

**Testi integrativi a:
*Filosofia del paesaggio (1913)***

MATTHIEU AMAT – [Per Simmel] il paesaggio è una «categoria», non però di natura storico-artistica o geografica, ma piuttosto nei termini di una filosofia della cultura: si può situare all'incrocio tra una filosofia dell'arte e un'estetica intesa nel senso di una teoria trascendentale della percezione che integra gli aspetti culturali. [voce *Landschaft*, in H.-P. Müller, T. Reitz, *Simmel-Handbuch*, cit., pp. 347-352: 347.]

GEORG SIMMEL – Se dalle argomentazioni precedenti ci ricordiamo quanto spesso la coscienza del fine si arresta allo stadio del denaro, ci rendiamo conto di come il denaro, data la sua sempre maggiore importanza, ci ponga a una distanza psichica sempre maggiore dagli oggetti, spesso a una distanza tale che la loro essenza qualitativa si allontana completamente dalla nostra portata visiva e il contatto interno col loro pieno, autentico essere, risulta completamente interrotto.

Questo non vale soltanto per gli oggetti culturali. Tutta la nostra vita è caratterizzata dall'allontanamento dalla natura a cui ci costringe la vita economica e la vita cittadina che ne dipende. Però, forse, solo mediante questo allontanamento è possibile che emerga il vero e proprio sentimento estetico e romantico della natura. Chi è abituato a vivere a contatto immediato con la natura può certo goderne soggettivamente le virtù, ma gli manca quella distanza da essa a partire dalla quale soltanto è possibile una visione estetica. Dalla distanza, inoltre, nasce quella malinconia, quel sentimento nostalgico di lontananza e di paradiso perduto che caratterizzano il sentimento romantico della natura. Se l'uomo moderno di solito gode della natura soprattutto nelle regioni nevose delle Alpi e nel Mare del Nord, questo non si spiega soltanto con il suo maggior bisogno di stimolazione, ma anche con il fatto che questo mondo inaccessibile, che ci respinge, rappresenta l'estremo potenziamento e l'estrema stilizzazione di ciò che la natura è per noi in generale: un'immagine lontana, che persino nei momenti di vicinanza fisica sta davanti a noi come qualcosa di intimamente irraggiungibile, come una promessa mai completamente mantenuta, che anche alla nostra più

appassionata dedizione risponde con una lieve resistenza ed estraneità.

[*Filosofia del denaro*, cit., p. 409.]

WALTER BENJAMIN – La definizione dell'aura come “apparizione unica di una lontananza per quanto vicina essa possa essere” non rappresenta niente altro che la formulazione del valore culturale dell'opera d'arte nelle categorie della percezione spazio-temporale. [...] In effetti l'inavvicinabilità è una delle principali qualità dell'immagine culturale. Rimane secondo la sua natura “lontana per quanto vicina possa essere”. La vicinanza che si può strappare alla sua materia non mina la sua lontananza che essa conserva una volta apparsa.

[*L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* [terza versione] (1936-1939), tr. it. di M. Baldi, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Tre versioni (1936-39)*, Donzelli, Roma 2012, pp. 93-138: 104 nota 9.]

RAINER MARIA RILKE – Guardare al paesaggio come a qualche cosa di lontano e di estraneo, di remoto e di astratto che trova in sé la sua compiutezza – questo era necessario se esso, il paesaggio, voleva diventare mezzo e occasione per un'arte autonoma: doveva essere lontano e molto diverso da noi, per diventare nei confronti del nostro destino un paragone liberatore. Doveva esser quasi ostile nella sua sublime indifferenza per dare con i suoi oggetti un nuovo significato alla nostra vita.

[*Del paesaggio* (1902), in *Del paesaggio e altri scritti*, tr. it. e cura di G. Zampa, Cederna, Milano 1949, pp. 27-33: 30-31.]

P. 56

GEORG SIMMEL – Il fatto che soltanto nell'epoca moderna si sia sviluppata la pittura paesaggistica – che, in quanto arte, può sussistere soltanto se c'è distanza dall'oggetto e rottura dell'unità naturale con esso – e il fatto che soltanto l'epoca moderna conosca il sentimento romantico della natura, è conseguenza della distanziamento dalla natura, di quell'esistenza astratta a cui ci ha condotto la vita urbana basata sull'economia monetaria.

Ciò non è contraddetto dal fatto che sia proprio il possesso del denaro a permetterci la fuga nella natura. Perché proprio il fatto che essa possa essere goduta dall'abitante delle città soltanto a questa condizione, inserisce – anche se con molte trasformazioni e con meri

echi remoti – tra l'uomo e la natura quell'istanza che collega solo in quanto distingue.

[*Filosofia del denaro*, cit., p. 409 (tr. ritoccata).]

GEORG SIMMEL – L'uomo è un essere che distingue.

[*Le metropoli e la vita dello spirito*, cit., p. 36.]

JACOB BURCKHARDT – Ma, oltre all'investigazione scientifica, eravi anche un'altra maniera di accostarsi alla natura, ed in un senso affatto particolare. Gli Italiani sono i primissimi tra i moderni, che osservarono e gustarono il lato estetico del paesaggio. Questa facoltà è sempre il risultato di un lungo e complicato processo culturale, e la sua origine è assai difficile da rintracciare, in quanto che un sentimento segreto di questa specie può esistere da lungo tempo, prima che si manifesti nella poesia e nella pittura e con ciò acquisti la coscienza di sé medesimo.

Presso gli antichi, per esempio, l'arte e la poesia si restrinsero in certo modo alla rappresentazione di tutto il ciclo della vita umana, prima di passare alla rappresentazione del paesaggio; la quale rimase pur sempre dentro limiti molto ristretti, non ostante che da Omero in poi, in un numero grandissimo di espressioni e di versi apparisca evidente la forte impressione della natura sull'uomo.

