



XXVIII CORSO DI AGGIORNAMENTO SUL GIARDINO STORICO “GIULIANA BALDAN ZENONI-POLITEO” – 2018

Aspetti letterari, storici, filosofici, architettonici, economici, botanici, ambientali

La parte del selvaggio. Miti e figure della natura senza l'uomo

LEZIONE INTRODUTTIVA, 18 GENNAIO 2018

La parte del selvaggio. Miti e figure della natura senza l'uomo¹

SERGE BRIFFAUD, École Nationale Supérieure d'Architecture et de Paysage de Bordeaux
Passages-UMR 5319 du CNRS

Come non sottolineare il fascino che oggi esercitano la natura selvaggia e la possibilità di essere in comunione con essa? Basta guardare, per esempio, i programmi cinematografici per constatare che è raro, di questi tempi, che non sia programmato almeno un film sulla vita selvaggia con le avventure di un eroe che si confronta, volontariamente o no, con una natura qualche volta ostile, con cui finisce sempre per scendere a patti e diventare un tutt'uno. Si verificava la stessa cosa già in letteratura, con la fioritura dei romanzi di ritorno alle origini che raccontano delle esperienze di riappropriazione della «natura pura».

Come si iscrive questo desiderio nel nostro rapporto col paesaggio, nel nostro modo di provarlo, di vederlo e di concepirlo o di pianificarlo nelle città e nei giardini? Questa fascinazione per il selvaggio è qualcosa di nuovo? Si tratta di una pura e semplice riattivazione di miti, figure e archetipi già presenti nella nostra cultura, o invece introduce una rottura nel nostro rapporto con la natura e con i paesaggi che della natura sono l'immagine?

Il paesaggio, natura ritrovata

Si potrebbe dire che il motore di tutta la cultura occidentale del paesaggio è il sentimento, oggi molto presente, di una irrimediabile rottura tra l'uomo e la natura, combinato col desiderio, altrettanto presente, di un ritorno verso questa natura perduta. La maggior parte dei filosofi e dei teorici che, a partire dall'epoca romantica, si sono occupati del problema del paesaggio hanno espresso, in un modo o nell'altro, l'idea che il paesaggio sia la forma assunta dalla natura agli occhi dell'uomo occidentale urbanizzato che ha divorziato da essa e ritorna verso di essa, ma che trova sul cammino di questo ritorno una natura che non somiglia a quella che aveva lasciato. Questa natura è diventata *paesaggio*. L'esistenza stessa del paesaggio sarebbe quindi condizionata a questa esperienza di ritorno alle origini, che appare come la trama di fondo dei film e dei romanzi che ho ricordato poco fa. Questo ritorno alle origini è forse condizionato anche dal sentimento di una degradazione della natura e di un declino della sua bellezza o delle sue forze.

Nel 1855 gli scrittori francesi Edmond et Jules de Goncourt vedevano già allora nel paesaggio la forma presa dalla natura agli occhi degli uomini, quelli stessi che ora la ammiravano l'avevano «condannata a morte», mutilata e devastata per soddisfare la loro sete di comodità e di beni materiali. I Goncourt concludevano: «Il paesaggio sarà una resurrezione, la Pasqua degli occhi?».² Si trova una idea analoga in quello che ritengo uno dei più bei testi teorici sulla questione del paesaggio; nel 1902 il poeta praghese Rainer Maria Rilke si interroga sulle condizioni della nascita

¹ Traduzione dal francese: Luciano Morbiato, Antonella Pietrogrande.

² E. e J. de Goncourt, *Diario. Memorie della vita letteraria (1851-1896)*, scelta e trad. M. Lavagetto, Milano, Garzanti, 1992 (cfr. *Journal des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire*: anno 1855).

di un'arte del paesaggio che si situa per lui nel Rinascimento e che è ai suoi occhi rappresentata prima di tutto dall'opera di Leonardo da Vinci:

«Bisogna spesso che arrivi qualcuno a dirci ciò che ci circonda: bisogna dunque cominciare allontanando da sé le cose per divenire capaci in seguito di riavvicinarsi a esse in modo più giusto e più sereno, con meno familiarità e con un distacco rispettoso, perché non si comincia a comprendere la natura che nel momento in cui non la si comprende più; quando si sente che essa è divenuta un'altra cosa, questa realtà che non prende parte, che non ha un senso per poterci percepire, è solo quando si esce da essa, solitari, fuori da un mondo deserto».

