

風景の形態

ラッファエレ・ミラーニ／加藤磨珠枝（訳）

風景は世界と大地の芸術である。鼓動する自然、広大な生ける彫刻は、自らの必要に応じて常に環境を造形しようとする人間の力によって形を変化させてきた。風景は、観者の志向性、建築家や植物学者の志向性に従って刷新され続ける人間の活動計画と相まって、歴史の中で姿を変えて受け継がれ、かたちの体系を生み出す。風景は、躍動感に満ちた複合的、超域文化的存在であると同時に、現実にも想像の世界にも姿を現す。なぜなら、人間はそれを対象として知覚し、称賛し、改良を加えるからである。建築家、ランドスケープ・デザイナー、自然科学者、風景の研究者たちは、そこに新しい風景を生み出すためにその形態をじっくりと眺める。こうした意味で、風景は創り上げる行為と同様に目で視る行為の偶然的出会いと言えるだろう。

これらの考えは、自然が人に手を加えられた物質的存在でありながら、隠喩や象徴の世界にも魂を宿すということに由来する。そこからは「第2のイメージ」ともいうべき、観照への扉を開き、さらに創意や制作活動へと誘う、きわめて重要な存在が見えてくる。美学はこれらの活動を文化的価値や内的、精神的意味について定義することが可能であろう。というのも、それが象徴的行為やその類推のパラダイムを伴って生ずる精神の問題を扱うからである。歴史的には、芸術的文明を促すパワーが風景を育み、それを自然のものとしたために、風景は私たちを取り巻く世界のかげがえのない要素となった。この文明の目論みとは、まさに人間の志向性の結果として、風景をつくりあげ発展させていく術を発展させることである。

志向性とは、私にとって規範となる意志のことで、主観の立場に焦点を当てたものである。本論で言及するモデルと理想は、芸術的発想を実践的に進めることによって考察され、実行に移される。この芸術的発想とは、具体的プロセスの痕跡として潜在能力と複雑な含意を有する主題と理解される。つまるところ、志向性は与えられた主題の受容段階に深く関わり、同時に主観と客観がまさに出会う場において、計画の達成に参与する。概念、思想、技術、目的は、活発な意識が引き起こす活動を助ける。実際のところ、志向性は何もない無の状態から厳密な客体の存在を呼び起こし、実に豊かな表象を絶え間なく創造する試みである。すなわち、それは日常生活から隔絶されているわけではないが、そこに埋もれてしまっているものを見いだす方法のことである。

第2のイメージと志向性は相互に求め合い、具体化するものと心に描くヴィジョンを明らかにする。第2のイメージは、私たちが目にする多くの象徴的置換の上に成り立っているため、例えば、神殿内に表現された植物や花のモチーフは神聖な意味で解釈されることになる。その

一方、志向性は人間が環境全体を大規模に破壊した場合、望ましくないものとなる。最初の場合に関していえば、例えば、とあるゴシック教会堂の内部において祭壇周辺から側廊へと回遊する建築的構造は、まるで聖母の豊かな髪に包まれているかのごときスピリチュアルな瞑想へと誘い、優しい母性的イメージをもたらす。ジェノヴァ大聖堂内部の聖なる舞台を囲むほっそりとした列柱アーチは、植物的テーマを類推させ、その象徴的構造のうちに神秘的輝きをたたえている。建築的風景は、自然と神聖なるものの交換を示唆するように、草木や花々を思わせる装飾に身を包む。第二の場合は、志向性の衰退につながる破壊者の精神に関わるもので、私たちの目や感覚の前にきわめて明白に現れる。20世紀を代表する歴史家の一人ホイジンガが、彼の晩年の作『汚された世界』（1943）の中で風景の凋落について論じ、かつて人々の暮らしを身近に取り巻いていたあるがままの自然を回顧しているのを思い出してみよう。そこで彼は、こうした状況を一つの美が失われ別の類の美に取って代わったと考えるのは大きな誤謬であると警告する。それどころか、それは文明破壊を意味するもので、大地が増大し続ける作物生産と搾取の対象となってからというもの、真の文明を迎え入れることができなくなったのだと嘆いている。