[*La civiltà del Rinascimento in Italia* (1860), tr. it. di D. Valbusa, Sansoni, Firenze 1996, p. 270.]

MATTHIEU AMAT – In quanto «qualcosa di individuale, di chiuso, di pago», il paesaggio è allo stesso tempo sintomo e rimedio passeggero di questa tragedia. Non si tratta qui di nessun ritorno alla natura: il paesaggio rimane una formazione culturale, che indica contemporaneamente la superficialità della contrapposizione tra natura e cultura. In fin dei conti, Simmel rivela un'antinomia del paesaggio. Già nella *Filosofia del denaro* aveva mostrato come l'«allontanamento dalla natura a cui ci costringe la vita economica e la vita cittadina che ne dipende» renda possibile la «distanziamento» e il «sentimento estetico [...] della natura», senza i quali non si dà paesaggio.

[voce *Landschaft*, cit., p. 351.]

MONICA SASSATELLI – Fuoriuscito dai legami premoderni che lo avviluppavano, l'uomo moderno è una parte che vuole essere un tutto, proprio mentre allo stesso tempo la differenziazione e il relativo sovrapporsi delle cerchie sociali cui appartiene lo rendono più che mai parte, frammento, di una realtà rispetto a lui emergente.

Così anche il paesaggio, che deve il suo fascino alla nostra capacità di percepire in questo frammento un'immagine del tutto naturale, capacità che si genera, per affinità elettiva, potremmo dire, con la frammentazione moderna. Con una profonda differenza però, dalla quale il paesaggio trae il suo senso: ciò che nella vita appare indifferente o antitetico (come l'anonimato delle distese naturali e l'inconciliabilità delle aspirazioni concorrenti delle parti e del tutto), ci appare sotto forma di conciliazione nel paesaggio.

[*L'esperienza del paesaggio*, presentazione a G. Simmel, *Saggi sul paesaggio*, Armando, Roma 2006, pp. 7-50: 11-12.]

GEORG SIMMEL – Questa sproporzione è essenzialmente effetto della crescente divisione del lavoro; questa richiede infatti al singolo una prestazione sempre più unilaterale, il cui più alto potenziamento determina spesso un deperimento della sua personalità complessiva. In ogni caso, l'individuo è sempre meno all'altezza dello sviluppo *lussureggiante* della cultura oggettiva. Forse meno nella coscienza che nei fatti, e nei confusi sentimenti che ne derivano, l'individuo è ridotto ad una *quantité négligeable*, ad un granello di sabbia di fronte a un'organizzazione immensa di cose e di forze che gli sottraggono tutti i progressi, le spiritualità e i valori, trasferiti via via dalla loro forma soggettiva a quella di una vita puramente oggettiva.

[*Le metropoli e la vita dello spirito*, cit., p. 54.]

GEORG SIMMEL – Il dominio della divisione del lavoro genera incommensurabilità tra la prestazione e colui che la compie, questi non si riconosce più nelle proprie azioni, le quali presentano una forma radicalmente diversa da tutto ciò che ha un carattere personale e spirituale e appaiono soltanto come un momento parziale della nostra essenza, formato in modo del tutto unilaterale e indifferente verso la totalità unitaria di essa.

[*Filosofia del denaro*, cit., p. 390.]

P. 57

MONICA SASSATELLI – Si potrebbe obiettare, come è stato fatto, che in fondo quella nel paesaggio è una sorta di fuga, estetizzante o meno. E che, quindi, il carattere frammentato e intellettualizzato viene sì superato in una nuova sintesi ma solo al prezzo di rendere totalmente interiore l'esperienza. L'enfasi su alcune forme di esperienza individuale sarebbe quindi la via cercata da Simmel per preservare o persino ricostituire l'individualità schiacciata dalla crescente espansione della cultura oggettiva. Ma proprio l'analisi del complesso

statuto del paesaggio mostra che esso non può essere ridotto a proiezione di un vissuto totalmente interiore, che l'esperienza non può essere solo interiore. L'uomo *blasé* è lo stesso che di fronte al paesaggio "ritorna" intero, non più solo intelletto, frammento e nemmeno puro riflesso dell'interiorità.

Simmel è tra i pochi a non scivolare nella critica neoromantica alla società moderna definita come un "non più" (autentica, profonda, ecc.). Non per questo la sua posizione è neutra, egli anzi cerca di indagare la specificità del moderno, tracciandone il preciso campo e poli di forze in conflitto. Ricordando anche, però, che vi è una dimensione di continuità e che conflitto e contraddizioni moderne sono appunto specifiche, ma non uniche; anzi, forse la modernità rendendo molto più esplicito ciò che è sempre stato ricondotto a forme di contenimento è un'epoca più tragica certo, ma più sincera.

[*L'esperienza del paesaggio*, cit., pp. 38-39.]

Excursus: paesaggio e modernità

RAINER MARIA RILKE – Guardare al paesaggio come a qualche cosa di lontano e di estraneo, di remoto e di astratto che trova in sé la sua compiutezza – questo era necessario se esso, il paesaggio, voleva diventare mezzo e occasione per un'arte autonoma: doveva essere lontano e molto diverso da noi, per diventare nei confronti del nostro destino un paragone liberatore. Doveva esser quasi ostile nella sua sublime indifferenza per dare con i suoi oggetti un nuovo significato alla nostra vita. E in tal senso procedette la formazione di quell'arte del paesaggio che Leonardo da Vinci, precorrendo i tempi, aveva già posseduto. Essa si elaborò lentamente, traverso i secoli, nelle mani di solitari. Lunghissimo era il cammino da percorrere, perché difficile era disabituarsi tanto al mondo da non guardarlo più con l'occhio prevenuto di chi è nato, attento a riferire tutto a sé e ai propri bisogni. Si sa quanto sia imperfetta la conoscenza delle cose tra cui viviamo, e come, spesso, debba venire qualcuno da fuori a dirci quello che ci circonda. Così, fu necessario allontanare le cose da sé per essere poi capaci di accostarle con modi più giusti e pacati, a rispettosa distanza e con minore confidenza. Si cominciò infatti a capire la natura quando non la si capì più: quando si capì che essa era l'altra parte, indifferente, incapace di accoglierci, – si era già fuori di essa, solitari, usciti da un mondo solitario. Questo era necessario, per essere artisti nei suoi confronti: non si doveva più sentirla contenutisticamente, poggiando sul senso che essa poteva avere per noi, ma oggettivamente, come una grande realtà esistente.