E serviva proprio questo per diventare artisti: non si doveva più provare la natura come soggetto, nel significato che essa aveva per noi, ma come un oggetto, come una grande realtà che era là». ³ La presa di distanza dalla natura è nello stesso tempo la condizione per la sua comprensione e la causa di una rottura radicale con essa, che deriva dalla sua trasformazione in un oggetto esteriore a colui che la guarda o la studia. Ora, questa natura-oggetto, respinta fuori da noi stessi, è per Rilke quella stessa che si presta a divenire un paesaggio, offerto all'espressione artistica.

Il paesaggio è allora esperienza della contingenza, della «grande realtà che era là», come dice Rilke, che è divenuta come straniera per un uomo invaso tuttavia dal sentimento della sua presenza.

A lungo, tuttavia, il paesaggio che attira lo sguardo e suscita la rappresentazione o la messa in scena giardiniera, non è stato prioritariamente il riflesso di una natura "selvaggia", almeno nel senso di una natura sprovvista di qualsiasi traccia umana. Al contrario il paesaggio che piace è prima di tutto quello che riflette il suo addomesticamento da parte degli uomini – come nel celebre affresco del *Buon governo* di Ambrogio Lorenzetti (Siena, Palazzo pubblico) –, ciò che non esclude una fascinazione per i grandi paesaggi naturali, per la natura che somiglia talvolta, soprattutto nei dipinti del Rinascimento, a un palazzo insieme immenso e sontuoso, che l'uomo non può occupare interamente, ma dove egli può alloggiare dappertutto, un universo copioso che offre delle risorse infinite.

Non si può in effetti comprendere l'atteggiamento degli occidentali dei secoli passati verso la natura selvaggia che in relazione col racconto cosmogonico della Genesi, ricordandosi che quello che noi oggi chiamiamo il «selvaggio» è ciò che un tempo era assimilato al caos generato dal Diluvio e dalla traccia del peccato originale, mentre i paesaggi umanizzati, domesticati dall'uomo si prestavano a figurare, per riprendere le parole di San Bernardo di Chiaravalle, la rivelazione attraverso la domesticazione umana della natura, dei «segni cancellati del divino». Se il selvaggio ha la sua parte nelle rappresentazioni è perché bisogna ricordarsi di dove è venuto il mondo abitabile – perché il solo paesaggio che possa legittimamente essere contemplato, e rappresentato, è quello che mostra la via del ritorno alla Creazione originale: quello di un tempo in cui il mondo rifletteva ancora, direttamente, l'immagine del Creatore e in cui l'uomo non doveva fare alcuno sforzo per assumere il ruolo centrale che Dio gli aveva assegnato nella Creazione.

Le cose cominciano a cambiare proprio a partire dal XVII secolo, in particolare in Olanda, quando i pittori cominciano a rappresentare i paesaggi ordinari che costituiscono il quadro di vita quotidiana della popolazione. Si ha la sensazione di assistere alla scoperta di cui parla Rilke: quella della «grande realtà che era là» ma che non era ancora diventata veramente guardabile o almeno rappresentabile. Da quel momento la rappresentazione comincia a valere per sé stessa, a liberarsi del significato e a trasformarsi in pura e semplice *presentazione* di ciò che è là. Ed è precisamente in questo momento che comincia a imporsi, nello stesso tempo della rappresentazione dei paesaggi del quotidiano, una fascinazione per le scene di paesaggio che verrà definita più tardi – a partire dall'inizio del XVIII secolo – nella categoria estetica del «sublime naturale».

³ Traduzioni italiane del saggio *Sul paesaggio* in R.M. Rilke, *Del paesaggio e altri scritti*, trad. G. Zampa, Milano, Cederna, 1949; Id., *Tutti gli scritti sull'arte e la letteratura*, testo tedesco a fronte, trad. E. Polledri, Milano, Bompiani ("Il pensiero occidentale"), 2008.