私たちは避けがたい自然破壊があることを認めざるをえないし、それはギリシア時代以来、さまざまな事例として報告されてきた。しかしながら、現代におけるその規模の大きさは、極めて広範な環境を巻き込む結果となっている。その残虐で攻撃的な規模は、古代以来、広大な生きた彫刻の形で世界を豊かにしてきた調和と恩恵に満ちた自然の法則を蝕んでいる。

私たちの判断力は、意識のカテゴリーを確立する記憶の世界に息づく。記憶は、私たちが一つのイメージや思考、出来事を伝えたいと決心した瞬間、それらがまるで人間の創造性や鋭敏な参与によって引き起こされる神秘と関係してきたように、人間の魂の感情的問題となる。それは私たちの見たもの、あるいは他者が私たちに語り伝えたもの、残したものの再構築の歩みであり、倫理的でノスタルジックな心の旅である。それは個人的なものであると同時に、一つの民族、人類全体に属する問題であり、神話、文化、歴史をも巻き込む。例えば、アトレウスの宝庫やデルフォイの巫女ピュティアの洞窟が良い例を示している。すなわち、知覚することから感ずることへ、感ずることから「論ずること」へと。碎かれた記憶の断片を前にして、私たちは風景を通じて結合の儀式に召命されたようである。色褪せ忘れ去られ、打ち捨てられていたものが、私たちの記憶に甦ってくるのだ。記憶とは一連の精神作用に反映され、詳細な情報を保存する力である。これらの助けを借りて、過去の印象や出来事を生き生きと描き出すことができる。それは、証言、幅広い知識、感動や幸福の回路である。すなわち、それは単なる反復のメカニズムではなく、反復不可能なものの魅力にその多くが由来する。過去の輝きは、美しい追憶の中で生き続ける。

ギリシア人にとって全てのムーサの母であるムネモシユネは、人間たちを優れた偉業へと導き、彼らを英雄として描いた。詩人、芸術家、さらには私たち旅人も記憶の力の虜になっている。私たちは様々な源泉やはるか遠い昔、彼岸の神秘から靈感を受け、記憶はその発端の恵みとし

で私たちの前に姿を現す。古代では詩そのものが、知識と科学の愛である記憶と見なされていた。ホメロスにとって詩作は記憶にとどめることを意味した。それゆえに記憶の喜びは、人間の運命を知ろうとするかのように宇宙論と終末論のはざまを、あるいは歴史と忘却の痕跡のなかを移ろい続け、今も私たちの中に生き続ける。風景のイメージは、歴史的時間のうちに絶対的時間の理想を求めるような、記憶の感情的プロセスに直接関わっている。私たちの審美的趣味と創造力によって、記憶は特定の場所とその表象のはざまに存在する経験的芸術として生命を与えられる。理性、感受性、創造力は、自然と風景のアイデンティティの源でもあり、そこでは普遍的なものが個々の存在と統合される。