[*Del paesaggio*, cit., p. 31.]

JOACHIM RITTER – Quando il cielo e la terra dell'esistenza umana non sono più conosciuti e definiti a livello scientifico – come invece accadeva nell'antichità grazie ai concetti della filosofia –, è allora compito della poesia e dell'arte esprimerli esteticamente come paesaggio.

[*Paesaggio. La funzione dell'estetico nella società moderna* (1963), in *Soggettività* (1974), tr. it. di T. Griffero, Marietti, Genova 1997, pp. 105-142: 129.]

GIANNI CARCHIA – Presenza dell'antico e coscienza della sua irrevocabile perdita: questa simultaneità è ciò che definisce la dimensione di "classicità" del paesaggio. La classicità della natura è questo ricordo di ciò che si è perduto – la *theoria* – e il movimento di *compensazione* che vorrebbe rimediare. Estetica è, nel paesaggio, la nostalgia – che vuole essere anche utopia – della pienezza speculativa della visione antica del mondo.

[*Arte e bellezza. Saggio sull'estetica della pittura*, Il Mulino, Bologna 1995, pp. 22-23.]

P. 58

GEORG SIMMEL – L'essenza dell'opera d'arte è quella di essere una totalità per se stessa, non bisognosa di alcuna relazione con l'esterno, e capace di tessere ciascuno dei suoi fili riportandolo al proprio centro. Dal momento che l'opera d'arte è ciò che altrimenti solo il mondo come intero o l'anima possono essere – una *unità* formata a partire da una singolarità –, essa si isola come un mondo per sé, da tutto ciò che le è esterno. Così i suoi confini [...] costituiscono quella chiusura incondizionata che esercita in *uno* stesso atto l'indifferenza e la difesa verso l'esterno assieme alla concentrazione unificante verso l'interno. Simboleggiare e rafforzare questa doppia funzione del suo confine: questo è ciò che la cornice procura all'opera d'arte. Essa esclude l'ambiente circostante, e dunque anche l'osservatore, dall'opera d'arte e contribuisce a porla a quella distanza in cui soltanto essa diventa esteticamente fruibile.

[*La cornice del quadro. Un saggio estetico* (1902), tr. it. di A. Pinotti, in D. Ferrari, A. Pinotti (a cura di), *La cornice. Storia, teorie, testi*, Johan & Levi, Monza 2018, pp. 71-76: 71.]

MONICA SASSATELLI – Nei suoi numerosi saggi sull'arte Simmel ha sviluppato un'analisi dell'opera d'arte come risultato particolare della costante mediazione tra la soggettività creatrice e la sua oggettivazione in una forma. [...] Il paesaggio, tuttavia, come forma

spirituale è in una posizione più incerta, poiché qui da un lato la soggettività non è strettamente creatrice e dall'altro l'oggettivazione vive solo nell'istante soggettivo della percezione.

[*L'esperienza del paesaggio*, cit., p. 19.]

P. 60

ARISTOTELE – Due sembrano essere, in generale, le cause che hanno dato origine alla poesia; e tutte due sono proprie della natura umana. La prima causa è questa. L'imitare è un istinto di natura comune a tutti gli uomini fino dalla fanciullezza; ed è anzi uno dei caratteri onde l'uomo si differenzia dagli altri esseri viventi in quanto egli è di tutti gli esseri viventi il più inclinato alla imitazione.

[*Poet.* 1448b; *Poetica*, tr. it. di M. Valgimigli, in *Opere*, vol. X, Laterza, Roma-Bari 1988, pp. 191-271: 197-198 (§ 4).]

SIGMUND FREUD – Anche il poeta fa quello che fa il bambino giocando: egli crea un mondo di fantasia, che prende molto sul serio.

[*Il poeta e la fantasia* (1907), tr. it. di C. L. Musatti, in *Opere*, vol. 5, Boringhieri, Torino 1972, pp. 371-383: 376.]

P. 61

LUCIO PERUCCHI – Se – come Simmel afferma – della vita fanno parte a priori, come energie ideali, quelle artistiche, sviluppandosi fino a costituire un mondo a parte, che, come la religiosità e la scienza, crea i propri contenuti, quel mondo è tuttavia in funzione vitale. E, in primo luogo, non va trascurato che le stesse energie ideali sono energie della vita, non deducibili da altre, ma tuttavia comprensibili sul suo terreno, dove sono avvertite come sintomi, inizi di un compiuto mondo artistico. Nello *statu nascendi* dell'opera, il confine tra vita e arte è fluido, e l'accento cade ora sulla continuità, sul processo, ora sulla differenza.

[*I significati del visibile*, cit., p. 17.]