Natura selvaggia e «sublime naturale»: il trionfo dell'individuo

È necessario tornare su questa categoria e sull'esperienza che si nasconde dietro di essa, attraverso un dipinto del 1803 del pittore francese Philippe James de Loutherbourg, *Valanga nelle Alpi* (Londra, Tate Gallery): un archetipo della scena propria del sublime naturale, che viene spontaneamente associato all'idea stessa di «natura selvaggia». La valanga si scatena sullo sfondo, nascosta a metà.

La catastrofe, lo spettacolo spaventoso della natura selvaggia, funziona qui tanto come un catalizzatore che come un analizzatore di emozioni. In primo piano, protetti da una fragile falda della montagna, dei personaggi che si apprestano a superare un ponte sono i testimoni sconvolti della scena. Uno di loro prega, l'altro (una donna) fugge; nella posa del terzo si mescolano stupore, sottomissione e fascinazione. In questo modo, tutta la gamma pittorica dell'emozione incontenibile è espressa attraverso queste figure in primo piano. Dietro le pose convenzionali, affiora l'individualità sostanziale dei caratteri e degli esseri, rivelata all'improvviso dalla vicinanza di una natura che ritorna alla primitiva confusione e dalla minaccia dell'annientamento. In queste circostanze – su questo margine tra mondo degli uomini e natura selvaggia – si rivela un sé, un'individualità profonda, normalmente mascherata dietro i sentimenti socializzati e controllati che si provano.

Mi sembra che questo dipinto illustri una realtà fondamentale e illumini allo stesso tempo una parte importante di ciò che si nasconde, anche oggi, dietro l'attrazione per la natura selvaggia. *Valanga nelle Alpi* ci invita a una considerazione: ciò che si verifica in questa esperienza è forse l'affermazione dell'individuo, di un irriducibile *me-stesso*, cui lo spettacolo della natura selvaggia rivela l'essenza. È la scena sublime che elimina dalla natura e dall'individuo ogni traccia di socializzazione, che fa della natura questo *altro assoluto* al contatto del quale si rivela un *io assoluto*. Questo ritorno alla natura originale è un ritorno verso le profondità del *me*, un'esperienza di ritorno alle origini che permette di *ritrovarsi*. È la stessa esperienza che vivono gli eroi di film o romanzi contemporanei, nel loro *come back* ('ritornare') verso la natura pura. Anche per loro, questa natura estrema, radicalmente altra, è quella davanti alla quale si riafferma un me stesso, altrove

«denaturato» e inaccessibile, affogato nel flusso della vita sociale e nei condizionamenti ch'essa impone.

Una natura in espansione: la Wilderness

Il legame dell'individuo con la natura selvaggia è stato particolarmente coltivato negli Stati Uniti, un paese dove il confronto con la natura bruta è la scena originale nella quale si è rivelato, nella sua irriducibile specificità ed eccezionalità, il carattere di una nazione. Nel XIX secolo gli esempi non mancano; si vedano i dipinti di Thomas Cole, uno dei primi teorici della specificità del paesaggio americano;⁴ *Walden o Vita nei boschi* di Henry D. Thoreau, uno dei libri fondatori dell'ecologismo americano;⁵ i quadri di Edwin Church che rappresentano le cascate del Niagara, uno dei monumenti naturali che sono il simbolo dell'identità americana.⁶

La fascinazione per questo legame non mediato con la natura si è legata con il protestantesimo, essendo la natura assimilata alla divinità di fronte alla quale ogni individuo deve comparire da solo. Si sa anche che spetta agli statunitensi di aver inventato la politica della *Wilderness*, versione radicale della politica della natura che mira a preservarla da tutti gli altri usi che non siano la contemplazione estetica. Questo modo di affrontare le politiche della natura non è solamente americano, anche se non è quello che ha dominato nei paesi europei e, in particolare, in Francia e in Italia. Ci si può chiedere se non stiamo assistendo oggi, al tempo della crisi ecologica globale e della lotta contro l'erosione della biodiversità, a una mondializzazione di questo atteggiamento

4 Thomas Cole (1801-1848) è il fondatore della Hudson River School; tra i suoi numerosi paesaggi americani si veda almeno: *The Lonely Cross* (1845).