私たちは、寓意や象徴がその表象において地上のあらゆる場所を自由な含意の言葉で修辭的に表現するように、これらの場所が人間のものであること、また人間の活動やその自由のもとにあることを知っている。イメージは記憶のなかに形を紡ぎ、さらにより正確にはそれらを言語表現で結び付ける。この意味において、私たちは目に見える形態が心的光景といかに化合するのかを理解することができる。ワーズワースは『序曲』のなかで、私たちがすべての自然の形態—岩、果実、花々、岩石—に感情を結びつけ、またそこに内なる意味を見いだす時、それらすべてに内的生命が与えられると述べている。人は木、花、一筋の草からも天啓があふれ出ることを知る。それはじっくりとした思索や突然の意識の閃きに示唆を与えられ、深い類推へといたる道である。彼は言う「自然の大きな魂が生きた心で充ちている。私が眼を向けるとき、すべてのものは偉大な生命のなかで呼吸した。」それは19世紀半ば、ゴビノーがペルシアの庭園、シーラーズのバラの回想で語る魅惑的な光景、あるいは古代ギリシアの詩人ピンダロスが詠ったスミレの花香る都アテネを夢想する場面から生じる教えである。そこにはワーズワースの思想「空の移りかわりに水のごとき注意を傾けよ」と一致するものが感じられる。ここには、マネの描いた芍薬、ゴッホの表したひまわり、モネが見た睡蓮、コンスタブルの表現した空、クールベの解釈した波のような芸術家たちの創造的表現がすでにある。

今日の損なわれた田園風景は、数多くの作家や知識人たちの憤りを思い起こさせる。そのなかでも1886年当時、ジョン・ラスキンの典型的流れを汲んだトマス・ハーディは、小説『キャスタブリッジの町長』において暴力的な姿で登場する多くの産業都市を「まったく関係のない緑の平野に、塊のように落ちたよそよそしい物体」と表現し目を向けている。この重苦しい不格好な都市のイメージは、20世紀を通じて広く行きわたり増殖していった。こうした事態のあり様に関して、私たちは歩みのなかで現代の風景がそれ以前の昔のものとは比べていかに変わってしまったかを常に自らに問いかける。特定の土地を前にして、そこに生じた変化と以前の状態を思いながら、多様な美しさに満ち溢れ人間に有用な生けるものが、いまだに存在しうるのか、またそれがどんな姿で現れるのかについても問いかける。美しさと有用性は、保存すべき価値ある環境を造り上げ、自然や都市の事物を見守り再整備するのに適した基準について考えさせる。真の風景芸術が、表現された風景と一つになった時代もあったが、この時代は完全に終焉を迎え、崩壊したわけではない。風景は今も私たちを必要としており、また再び生命を取り戻すために、私たちの選択と健全な介入を求めている。グローバル化の困惑と崩壊、拡大

する都市現象、現在のひどく歪んだ全ての特徴的要素は、風景を保護し設計していく知性、組織的な知性によって刷新されうるのである。

風景を解釈することは、その土地の自然、歴史、文化を理解することである。ある風景の識別可能な形態は世代から世代へと伝えられ現代にいたる長い変遷のページを明らかにする。なぜなら、それは現在であると同時に昔から受け継がれたものだからである。風景と文化は分かちがたい関係を作り上げる。集団的社会活動と結びつき、世代を通じて伝えられる技術と知識は、伝統的な知のシステムを形成する。ピエトロ・ラウレアーノがこの問題について論じたように、あらゆる伝統的風習は、個々の問題を解決するための一策ではなく、しばしば複数の機能を併せ持ち、社会、文化、経済の間で補完し合う洗練された方法である。各々の慣習は、さらに土地固有の的確な管理方針に基づく世界観にも関連する。例えば、段々畑を作ることは、傾斜地を保護し、土地を若返らせ、水を確保し、動物の住処やそれ以外にも役立つ場所を創り出す手段に相当する。こうした慣習には、社会制度とそれを支える価値体系の中核で機能する固有の美的性質がある。昔の共同社会は資源とその生産的利用の調和のなかで生きていた。ラウレアーノは地中海沿岸地域、最古の文明発祥の地であるシリア、レバノン、メソポタミア、パレスティナ、アラビア、北アフリカの島々や半島を取り上げ、以前は花々の咲き誇る野や庭園のあったこの地域が、自然や気候問題だけでなく、天然資源の見境のない乱用によって引き起こされた環境悪化が原因で今では荒廃したことを指摘している。