KONRAD FIEDLER – È chiaro che, se deve essere in generale possibile realizzare in qualche modo l'esistenza di un'oggettività visibile [*sichtbare Gegenständlichkeit*] nei prodotti di un'attività cosciente, ciò potrà avvenire soltanto per mezzo di un'attività che costituisca uno sviluppo ulteriore e immediato di quell'attivo processo sensoriale al quale dobbiamo il fatto che esista una visibilità [*Sichtbarkeit*]. E in realtà, tra le varie manifestazioni vitali nelle quali si sviluppa la natura umana, una tale attività esiste. Quando percepiamo, in noi

stessi o in altri, gesti che cercano di raffigurare qualcosa di visibile per l'occhio; quando teniamo presente il fatto che l'uomo, disegnando, dipingendo o scolpendo, produce in maniera più o meno perfetta qualcosa che è esclusivamente rivolto alla percezione visiva: come dobbiamo interpretare questi fatti particolari? Di solito ci si accontenta di ricondurre queste attività a certi impulsi innati nell'uomo, come l'istinto a imitare o a giocare; ci si dimentica però che in questo modo si esprime sì un'opinione circa i motivi e gli scopi per i quali può venir usata una facoltà esistente, ma non viene in alcun modo chiarito come l'uomo possa sviluppare da sé una tale attività. In effetti non si tratta di sapere perché l'uomo, per mezzo dei gesti e della manipolazione propria al disegnare e al formare, espliciti la facoltà di raffigurare qualcosa solo in virtù della sua visibilità [*Sichtbarkeit*]. Il vero e proprio prodigio di cui qui si tratta consiste nel fatto che l'uomo, in una determinata sfera della sua natura sensibile, acquisisce la facoltà di pervenire all'espressione di un materiale sensibile nel materiale medesimo.

[*Sull'origine dell'attività artistica* (1887), in *Scritti sull'arte figurativa*, tr. it. di A. Pinotti e F. Scrivano, Aesthetica, Palermo 2006, pp. 69-151: 104-105.]

ANTONIO BANFI – V'è, per così dire, in primo luogo, tutta una zona di artisticità diffusa che ancora non s'è differenziata dalla prassi, che accompagna e idealizza le funzioni particolari della vita senza distinguersi in una sua propria sfera, senza costituire una realtà spirituale indipendente. Non v'è infatti atto della vita o oggetto in cui esso si compia, che non possa trasfigurarsi esteticamente, ed esprimere in forma intuitiva l'armonica segreta unità di quella funzione stessa in cui l'io ed il mondo praticamente si travagliano.

Dal comporsi del gesto in una grazia di vita che risolve la dura alterità dell'azione, all'equilibrarsi dell'atteggiamento al di sopra di ogni estrinseca funzionalità pratica [...], v'è tutta una ricca serie di forme d'elevazione artistica del ritmo vitale, che non si staccano da questo, ma lo compiono e, dirò, idealmente l'obbiettano. A questo tipo di artisticità s'avvicina e strettamente si connette l'abbigliamento, dove mille motivi vitali s'intrecciano dal sensuale all'utilitario, per fondersi a significati spirituali, dall'etico al religioso, dall'affermazione della personalità al riconoscimento sociale del costume [...]. Ancora una più ampia sfera di artisticità comprende la trasfigurazione estetica delle funzioni pratiche e degli oggetti che la rappresentano, dal mobilio alla mensa, dalla toilette alle armi, dal libro alla moneta, dallo strumento fabbrile al veicolo. [...] E neppure è da dimenticare l'aspetto di artisticità che possono rivestire funzioni o formazioni

sociali [...]. Accenno alla forma artistica del banchetto o del salotto, come segni di un'umanità raffinata [...]; accenno, in genere, alle cerimonie [...]; accenno infine alla festa e allo spettacolo.

[*L'esperienza estetica e la vita dell'arte* (1940), in *Opere*, vol. V, Istituto Antonio Banfi, Reggio nell'Emilia 1988, pp. 77-123: 101-103].

TRADUZIONE DA CORREGGERE – Solo per quest'ampia via si giustifica la nostra interpretazione del paesaggio [*Landschaft*] a partire dai fondamenti ultimi della nostra formazione dell'immagine del mondo.

GEORG SIMMEL – In sostanza, il processo artistico può essere caratterizzato in questa direzione: esso è [...] –la prosecuzione e, per così dire, l'intensificazione sistematica del modo in cui noi in generale percepiamo il mondo. [...] L'artista – si è già detto – vede più degli altri uomini. Ciò significa che egli deve disporre di un materiale molto più ampio degli altri, perché ne “tralascia” molto di più e perché per la creazione artistica il materiale visto non è, come per la vita, un elemento soltanto, che, per di più, è determinato sin da principio da uno scopo vitale posto all'esterno. Noi tutti, dunque, in quanto vedenti siamo effettivamente, se pure in modo incompleto o embrionale, dei pittori, così come in quanto conoscenti siamo altrettanti uomini di scienza.

[*Intuizione della vita. Quattro capitoli metafisici* (1918), tr. it. e cura di G. Antinolfi, Esi, Napoli 1997, p. 53.]

MAX LIEBERMANN – Disegnare è tralasciare.

KONRAD FIEDLER – È evidente che la natura, ossia il mondo dei fenomeni visivi [*Welt sichtbarer Erscheinungen*] (la cui configurazione [*Gestaltung*] dipende unicamente dall'attività dell'occhio e dai processi interni di percezione e di rappresentazione a essa connessi), dev'essere qualcosa di diverso per coloro che, dotati del talento dell'espressione artistica, possono disporre anche di altre facoltà e attività da mettere al servizio di quella configurazione della natura.

Si manifesta qui nel suo complesso il mistero della necessaria differenza tra il regno della visibilità [*Reich der Sichtbarkeit*] che chiamiamo natura e le configurazioni della visibilità [*Sichtbarkeitsgestaltungen*] che ci si presentano dinnanzi agli occhi con l'attività artistica. Questa differenza consiste unicamente nel fatto che, mentre per l'uomo comune la relazione alla natura visibile [*sichtbar*] rappresenta la fine di un processo, l'artista grazie alla sua

attività riesce a porsi in un rapporto nuovo nei confronti di quella natura, appunto in virtù di quella visibilità [*Sichtbarkeit*].
[*Sull'origine dell'attività artistica*, cit., p. 126.]

