Il paesaggio è la natura all'epoca del soggetto. Soggetto, che può instaurare un triplice rapporto nei confronti del mondo: di nostalgia per l'unità passata e perduta, di dominio presente, di cooperazione futura. In questo senso la contraddittorietà del paesaggio, che oscilla tra la resistenza nostalgica di Ritter e la proiezione rapace di Florenskij, trova una sua possibile soluzione nel nuovo rapporto di equilibrio che l'uomo sarà in grado di instaurare con la natura, che dovrà essere il frutto di un contenimento tanto dell'invadenza del soggetto moderno, quanto della pervasività del cosmo classico. Il paesaggio sembra svilupparsi sotto il segno del «compito»⁶², della «libertà» umana di

un *compito* dell'uomo, il quale può sia tenere vivo il rinvio all'infinito che tale porzione di terra contiene, sia legare tale porzione all'arbitrio del proprio movimento.

⁶⁰ ASSUNTO, *Il paesaggio e l'estetica*, p. 162.

⁶¹ Cfr. C. QUARTA, *La formazione della coscienza ecologica*, in ID. (a cura di), *Una nuova etica per l'ambiente*, Dedalo, Bari 2006, pp. 133-136; e nello stesso volume M.A. SARTI, *Ecofemminismo e natura*, pp. 195-200. Questa opposizione originaria ci potrebbe aiutare a capire una serie di interpretazioni divergenti, che mirano, alternativamente, a considerare il paesaggio artistico origine del paesaggio naturale, o viceversa; il paesaggio come prevalentemente culturale (Europa) o essenzialmente selvaggio (America); privo di mistero e sacralità o fonte di mistero; lo stesso confrontarsi di visioni prevalentemente cognitive o atmosferiche – nell'odierna interpretazione del paesaggio – sembrerebbe chiamare in ballo questo iniziale dualismo.

⁶² Secondo Guardini, la *Weltanschauung* «prende il suo oggetto come compito», come compito speciale che è il mondo stesso a sottoporgli, come opera «che in questo preciso mondo è richiesta all'uomo» (R. GUARDINI, *Vom Wesen katholischer Weltanschauung*, in ID., *Unterscheidung des Christlichen*,

edificare un nuovo rapporto col tutto. Tanto Guardini che Florenskij riconoscono che per realizzare tale compito l'uomo deve promuovere un nuovo «*ethos* dello sguardo»⁶³, cioè un nuovo modo di guardare il mondo; caratterizzato, dall'ascolto patico della realtà, dalla dis-individualizzazione⁶⁴, dal recupero di un occhio binoculare e policentrico che rinunci a un punto di vista assoluto; di un occhio inteso come organo di un essere vivente aperto a uno spazio frastagliato⁶⁵.

Questo nuovo *ethos* potrebbe essere agevolato dalla ridefinizione in atto del soggetto contemporaneo. Un soggetto non più monolitico, ma contraddittorio al suo interno e aperto a un pensiero della differenza⁶⁶, pone infatti le condizioni per incontrare mondi e paesaggi diversi. Al cospetto di un soggetto fragile, la realtà – che appare sempre più come «fiume» e flusso inarrestabile, che si protende oltre i confini immediati⁶⁷ – richiede, infatti, un pensiero capace di coinvolgere le «molteplici facoltà della nostra anima»⁶⁸.

Il paesaggio, nato *nella differenza* tra il soggetto e la natura, rimane, a nostro parere, strettamente connesso alla *ricerca* dell'unità perduta. Unità che – riconosciuti i limiti tanto della natura classica quanto del soggetto moderno – non sembra essere più frutto di un destino originario (verso il quale provare nostalgia) né di un'azione prometeica (tutta concentrata sul presente), bensì paziente riconoscimento, orizzontale, di due protagonisti entrambi in esilio, che nel paesaggio tentano di recuperare la loro patria.

Grünewald - Schöningh, Mainz - Paderborn 1994, Bd. 1, pp. 22; tr. it. di G. Colombi, *La visione cattolica del mondo*, Morcelliana, Brescia 2015, p. 21); infatti, «nel vedere ha luogo fin dall'inizio una decisione: faccio questo per affermare me stesso o per conoscere la verità? Con il mio sguardo voglio "dominare", cioè fare violenza all'essere, oppure "servire"» (Id., *Das Auge und die religiöse Erkenntnis*, in Id., *Wurzeln eines großen Lebenswerkes*, Bd. 3, p. 191; tr. it. di A. Aguti, *L'occhio e la conoscenza religiosa*, in *Opera Omnia III/1*, Morcelliana, Brescia 2008, p. 538). Per FLORENSKIJ, *La prospettiva rovesciata*, p. 92: «tutta la questione si riduce alla scelta di una strada o dell'altra».

⁶³ GUARDINI, *Vom Wesen katholischer Weltanschauung*, p. 27; tr. it., p. 23. Cfr. H.-B. GERL-FALKOVITZ, *Romano Guardini. 1885-1968 Leben und Werk*, Grünewald, Mainz 1995; EAD., *Lauterkeit des Blicks. Unbekannten Materialien zu Romano Guardini*, Be&Be, Heiligenkreuz 2013.

⁶⁴ «"Vedere" significa essere sensibili alla natura specifica dell'oggetto; essere colpiti dalla sua essenza; comprendere come questa essenza si esprime nella sua struttura, come si manifesta» (R. GUARDINI, *Sorge um den Menschen*, Bd. 2, Grünewald - Schöningh, Mainz - Paderborn 1998 p. 120).

⁶⁵ FLORENSKIJ, *La prospettiva rovesciata*, pp. 124-132.

⁶⁶ Cfr. B. WALDENFELS, *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden 1*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2016; C. RESTA, *L'estraneo. Ostilità e ospitalità nel pensiero del Novecento*, il Melangolo, Genova 2008; A. NAESS, *Ecosophy and Gestalt Ontology*, «The Trumpeter Journal of Ecosophy», 6 (1989), pp. 134-137. La riflessione contemporanea sembra disponibile a riconsiderare la filosofia come pensiero integrale, nel quale la dimensione estetica possa essere parte integrante della dimensione etica e teoretica; in cui, cioè, la comprensione avvenga mediante una visione, «un moto conoscitivo, volto, in un modo tutto speciale, alla totalità delle cose, a ciò che ha "carattere di mondo" nella realtà data» (GUARDINI, *Vom Wesen katholischer Weltanschauung*, p. 22; tr. it., p. 16). Cfr. M. TALLACCHINI (a cura di), *Etiche della terra*, Vita e Pensiero, Milano 1998, in particolare F. OST, *Il giusto 'milieu'. Una concezione dialettica del rapporto uomo-natura*, pp. 351-364.

⁶⁷ R. GUARDINI, *Der Gegensatz. Versuche zu einer Philosophie des Lebendig-Konkreten*, Grünewald - Schöningh, Mainz - Paderborn 1998, p. 35; tr. it. di G. Colombi, *L'opposizione polare. Saggio per una filosofia del concreto vivente*, Morcelliana, Brescia 1997, p. 35; «c'è qualcosa nella vita che sorpassa sempre i limiti del prima e del poi» (*ibi*, p. 68; tr. it., p. 75).

⁶⁸ SIMMEL, *Philosophie der Landschaft*, p. 482; tr. it., p. 69.