古代の風景とそこから生じるイメージ、知覚、感情の重要性について論じてきたが、ここで古代ギリシア人に関するダリオ・デル・コルノの分析に目を向けよう。彼の見解によると古代経済の基盤を成していたのは都市と田園地帯の調和であり、さらに第三の要因として海も考慮されていた。大地の自然環境は広大な地域を含み、人間の支配する土地を越えてはるかに広がっていた。コルノによれば、古代ギリシア人たちは旅行や狩猟団、軍事遠征に際して、これらの開かれた空間を自由に行き交ったが、そこは彼らにとって「野性的な力に満ちた場であった。人々はそこで未知の出来事や危険に直面しながらも、これらの場を世界の全体像を形作る不可欠な現実の一部として受けとめていた。それとは対照的に、田園地帯は食糧生産すなわち農業や家畜の飼育に当てられ、人間が必要に応じて支配する環境と捉えられていた。それにもかかわらず、都市の傍らには田舎の自然が対置され、親密で差異に富んだパノラマが広がっていた。」

こうした多くの要素からなる世界の認識はとても古い起源にさかのぼるもので、すでに『オデュッセイア』にたどりうる。第五歌 63 - 75 節では、ヘルメスがカリュプソの島に到着後、女神の住む洞窟の前で周囲を取り巻く野生の森の自然の美しさに見惚れて立ち止まる。またその他にも、オデュッセウスがアルキノオス王の果樹園を感嘆して眺める場面では、その類まれな豊穡を神の恵みに帰している（第七歌 112 - 32 節）。デル・コルノの指摘では、この二つのくだりは共に「自然主義」と定義しうる共通の叙述類型に含まれているものの、あるがままの自然の植物と計画的な植樹が対比され、根本的な違いを示している。『オデュッセイア』の二節からは、普段使用される「環境」や「自然」というこれらの言葉に正確に対応する語彙を確認

できないとしても、「自然」環境をめぐるこの二つのモデルの存在がギリシア文化誕生の頃から存在していたことを示している。どんな文化においても、ある概念を表現する具体的言葉がないからといって、観念そのものやそれに類する諸概念の精神的風土の欠如を意味するものではないと言えるだろう。古代ギリシア世界には、私たちが「自然環境」という言葉で表現するものの一種の雛型が存在するが、こうした雛型は彼らの活動と歴史を生み出したギリシア精神の中心性によって明確な定義の周縁へと追いやられている。デル・コルノの考察からは、郊外と野性的な自然環境に関する二つのモデルが浮かび上がるが、それらは20世紀初頭の私たちの文化にまで受け継がれると同時に、風景と自然についての西洋的感受性の源泉をも解き明かす。ここで都市と自然環境の相互関係の分析に関わるもう一つの重要な一節、プラトンの『パイドロス』（230A - E）に目をむけよう。このなかでソクラテスは、それまで一度も経験したことがない出来事、すなわち感動を引き起こす風景の知覚に襲われる。ここにおいて、私たちは、美的対象としての自然界を前にした人間の驚きと風景を芸術として歴史的に定義する根源をたどることができるだろう。

人間と風景は冒険に満ちた同じ運命、すなわち絶え間ない変化の過程を共有する。人間にとってそれは、自らが働きかけ発展させることで変化の域にいたる活動である。その一方、風景にとっては、その発展的兆候を構成する変化の総体を意味する。両者が語るものとは何であろうか。一方は与えられた素材全体であり、幾重にも連関する力を介して環境全域に広がるが、もう一方は行動、描写、イメージ、感情のシステムに関わるものである。風景とは、ある面で変容し続ける理想から成り、別の面では永遠の理想的幻影から成り立っている。しかも、風景の移り変わりは時に緩慢に、時に荒々しく生じる。変化する風景は環境の発展を意味し、それ自体のあらまは人間の語る内容と交差する。それは「地中海的アイデンティティ」とでも言う、土地のアイデンティティの中心的主題に関する記憶の集大成である。アイデンティティとは常に混成要素から成り立っている。実際には、地中海は何世紀にも渡る変化の産物であるにもかかわらず、それでもなお地中海的アイデンティティについて語る者もいる。厳密にはこうした表現は適切ではないだろうが、異種混交性と生成についての気高い理想を肯定するために、この表現を用いることにしよう。