DAVID E. WELLBERY – Partendo da queste premesse, è possibile comprendere l'atto artistico come quello in cui l'atto altrimenti compiuto solo in modo inconsequente e discontinuo conosce un'estrema concentrazione e intensificazione.
[voce *Stimmung*, in K. Barck *et al.* (Hrsg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, cit., vol. 5, pp. 703-733: 721-722.]

P. 62

GEORG SIMMEL – In ogni contesto spirituale la distanza di un essere da noi significa l'unità di questo stesso essere in sé. Poiché solo nella misura in cui un essere è in sé conchiuso, esso possiede quell'ambito in cui nessuno può penetrare, quell'esser-per-sé che gli permette di mantenere il proprio riserbo nei confronti di ogni altro ambito. Distanza e unità, antitesi nei nostri confronti e sintesi in sé, sono concetti reciproci; le prime due proprietà dell'opera d'arte – l'interna unità e il fatto che essa sia in una sfera distaccata da ogni forma di vita immediata – sono una sola e medesima cosa, solo vista da due lati differenti.
[*La cornice del quadro*, cit., pp. 72-73.]

GEORG SIMMEL – Nella realtà dei sentimenti verso le persone rientrano in misura particolare ciò che noi chiamiamo simpatia e antipatia. L'aspetto esteriore di un uomo ci appare bello o brutto, importante o insignificante, gradevole o indifferente, anche se ci appare come pura superficie, come forma fenomenica; ci è simpatico o antipatico, non appena sentiamo i contenuti della sua manifestazione fenomenica come realtà effettuale, non appena la sua realtà ci tocca. Ciò appartiene alla categoria per cui la nostra impressione empirica, puramente visiva, di un uomo, viene fortemente influenzata dall'anticipazione di ciò che egli potrebbe significare per noi se avesse una relazione concreta con noi.
[*Sul problema del Naturalismo* (post.), in *Ponte e porta. Saggi di estetica*, tr. it. e cura di A. Borsari e C. Bronzino, Archetipolibri, Bologna 2011, pp. 43-62: 58-59.]

GEORG SIMMEL – Il fenomeno corporeo evoca nell'osservatore l'idea di un'anima che retroagisce dando alla figura un'unità potenziata, una saldezza, una reciproca legittimazione dei tratti. [...] Unità in

senso stretto è anima, perché tutto il corporeo in quanto tale è caratterizzato da un insuperabile stato di separazione. L'organismo è certo già un'unità, ma in modo assolutamente ristretto e rigoroso essa si realizza solo nell'organismo fornito di anima. [...] Quando l'unità dei tratti minaccia di incrinarsi, come avviene se gli occhi sono sgranati, la bocca spalancata, o i muscoli degli zigomi sono flaccidi e pendono, abbiamo la netta impressione di una diminuzione della vita spirituale, anzi, di una "despiritualizzazione".

[*Il problema del ritratto* (1918), in *Il volto e il ritratto*, tr. it. e cura di L. Perucchi, cit., pp. 51-62: 56-57.]

P. 63

KONRAD FIEDLER – Mentre noi rimaniamo come impigliati nelle percezioni che l'occhio ci offre, e il nostro potere di rappresentazione intuitiva si esaurisce ben presto, e proseguendo per questa via ci troviamo ben presto avvolti da un'insuperabile oscurità, l'artista sente in sé la facoltà di sviluppare in mezzi espressivi sempre meglio determinati e comprensibili quei processi indeterminati e generali nei quali sfocia la nostra complessiva percezione di un mondo visibile. L'attività vera e propria dell'artista comincia precisamente nel punto in cui noi, nonostante tutta la nostra buona volontà e nonostante tutta la concentrazione delle forze della nostra coscienza, siamo costretti a fermarci impotenti senza riuscire a fare un passo oltre. [...] Le manipolazioni dell'artista, da quelle più semplici e originarie alle più complicate, non celano nessun significato superiore oltre a quello di proseguire ciò che l'occhio ha iniziato. [...] Che cosa sono le percezioni visive o le rappresentazioni in confronto allo sviluppo che esse trovano nell'attività figurativa? Un confuso balbettio, se confrontate con la facoltà di parlare correntemente. L'artista avrà esatta coscienza che il più alto grado di sviluppo della sua vita artistica e spirituale comincia nel preciso istante in cui la spinta all'attività rappresentazionale mette in movimento gli organi esterni del suo corpo, nel momento in cui l'attività della mano subentra a quella dell'occhio e del cervello. Solamente allora egli si colloca sulla via che lo condurrà da una condizione di oscurità e limitatezza a una sempre maggiore libertà e chiarezza.

[*Sull'origine dell'attività artistica*, cit., pp. 116-117.]

P. 64

ADRIANA VERÍSSIMO SERRÃO – È stata ampiamente riconosciuta la difficoltà per le lingue latine di tradurre il termine tedesco “*Stimmung*”, dato il suo carattere polisemico, persino nel linguaggio corrente. Per di più, nella versione simmeliana convergono tre aspetti inscindibili:

[1] la conformazione singolare delle parti che dota ogni paesaggio di un “carattere” individuale;

[2] la congiunzione dei tratti dell’anima del soggetto in una “disposizione” o “indole” peculiare;

[3] e infine la fusione di entrambi – il versante oggettivo e il versante soggettivo – in una “tonalità” o “atmosfera” unica.

Perdere la fecondità di questa sintonia e ridurre il paesaggio ora al polo soggettivo, ora al polo oggettivo significherà sempre trasformarlo in una nozione astratta e priva di vita.

[*Georg Simmel*, in Ead. (ed.), *Filosofia da Paisagem. Uma Antologia*, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Lisboa 2013, pp. 39-41: 40.]

P. 66

TRADUZIONE DA PRECISARE – Così, l’unità che il paesaggio realizza come tale, e la *Stimmung* che si origina dal paesaggio e con il quale lo percepiamo ...

