

Attraversare il paesaggio dell'Età moderna

Il punto di vista artistico-letterario

Gabriella Bonini

In Età moderna nasce il concetto del viaggio come forma di conoscenza, di interpretazione della natura e come scoperta estetica del paesaggio. Esso si affianca alle grandi scoperte del tempo, come l'invenzione dei caratteri mobili della stampa e della polvere da sparo. Giovane o vecchio, il viaggiatore moderno deve sapersi muovere con l'occhio di Ulisse, lasciarsi guidare dalla curiosità e dalla sagacia, tornare a casa con gli occhi pieni di immagini di terre, uomini, paesaggi lontani, carico di nuove esperienze e saperi. È alla cultura settecentesca che dobbiamo l'interazione proficua di due nuovi concetti, quelli del viaggio e del paesaggio. Già a partire dalla metà del Seicento, il viaggiatore del *Grand Tour* acquista una percezione nuova e consapevole dello spazio entro il quale si muove e impara a misurarlo e a descriverlo. Il paesaggio diventa la dilatazione spaziale del viaggio, lo specchio di un mobilissimo sguardo che descrive, interpreta e costruisce il mondo che lo circonda. Fra i due termini corre un nesso di reciprocità, perchè il paesaggio, scoperto e rappresentato in età moderna dal viaggiatore, ne segue il destino: si lascia dapprima indagare dal suo sguardo razionale, poi animare dalle sue proiezioni emotive e alla fine si mostra lacerato dalle ferite che la civiltà a cui appartiene il viaggiatore gli ha inferto. È sintomatico che la diffusione del termine già di per sé evocativo di *Landskap* (olandese in origine, poi *Landscape* in inglese e *Landschaft* in tedesco), designante la coscienza del paesaggio (del *Paysage* francese e del *Paesaje* spagnolo) avvenga, come la nuova concezione del viaggio, all'inizio della modernità. Avvenga cioè facendo emergere dalla più ampia nozione di "paese", inteso come entità territoriale dalle specifiche caratteristiche fisiche e ambientali, quella di paesaggio, vale a dire la dimensione culturale di un luogo, l'espressione delle relazioni che intercorrono fra la società e il territorio, e fra il presente e il passato di quest'ultimo.

La consapevolezza dell'idea estetica del paesaggio è, come la percezione della bellezza della natura, una conquista dell'Età moderna. Essa si basa sul fatto che la natura viene sempre vista attraverso una dimensione culturale: la lente del filosofo naturale o la finzione artistica. La scoperta della prospettiva ha avuto un ruolo determinante per il pittore quattrocentesco nel delimitare, all'interno di un universo sconfinato, i propri confini, nel commisurare le distanze per armonizzare oggetti e elementi naturali che entrano nella scena dipinta. Fino alla fine del XIV secolo, la descrizione spaziale dei luoghi, delle campagne e delle città, la distanza, era invece convenzionale e simbolica: campagne spoglie, monti essenziali, alberi sparuti. Il paesaggio si raffigurava solo in ragione di quello che poteva produrre; la concezione disinteressata del paesaggio e la sua contemplazione estetica erano inesistenti. Tuttavia, esempi di una resa anche naturalistica ed estetica del paesaggio in epoca premoderna non mancano, primo fra tutti l'allegoria con gli *Effetti del Buon Governo* di Ambrogio Lorenzetti nel palazzo Pubblico di

Siena dove la voce dei mestieri e l'andirivieni delle granaglie si coniuga con una percezione inedita del paesaggio urbano e di quello del contado colti nel loro economico intersecarsi. È un paesaggio modellato dall'uomo, attraversato da viottoli e ruscelli, disseminato di case coloniche e castelli, suddiviso in appezzamenti geometrici.

Un altro esempio è offerto da Francesco Petrarca che decide di mettersi in viaggio seguendo una motivazione che non né quella della fede né quella del commercio ma unicamente quella di osservare i costumi degli uomini o per godere dell'aspetto di paesi ignoti. Sia che descriva il famoso monte Ventoso, o Genova, o Sutri, si tratta di vedute effettive, esempi di moderna resa topografica¹. Al primato dell'arte sulla natura ha conferito un'importanza determinante in Età moderna la nascita della pittura di paesaggio intendendo con ciò la consapevolezza che la riproduzione di una precisa impressione visiva della natura è un fine di per sé sufficiente da perseguire. La nascita e l'essenza del paesaggio italiano sono da cogliere nei secondi piani e negli sfondi della tradizione pittorica rinascimentale: gli sfondi di Giovanni Bellini, di Antonello da Messina, di Piero della Francesca, di Andrea Mantegna, di Tiziano, le valli del Perugino e del Pinturicchio, ancora oggi ci invitano a entrare nel quadro, perché, semplicemente, quelle valli non esistevano prima che vi si posasse l'occhio di uno di quei pittori. Allo stesso modo, secoli dopo, non esisteva la montagna Saint-Victoire prima che gli occhi di Paul Cézanne ci rivelassero le sue mille sfaccettature di erbe e terre.