アイデンティティと記憶のテーマの他に、風景は私たちの目に「美的対象」としてあらわれる。それは風景を造り上げる行為とは別の、その美しさを称賛し、観照するための対象である。私は、西洋文明の与えるモデルに応じて風景のイメージを思い浮かべることができる。また、そのモデルとは無関係に形態上の美しさを讃えることもできる。風景や庭園は人間に自然の表象を与えてくれる。風景の芸術は移ろいながらも、ある意味ですでに完成している。それは環境の物理的な変化の掟だけでなく、人間の感性や創意の法則（耕作、整地など）にも従う。

風景は我々の知覚や想像力の前に美的対象としてあらわれる。それは宇宙の広大な彫刻あるいは建築として、線、輪郭による限りない視覚表現、形の絶え間ないダンスやリズムとして、あるいは象徴の果てしない詩的表現、始まりも終わりもない驚異の光景として姿を見せる。風

景の美的価値を十全に評価するには、自然の対象物を人間の営みや想像力を発揮する理想的な場として眺め、それを意図的に明示すること、意識し感じることが求められる。アッセントによると、風景を純粋で単純な自然物と解釈することは、人間がそれを生み出すことによって正当化される。つまりそれは、文化や社会の理想を反映させつつ、その場の整形に厳密な美的配置をもたらす制作行為、もしくは感性や想像力を表現することを目的とした制作行為である。

風景美術の発展には、常に創造的理念が関わっている。古代ギリシアを筆頭として初めから、あらゆる自然／万物についての自由な観想は哲学の領域に属していたが、時と共にこの総体性は失われ、風景は世界観から遠ざかった。こうした過程を通じて、風景の人間の表現が誕生し、その中で自然は知覚されるようになった。それは後に多くのロマン主義の詩論で特徴的となる苦悩や哀惜の刻まれた喪失であった。ルネサンス時代の末から、風景は創意の試み、または自然の代用として生き続けた。

自然美、つまり調和と秩序、晴朗さから成る宇宙の一性質は、様々な美的カテゴリーへと分化する。そして厳密な意味で美とは異なる、美的価値のために特定の領域が開かれる。特に18世紀には、趣味の変化という長いプロセスの後に、崇高や優美に関する思索の発展やピクチャレスクやゴシック・リヴァイヴアルの属性が認められる。

カッシーラーがその著書『人間—シンボルを操るもの』(1944年)の中で我々に示したように、美は、知覚能力の特有の性向に関する精神活動の点から定義されるべきものである。それはただ単なる主観的プロセスではない。むしろ逆に、客観的な世界の認識のために必要な一つの条件なのである。芸術家の眼とは、ただ単に見るものを記録するような受動的な眼ではない。それは、事物の美を高めることができるような積極的な眼である。美の感覚とは、我々自身が形態の動的な生命と一体化することにより生じるのであり、またその生命とは、我々自身の中に生じ、その生命に調和する動的なプロセスによってのみ直観されうる。こうした対極性は、まったく逆の解釈を生じさせた。一方は、自然からその美を発見する、あるいは抽出するというものであるが、他方は、自然美と風景美とのあいだに、何ら関係を認めない、というものである。ベネデット・クローチェは、彼の本質論において、川や木の美的鑑賞を修辞学的機能と結び付け、直観／表出としての論理世界の領域には結び付けなかった。カッシーラーは、おそらくこの矛盾は、有機的な美と審美的な美とを区別することで解消されるだろう、と述べている。審美的な美とはすなわち、偉大な風景画家の作品において知覚されるものであり、芸術作品という直接の媒介なしに知覚される美とは別のものである。この区別は、何よりもまず知覚的行動を理解するために役立つものであるにせよ、これまで述べてきたような、二つの状態の絶え間ない変化という知覚プロセスの理解のためには有用と言える。二つの状態とは、一方は五感や想像力による直接的な喜びであり、他方は芸術文化を介した喜びである。よって風景の審美的な美しさを、風景画家の作品やその前で生じる感情の世界と一緒にすることは危険である。カッシーラーは述べている。