P. 67

TRADUZIONE DA PRECISARE – In quanto il paesaggio possiede tutta la sua oggettività di paesaggio all’interno della sfera d’azione della nostra attività formatrice, la *Stimmung*, che è una particolare espressione o una particolare dinamica di questa attività ...

CLAUDE RAFFESTIN – Il paesaggio è la manifestazione, secondo la “ragione teorica”, del territorio. [...] Il territorio ha cominciato ad essere paesaggio quando ha cominciato a essere pensato. Occorre fermarsi sull’espressione “essere pensato” nella quale risiede la distinzione tra territorio e paesaggio. Essere pensato significa che la realtà territoriale, come oggetto prodotto, è radicata in un sistema di rappresentazione formale nel quale i concetti scelti sono capaci, sotto una forma o un’altra, di costruire una nuova unità. Georg Simmel ha perfettamente espresso questa idea [...] Per costruire questa unità, occorre avere a disposizione un linguaggio, naturale o meno, per

scambiare la realtà materiale, ovvero quella del territorio, con un'immagine prodotta dal meccanismo del linguaggio scelto. A differenza del territorio, il paesaggio non "fa ombra" perché non è materiale, è frutto del mondo delle sensazioni e del logos.
[*Dalla nostalgia del territorio al desiderio di paesaggio. Elementi per una teoria del paesaggio*, Alinea, Firenze 2005, pp. 55-56.]

HENRI-FRÉDÉRIC AMIEL – Un paesaggio qualsiasi è uno stato dell'anima, e chi legge nell'uno e nell'altra è meravigliato di trovare la similitudine in ogni particolare. 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. L'anima della natura è divinata dal poeta; il sapiente non fa che accumulare i materiali per la sua dimostrazione. L'uno resta nell'insieme, l'altro vive in una regione particolare. L'uno è concreto, l'altro astratto.

[nota del 31/10/1852 in *Frammenti di un giornale intimo* (1883-1884, post.), tr. it. parz. a cura di C. Baseggio, Utet, Torino s.d. (1967⁶), p. 70.]

FERNANDO PESSOA – Ha detto Amiel che un paesaggio è uno stato d'animo, ma la frase è l'esile felicità di un esile sognatore. Quando il paesaggio è un paesaggio, esso cessa di essere uno stato d'animo. Oggettivare significa creare; e nessuno direbbe che una poesia scritta è lo stato d'animo di pensare di farla. Vedere è forse sognare, ma se lo chiamiamo vedere invece di chiamarlo sognare è perché distinguiamo il sognare dal vedere. Del resto, a cosa servono queste speculazioni di grammaticale psicologia? Indipendentemente da me cresce l'erba, piove sull'erba che cresce, e il sole indora il prato d'erba che è cresciuta o crescerà; i monti si ergono da tempi immemorabili, e il vento passa nello stesso modo in cui Omero, anche se non fosse esistito, l'ha sentito. Sarebbe più giusto dire che uno stato d'animo è un paesaggio; la frase avrebbe il vantaggio di non ospitare la menzogna di una teoria ma solo la verità di una metafora.

[*Il libro dell'inquietudine. Di Bernardo Soares* (post.), tr. it. di M.J. de Lancastre e A. Tabucchi, Feltrinelli, Milano 2000, pp. 85-86 (63 (36)).]

ADRIANA VERÍSSIMO SERRÃO – I versi di Henri-Frédéric Amiel – "*Le paysage est un état de l'âme*" [...] – suggeriscono una visione resa sentimentale dagli stati affettivi interiori e dalle corrispondenti tonalità dell'anima proiettate all'esterno. Questo atteggiamento psicologico incontra il suo livello estremo nel *Libro dell'inquietudine*

di Fernando Pessoa / Bernardo Soares – “*um estado da alma è uma paisagem*” [...] – con la differenza che il paesaggio non è una proiezione affettiva verso l'esterno, ma, all'inverso, un quadro personale in cui un soggetto individuale riceve, come in uno *schermo*, il mondo che si proietta su di lui.

[*A paisagem como problema da filosofia*, in Ead. (ed.), *Filosofia da Paisagem. Uma Antologia*, cit., pp. 13-35: 15.]

ROSARIO ASSUNTO – Quando contempliamo un paesaggio, *siamo* difatti *in* quel paesaggio; e siccome l'essere nostro è la vita di cui siamo viventi (anche se non si esaurisce nella vita determinata di ciascuno di noi; diciamo: nella finitezza della vita), il nostro *essere nel paesaggio* è un *vivere nel paesaggio*. Si tratta perciò di vedere se, in che senso, fino a qual punto, ci aiuti a capire questo nostro vivere nel paesaggio la definizione di Amiel *ogni paesaggio è uno stato dell'animo*. Dovremo qui tener presenti due cose: che per stato dell'animo Amiel intende un momento della natura, un suo significato spirituale; e che questo significato spirituale della natura, di cui ogni paesaggio sarebbe a suo dire l'espressione, noi lo apprendiamo nello stato d'animo che il paesaggio suscita in noi. [...] Con quel *vivere nel paesaggio* che abbiamo ormai acquisito essere nota fondamentale dell'esperienza estetica del paesaggio, della unità in esso (e potremmo parlare, adoperando liberamente la terminologia kantiana, di *unità sintetica a priori*) dello stato d'animo soggettivo (il piacere ovvero la sofferenza che quel paesaggio arreca a noi in quanto ci troviamo in esso, ed il contemplarlo è costitutivo del trovarci) e di quello che, ricordandoci di Amiel, possiamo chiamare lo *stato d'animo della natura*: più propriamente, qui, il significato oggettivo di cui ogni paesaggio, in quanto è immagine di se stesso, è portatore. Unità di soggettivo godimento (o soggettivo male) e significato oggettivo, del quale in questo stato d'animo prendiamo coscienza.