5 Cfr. H.D. Thoreau, *Walden*, trad. P. Sanavio, Milano, Rizzoli ("Bur"), 2012.

6 Cfr. Frederic E. Church, *Niagara* (1857), National Gallery of Art, Washington; *Niagara Falls from the American Side* (1866), National Galleries of Scotland, Edinburgh.

americano, che s'impone se non come la norma, almeno come una maniera di fare da prendere in considerazione e da adottare.

La *Wilderness* sembra così divenuta una natura contagiosa: essa si impone a paesi e culture dove il selvaggio aveva certo la sua parte, ma non era mai stato sinonimo di «natura», paesi nei quali il paesaggio stesso era, più che lo specchio dell'individuo, un'opera collettiva e dunque il riflesso di una funzione sociale.

Questa penetrazione contemporanea della *Wilderness* avviene attraverso un principio d'azione divenuto oggi onnipresente, e che tende a sostituirsi al principio dello «sviluppo sostenibile», a lungo al centro dell'attenzione: il principio di «rinaturazione».

Ri-naturare vuol dire tornare a uno «stato d'origine», la cui definizione è sempre problematica, ma a cui si dovrebbe arrivare sbarazzando la natura delle stigmate della sua strumentalizzazione da parte dell'uomo – da ogni tipo di trasformazione associata al suo sfruttamento come risorsa. Rinaturare vuol dire *liberare* la natura dall'uomo e dalla sua tecnica. Un buon esempio di una politica che si rifà a questa filosofia è la Direttiva-quadro sull'acqua della Comunità europea: entrata in azione nel 2000, essa associa l'obiettivo di arrivare allo «stato ecologico ottimale» dei corsi d'acqua con il progetto di sbarazzarli di ogni sistemazione recente o vecchia (sbarramenti, dighe, mulini...) e di «liberarne» così il corso. Il principio, della restaurazione delle continuità, è ormai il principio centrale dell'azione in materia ecologica.

Rinaturare, tuttavia – ed è un paradosso non trascurabile – porta anche nei fatti a instaurare delle discontinuità spaziali, cioè a rinchiudere la natura, costituendo delle riserve che si vorrebbero sempre più spesso «integrali», da cui l'uomo è puramente e semplicemente escluso, anche quando

la sua presenza è antica e anche, disgraziatamente, quando ciò implica dei problemi, come è il caso per certi paesi del sud del mondo. Si sente bene oggi che questa logica di spartizione dello spazio e di recinzione della natura sta montando, che la «parte» lasciata al selvaggio tende a ingrandire.

Dietro questo modo di concepire la politica della natura, c'è l'idea che questa, lasciata a sé stessa, raggiungerà uno stato di equilibrio, un *climax*, corrispondente allo stato dell'ecosistema più resiliente, cioè più capace di sopportare le perturbazioni e più ricco in biodiversità. Niente è più contestato oggi, nello stesso ambiente degli ecologi, di questo principio che costituisce tuttavia il referente assoluto per l'azione pubblica, un po' dappertutto nel mondo, accreditando così tanto il principio di un *laissez-faire* quanto quello di «mettere al riparo» la natura contro le interferenze della società.

Questo è il mito fondatore sul quale noi oggi viviamo. Ma ciò che si nasconde dietro di esso è prima di tutto – ed è una mia ipotesi – un processo di desocializzazione del rapporto con la natura, cioè la consacrazione di una natura legata alla scala dell'esperienza individuale – come un rivelatore di individualità – e come un tramite per il ritorno dell'individuo a se stesso; questo per una parte dell'umanità che rinuncia poco a poco alle regole che permettono di «fare società» e per la quale ciò che conta è di assicurare all'individuo i mezzi di esistere ed affermarsi. Per questa parte dell'umanità, che impone oggi al mondo intero le sue visioni della natura, il «selvaggio» non è più l'inverso dell'Uomo, ma lo specchio teso a un Uomo nuovo, che si costruisce attraverso la negazione del suo essere sociale.