私がある景色の所を歩いて散歩しながらその魅力を味わおうとしよう。私は、空気の和や

かさ、牧場のさわやかさ、色合いの変化と陽気さ、花のふくよかな香りを楽しむかも知れない。しかし、私は、私の精神の粋が急に変化するのを経験することがあるかも知れない。たちまち、私は芸術家の眼をもって風景を見る。私はその風景についての画を形成し始める。私は今や新たな国に入ったのだ。生きている物の世界でなく、「生きている形」の世界に入ったのである。私はもはや物の直接的現実の中に生きているのではなく、既に空間的形態のリズムの中に、色彩の調和と対照の中に、光と影のバランスの中に生きている。審美的経験は、実に形態のダイナミックな側面に没入するところに存するのである。

カッシーラー『人間—シンボルを操るもの—』「第九章芸術」（1944年）

本論の終わりに、形態、素材、特徴について考察しよう。ラスキンは、大地、空、水、植物の真実を我々に解き明かす。彼の観察では、大地の有機的構成には動物の骨格のように厳密な掟が存在し、それに背くことは許されざることである。風景画法において、この掟はあらゆる美的発見の土台となる。ラスキンにとって、大地の真実は、形象の、植物の詳細な、そして水の動きの、忠実な表現である。芸術であれ自然であれ、「崇高」を構成しているものは純粹にむきだしの状態であれば、この構造が見られるはずだと彼は明言する。特に地表は、風景画家にとって、人体と類似の関係にある。例えば、山は、地上のその他の自然にとって人体における筋肉の荒々しい動きのような物である。その他にも筋肉と腱、熱情と緊張、発作的な力と大地の継ぎ目には類似性がある。加えて、高原の精神は活動的で、平原は休息であり、要するに両者の間には静と動の多様な動きがある。審美的または芸術的観点からの土地の描写はこの基盤から繰り広げられる。ラスキンは、風景の自然についてこの視点や理論を確かなものにするのは、単なる叙述や単純な存在状況ではなく、観照に他ならないと断言する。

変化する自然美の複雑な形態論においては、風景の美的理論として観照のテーマが常によりみかえる。世界の万物を忠実に再現するのは不可能である。それゆえにイギリスの批評家の以下のような助言が登場する。遠くを見ること、深奥を見ること、脇に池や水たまりの無い道、周りにあるような複雑な風景ではなくて雲の一片から始めることだ。全体的にラスキンは、太陽光の効果と材料の質との関係をつかみ損ねている風景画家に対して、たとえ彼らが名を知られていても、厳しい非難をむけている。これは自然を深く学んでいない者にはできないことである。このような方法でのみ、透明感や暗さとともに、優美さや、次第に薄れていくさま、光や色によって知覚される諸要素を見いだすことができる。木や葉からなる植物群もこの真理に属している。まず幹や枝があり、葉があり、芽がある。その全体にせよ、枝一本の細部にせよ、自然の多様性を意識しなければならない。自然の形態を芸術の形態に反映すること、あるいはその逆が起こる。この領域の間で、風景は、人間の芸術が有する真の詩的想像をその形態に明確に表現できた時、我々の目の前に出現する。自然が姿を現すとき、その存在は一つである。しかし後に、様式や芸術家によって様々に解釈されるのである。

形態の重要な問題はモデルである。風景はどのようなモデルを提供してくれるのか。そこには、空間を活気づける形態のモデルと、空間そのものを形成するモデルに区別される。モデルはあ