[*Il paesaggio e l'estetica*, Novecento, Palermo 1994 (1973¹), pp. 119 e 122.]

GEORG SIMMEL – Se l'opera d'arte è «un pezzo di mondo visto attraverso un temperamento», la filosofia è la totalità del mondo vista attraverso un temperamento, un *état d'âme*, come è stato detto del paesaggio.

[*Sulla storia della filosofia* (1904), tr. it. di F. Andolfi, in *I problemi fondamentali della filosofia*, Laterza, Roma-Bari 1996, pp. 131-135: 132.]

ÉMILE ZOLA – Posso ammettere per un momento che Omero è un poeta naturalista; ma i nostri romanzieri non sono naturalisti nella stessa maniera, e fra le due epoche letterarie vi è un abisso. Altrimenti si giudica nell'assoluto, si cancella improvvisamente la storia, si confonde tutto senza tenere in alcun conto l'evoluzione costante dello spirito umano. È vero che un'opera non sarà mai altro che un pezzetto della natura visto attraverso un certo temperamento; ma se ci si ferma a questo punto non si andrà lontano.

[*Il naturalismo nel teatro*, in *Il romanzo sperimentale* (1880), tr. it. di I. Zaffagnini, Pratiche, Parma 1980, pp. 71-103: 74.]

GEORG SIMMEL – L'antica plastica cercava, per così dire, la logica del corpo, Rodin ne cerca la psicologia. Perché l'essenza del moderno è lo psicologismo, il vivere e lo spiegare il mondo in base alle reazioni della nostra interiorità, intendendolo propriamente come un mondo interiore, la dissoluzione dei contenuti saldi nell'elemento fluido dell'anima, che viene depurata da ogni sostanza e le cui forme sono soltanto forme di movimenti. [...] Perciò la conquista specificamente moderna della pittura è il paesaggio, che è un *état d'âme* e il cui carattere policromo e frammentario si sottrae alla salda struttura logica più del corpo e della composizione basata sulla figura.

[*Rodin* (1917), in *Il volto e il ritratto*, cit., pp. 197-215: 213.]

P. 68

THEODOR LIPPS – Che cos'è la *Stimmung*? Rispondo: la *Stimmung* è: non un sentimento [*Gefühl*] in sé. È però una condizionalità del mio sentimento: io sono accordato emotivamente [*gestimmt*] così e così. A ciò si intreccia, come espressione immediata della coscienza, un sentimento. Questo sentimento che si accompagna alla *Stimmung* lo chiamiamo sentimento legato alla *Stimmung* [*Stimmungsgefühl*]. [...] Di tale specie sono anche le *Stimmungen* che trovo negli oggetti considerati esteticamente e i sentimenti legati alla *Stimmung* che provo davanti a essi; per esempio, la *Stimmung* che per me si trova in un paesaggio, e il sentimento che provo di fronte a questo "paesaggio carico di *Stimmung*" [*Stimmungslandschaft*]. [...] Fondamenti di queste *Stimmungen* sono [...] anzitutto aria, luce, ombra, oscurità, caldo, freddo, nuvole, acqua. Ciò è comprensibile, se pensiamo a che cosa sono questi elementi per noi: non, o non solo, fondamenti di determinate singole funzioni vitali, ma anche fondamenti di un effetto vivificante generale, che fa crescere, stimola, accelera, alleggerisce, libera oppure calma, trattiene, tiene in tensione e allenta la mia attività vitale nel suo insieme. [...] Questa *Stimmung* si trova

in me, è la mia *Stimmung*. Però proviene dalla natura, in cui questi elementi vitali comandano e regnano. E così sembra che la *Stimmung* risieda nella natura; la trovo connessa, nell'osservazione immediata, a quegli elementi. E anche qui il sentimento legato alla *Stimmung*, corrispondente al fondamento della sua origine, non è connesso al singolo, anzitutto alla singola forma, o all'attività vitale determinata sul piano del contenuto che in essa si esprime. Ma neanche alla totalità, a ciò a cui si uniscono in un determinato modo le singole attività vitali. Piuttosto, ciò concerne o riguarda qualcosa che è diverso anche da questa totalità, e che tocca e lambisce questa totalità in un modo indicibile. Io posso chiamare questo "qualcosa" con un nome generale. Chiamo la *Stimmung* lieta, melancolica, allegra, seria, tetra, ecc. Però non posso comprendere, analizzare, definire questo "qualcosa". Per me è solo nella forma del sentimento e della coscienza che vi si accompagna che questo mira a qualcosa di generale, che domina la totalità percepita, ma che è anche indicibile, indeterminabile. Ciò che vive nel paesaggio non vale per questo o per quello, ma per il ritmo generale della vita nella totalità del paesaggio. [*Ästhetik. Psychologie der Schönen und der Kunst*, vol. I, *Grundlegung der Ästhetik*, Voss, Leipzig 1923³, pp. 219 e 222-223.]

MATTHIEU AMAT – Qui è evidente l'influsso di Lipps, il quale parla del «ritmo generale della vita nella totalità del paesaggio». Ci si mantiene alla stessa distanza da un'estetica incentrata sull'oggetto e da un'estetica degli effetti, giacché si evita la contrapposizione tra una *Stimmung* idealistica – per la quale il paesaggio esprime "ciò che è più interiore e più proprio dell'io" – e una *Stimmung* empiriocriticista, soltanto oggettivo-funzionale. [voce *Landschaft*, cit., p. 350.]

INGO MEYER – La *Stimmung* come categoria dell'apparenza [*Erscheinung*] estetica. [*Georg Simmels Ästhetik. Autonomiepostulat und soziologische Referenz*, Velbrück, Weilerswist 2017, p. 236.]

MATTHIEU AMAT – Per il paesaggio la *Stimmung* è ciò che è la legge individuale per l'opera d'arte: un universale nell'individuale. [voce *Landschaft*, cit., p. 350.]