る秩序に基づいた組織的な存在をそれ自体に含んでいる。その秩序は視覚から得られるデータに並行して、あるいはそれに先立ってあらわれるが、一貫性、統一性、多重性に比べて永続性はない。このようにして輪郭、縁、線が、規則的なあるいは不規則的な事物の形やアラベスクを描く。形は原則ではなく変化する様相のネットワークである。形は、感覚、感情、直観が交差し、寓意と象徴が集約した形態論と同一と見ることができる。しかし形態論としての形には自身の美的生命がある。それが糸杉であるとかオリーブ、アーモンド、樅の木とか、地質あるいは岩石の性質であるということは重要ではない。魔術や神話の起源には、自然の基本的要素の現象学がある。

形態は特に、ある物の外観に関わる。つまり輪郭、量感、様式、構造である。自然の形態について語るとき、それが岩の塊であれ植物の群れであれ、移り変わる形態を意味する。大地に落ちた一粒の種が発芽し、花が咲き、実ができることで、対象を、つまり風景の縁、線のアラベスクをつくり出す。長年浸食にさらされた石は新たな輪郭をうみだす。場所は抽象的な地理条件から成るのではなく、形や構成、色彩、繁栄、成長、変形のなかで事物が一つになってきている。植物の物理的な構成と状況が変化するなかに存在するのだ。形態とは、並置や隣接といった関係によってではなく、全てをまとめる本質的な掟によって諸部分が結びつけられている一つの総体である。形態は、実際、比較的控えめな背景の前では目立ち単一のように見える。その知覚的領域は構造へと向かう動的なものである。平衡状態と諸要素との関係が形態を目に見えるものにする。関係とは、類似の、親密さの、均斉の、閉鎖の、ある方向へのまた反対方向への連続的な関係を意味するのだ。

素材は「物質」の総体、つまり岩、土、砂などである。これら全ては風景の芸術の組織と関節を構成する。そこには狭義の芸術における、高価な素材も安価な素材もない。砂の煌めきはわずかな金の輝きに勝ることもある。素材は、外側の、物理的要素を感じやすい表層である。観察者は素材内部の核を引き出し再創造する。風景は、自身を事物の存在と同時に本質の状態へと回帰させる、感受性の豊かな素材に光を当てる。風景の美学は、メディアによって煽られた美の大量消費に関わる感情からは生まれえないし、美的判断に無関心でも対象を遠ざけはしない。別のかたちで、後に大衆的な大流行を実際に引き起こしたように、陳腐な一般化やキッチュの最悪の事態を迎える。倫理学と美学の間の問題点が明かされた背景には、自然のなかに、逆説的転覆へと予想外に転ずる変化のプロセスがあるからである。それは未来へ向けた、古代への賛同である。このように考えると、人は自身が芸術家になる夢を追うことができる。すなわち能動的な観照者、あるいは芸術美と自然美の間に立つ仲介者としての芸術家である。

追記

このテキストはラッファレ・ミラーニ氏によるイタリア語原文“Le forme del paesaggio”を邦訳したものである。

参考文献

- Adorno, T.W. (1970), *Ästhetische Theorie*, Frankfurt, Suhrkamp, trad. it. *Teoria estetica*, a cura di E. De Angelis, Torino, Einaudi, 1975.
- Assunto, Rosario, *Il paesaggio e l'estetica* (1973), Palermo, Novecento 1994. Si vedano anche: *Ontologia e teleologia del giardino*, Milano, Guerini 1988; *Giardini e rimpatrio. Un itinerario ricco di fascino, in compagnia di Winckelmann, di Stendhal, dei Nazareni, di D'Annunzio*, Roma, Newton Compton 1991.
- Cassirer, E., *An Essay on Man*, trad.it., *Saggio sull'uomo*, 1944, a cura di C. D'Altavilla, Roma, Armando, 1968, pp. 263-64.
- Dario del Corno, *Paesaggio ed ecologia nel mondo greco e romano*, in "Parametro", nella raccolta da me curata insieme a Andrea Morpurgo, *Mutazioni del paesaggio*, "Parametro" n. 245, Bologna, 2003, pp. 33-35; *L'ambiente naturale nel mondo greco: funzione economica e qualità estetica*, "In forma di parola", in corso di stampa. Sul sentimento della natura presso gli antichi si veda: Dario del Corno, *L'uomo e la natura nel mondo greco*, in *L'uomo antico e la natura*, Atti del Convegno omonimo, a cura di R. Uglione, Torino, Celid, 1997, pp. 93-104. Sulla natura "abitata" dagli uomini e dagli dei nel mondo antico si veda anche E.R. Curtius, *Letteratura europea e MedioEvo latino*, 1948, trad. it. di A. Luzzatto e M. Candela, a cura di R. Antonelli, Firenze, La Nuova Italia 1952, p. 211 passim.
- Carus, C.G., *Neun Briefe über Landschaftsmalerei* (1815-24), trad. it. *Nove lettere sulla pittura di paesaggio*, in *Paesaggi dal Nord*, a cura di A. Sbrilli, Roma, Officina, 1985, pp. 179-197.
- Clark, K., *Landscape into Art*, London, 1949, II ed. 1976, trad. it. *Il paesaggio nell'arte*, a cura di M. Valle, A. Chiodi e G. Dalmat, Milano, Garzanti, 1985.
- Dufrenne, M., *L'expérience esthétique de la nature*, "Revue Internationale de Philosophie" n. 31, 1955, pp. 98-115; si veda anche *Arte e natura*, in M. Dufrenne e D. Formaggio, *Trattato di estetica*, 2 vol., Milano, Mondadori, 1981, pp. 25-48.
- Hardy, Thomas, *The Mayor of Casterbridge*, 1886, trad.it. di Luigi Berti, *Il Sindaco di Casterbridge*, Milano, BUR, 1984, p. 72.
- Huizinga, J., *Lo scempio del mondo*, a cura di L. Villari, Milano, Bruno Mondadori 2004, pp. 105-109.
- Laureano, Pietro, *Fine della tradizione, scomparsa del paesaggio*, in AA.VV., *Mutazioni del paesaggio*, "Parametro" n. 245, p. 68.
- Leopardi, Giacomo, *Zibaldone*, commento e revisione del testo critico a cura di Rolando Damiani, Milano, Mondadori, 1997, pp. 2977-2078 .
- Merleau Ponty, M., *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945.
- Ruskin, J., *Modern Painters*, 1843-80, trad.it. *Pittorimoderni*, 2 voll, a cura di G. Leoni e A. Guazzi, Torino, Einaudi, 1998.
- Rousseau, J. J., *Les rêveries du promeneur solitaire* (1782), Flammarion, Paris, 1964.
- Schopenhauer, A., *Die Welt als Wille und Vorstellung*, trad.it. *Il mondo come volontà e rappresentazione e Supplementi*, a cura di G. De Lorenzo, Bari, Laterza, 1986.
- Simmel, G., *Philosophie der Landschaft* (1912-13), ed. it., *Filosofia del paesaggio*, in *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, a cura di L. Perucchi, Il Mulino, Bologna, 1989.
- Starobinski, J., *Paysages orientés*, in AA.VV., *Il paesaggio. Dalla percezione alla descrizione*, Venezia, Marsilio, 1999.
- Straus, E., *Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie*, Springer, Berlin 1956/2.
- Turri, E., *Il paesaggio come teatro*, Venezia, Marsilio, 1998. Si vedano anche, *Viaggio verso Atopia*, in AA.VV., *Paesaggio perduto*, Quattro venti, Urbino, 1996; *La conoscenza del territorio*, Marsilio, Venezia, 2002.