GEORG SIMMEL – Ogni volta che una normazione, che ha la sua origine e la sua legittimità al di fuori dell'opera, viene inserita in essa, risulta alla fine di natura strettamente tecnica o, in genere, extra-artistica, di tipo letterario, etico, religioso. L'effettivo criterio

specificamente artistico è quello di una *legge individuale*, che vien fuori dall'opera stessa, e serve a giudicarla, esclusivamente in quanto ne rappresenta la sua propria ideale necessità. La pretesa dell'arte in quanto tale: venir compresa e giudicata soltanto in base a se stessa, si canalizza qui sulla singola opera d'arte.

[*Normatività dell'opera d'arte* (1917), in *Ponte e porta*, cit., pp. 31-42: 37.]

MASSIMO CACCIARI – L'esigenza trova immediatamente la sua Forma, o, meglio, è la Forma a porre e risolvere, ad un tempo, l'esigenza. [...] Quello che prima appariva rischio e avventura, ora si dà come necessità. Ma questa necessità è affatto sui generis. [...] L'arte *vale* nella misura in cui la sua "necessità ideale" è data nella stessa particolarità dell'opera, in cui il "problema" non viene imposto da un'Idea da raggiungere che sta al di fuori dell'azione o dell'opera, ma è tratto dall'opera stessa – in cui il problema si risolve nella comprensione della struttura data dell'opera, non nell'intenzione inesauribile del dovere. [...] L'estetica parla, sì, di una "necessità ideale", ma questa necessità è data nell'opera, soddisfatta nella struttura *estetica* di quest'ultima, non semplicemente dovuta o immaginata. Intenzioni, scopi, l'intera problematica della strada da fondare, non hanno qui peso. [...] L'arte non è la realizzazione di una idea, ma la sua realtà.

[*Introduzione ai saggi estetici di Georg Simmel*, in Georg Simmel, *Saggi di estetica*, Liviana, Padova 1970, pp. VII-XLVII: XXX-XXXII.]

KONRAD FIEDLER – È un fenomeno caratteristico che i medesimi individui che nella vita e nei loro particolari campi di attività si comportano in modo assolutamente serio e concreto cadano nel sentimentalismo non appena si accostano all'arte; essi non comprendono che l'attività artistica si basa su un'oggettività e una chiarezza lontane tanto dalle orge sentimentali quanto dalla piattezza di coloro che credono di poter afferrare l'arte con quegli stessi mezzi messi a loro disposizione dalle discipline scientifiche. Le *Stimmungen* non possono mai costituire un punto di partenza, ove si tratti di un'attività; quanto più divengono intense, tanto più paralizzano la vita attiva; bisogna scuotersene di dosso come si trattasse di un sogno per poter tornare all'attività vigile.

[*Sull'origine dell'attività artistica*, cit., p. 114 (tr. ritoccata).]

P. 69

MATTHIEU AMAT – Il paesaggio è una categoria della critica della cultura: «Di fronte al paesaggio siamo uomini interi [...], e l'atto che lo crea per noi è, immediatamente, un atto della visione e un atto del sentimento»; «le molteplici facoltà della nostra anima» vibrano «all'unisono». Al contrario, l'«esistenza personale» nella metropoli si scompone in una moltitudine di «prestazion[i] sempre più unilateral[i]»¹.

[voce *Landschaft*, cit., p. 350.]

Fine

PAOLO D'ANGELO – La soluzione di Simmel – che l'unità del paesaggio e la *Stimmung* che da esso si origina sono in realtà una cosa sola, sì che la dualità tra processo psichico e proprietà del paesaggio non avrebbe ragione di costituirsi – può non risultare interamente perspicua; quel che è certo, però, è che Simmel fa di tutto per evitare che la *Stimmung* paesaggistica sia intesa come il generico sentimento suscitato dal o proiettato nel paesaggio, come accade quando parliamo di un paesaggio triste o melanconico, tempestoso o monotono. [...] Noi vediamo il paesaggio *sentendolo*, avvertendolo inseparabilmente dalla disposizione sentimentale in cui ci poniamo e il paesaggio ci pone: il sentimento del paesaggio ci viene incontro non come rispecchiamento della nostra personale disposizione sentimentale, ma come un'atmosfera della quale cogliamo unitariamente l'intonazione.

[*Introduzione* a Id. (a cura di), *Estetica e paesaggio*, Il Mulino, Bologna 2009, pp. 7-38: 31.]

DAVID E. WELLBERY – Il passo decisivo che porta a questa concezione del fenomeno della *Stimmung* è il passaggio a una prospettiva antropologica, che spezza l'isolamento concettuale di una sfera psichica interiore. Noi non siamo ricettacoli psichici, riempiti di sentimenti, posti di fronte a un aggregato di fatti fisici, ma siamo «uomini interi», e l'atto con il quale produciamo il paesaggio è «immediatamente, un atto della visione e un atto del sentimento».

[voce *Stimmung*, cit., p. 721.]

INGO MEYER – Questa è una concezione audace per un duplice motivo: in primo luogo perché così, in modo tipico per Simmel, viene

¹ *Le metropoli e la vita dello spirito*, pp. 53-54.

esplicitamente tentato di unificare l'estetica dell'opera [d'arte] e l'estetica degli effetti, le cui divisioni «sono solo la scomposizione successiva di un solo atto spirituale», che non obbedisce al «rapporto di causa ed effetto»² [...]; in secondo luogo perché così si pone la questione sul contenuto [*Gehalt*], che una *Stimmung* non può *rappresentare* – se no sarebbe un puro medium di uno stato di cose referenziale che è possibile esplicitare anche altrimenti – e che però deve “dare” in quanto incremento di significato.
[Georg Simmels *Ästhetik*, cit., p. 238.]

² *Filosofia del paesaggio*, p. 66.