Un paesaggio esiste solo in virtù di uno sguardo più o meno lontano che ha elaborato razionalmente la percezione dello spazio e il senso della distanza che l'ha descritta. Il paesaggio è lo spazio descritto da un uomo per altri uomini, sostiene Marc Augé² e così l'uomo moderno impara a godere della natura attraverso la spettacolarità eclatante o sommessa della pittura di paesaggio, e non viceversa. E d'altra parte, anche oggi, chi non si pone ancora davanti alla bellezza luminosa di un paesaggio naturale se non portando negli occhi gli esempi dei pittori più noti o amati?

Nel corso del Settecento vengono compiutamente elaborate anche le poetiche della visione attraverso le quali la natura si costituisce in una nuova immagine per l'osservatore. La visione *sublime* teorizzata da Edmund Burke, come l'esaltazione della grandiosità terribile che può assumere il volto della natura, introduce i termini di un rapporto nuovo fra l'uomo e la natura nella contemplazione di quest'ultima come eterna potenza e minaccia. Ciò che viene definito sublime è infatti il particolare fascino del paesaggio inteso come occasione offerta all'animo umano di misurarsi con la grandiosità degli scenari naturali, con la minaccia incombente degli elementi e, per immediato riflesso, con il sentimento dell'umana fragilità. La natura è la vista di lontananze sconfinite e di cime altissime che si rincorrono a perdita d'occhio, con l'oceano ai piedi e l'immenso cielo di sopra, il paesaggio selvaggio delle Alpi, quello desolato degli Appennini, lo squallore melanconico della campagna, l'irruenza fragorosa di cascate e vulcani. La scena sublime spaurisce e incute terrore ma al contempo procura diletto e piacere perché è pur sempre una scena spettacolare, posta a una distanza tale da non costituire un vero pericolo. Alla fortuna dell'idea del sublime e alla sua vasta diffusione concorre il *Grand Tour*

1 A solo titolo di esempio, di Sutri scrive: *Cingono da ogni parte il paese colline senza numero, né troppo alte, né di malagevole salita e di nessun impedimento allo spaziare della vista, fra le quali s'aprono sui fianchi convessi ombrose e fresche caverne, e sorge frondoso il bosco a riparare l'ardore del sole*, in Francesco Petrarca, *Le Familiari*, Sansoni 1968, ristampa anastatica sulla prima edizione del 1942, Edizione nazionale delle opere di Francesco Petrarca.

2 Marc Augé, *Le temps en ruines*, trad. Aldo Serafini, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004.

che, dalla seconda metà del Seicento, impegna il viaggiatore e l'osservatore in un quotidiano confronto con i diversi volti della natura. Il rapporto fra la fragilità individuale e la grandiosità naturale del paesaggio si ripropone anche in termini di paesaggio storico, quello delle rovine romane in primo luogo.

Nell'Ottocento Giacomo Leopardi ha dato un contributo fondamentale all'interpretazione riflessiva e sentimentale del paesaggio; egli ci ha lasciato alcuni squarci poetici che derivano dai suoi fuggevoli sguardi gettati fuori dalla carrozza nel percorso da Recanati a Roma. Più che le raffinate descrizioni letterarie, sono le sue riflessioni sulla percezione e sulla rielaborazione immaginativa del paesaggio che ci colpiscono. In un passo dello *Zibaldone* del 1828 scrive:

All'uomo sensibile e immaginoso che viva, come io sono vissuto gran tempo, sentendo di continuo ed immaginando, il mondo e gli oggetti sono in certo modo doppi. Egli vedrà cogli occhi una torre, una campagna; udrà cogli orecchi un suono d'una campana; e nel tempo stesso coll'immaginazione vedrà un'altra torre, un'altra campagna, udrà un altro suono. In questo secondo genere di obietti sta tutto il bello e il piacevole delle cose. Trista quella vita... che non vede, non ode, non sente se non che oggetti semplici, quelli soli di cui gli occhi, gli orecchi e gli altri sentimenti ricevono la sensazione³.

Fulcro del brano è la comparazione mentale di due immagini dello stesso elemento paesaggistico -torre o campagna- l'una frutto dei sensi, l'altra dell'immaginazione, o meglio dell'idea densa di memorie che l'esperienza culturale ci ha fornito di quell'oggetto. Un luogo è tanto più suggestivo quanto più porta impressi, nella propria indeterminatezza, i segni di quell'alterità culturale alla quale Leopardi dà nome di rimembranza: «Un luogo ci riesce romantico, non per sé, che non ha nulla di ciò, ma perché ci desta la memoria di un altro luogo da noi conosciuto, nel quale poi se noi ci troveremo attualmente, non ci riuscirà punto romantico né sentimentale». La comparazione fra luogo reale e paesaggio memoriale può essere riferita tanto alla memoria individuale, quanto all'arco incommensurabile della storia: «L'antico non è eterno e quindi non è infinito, ma il concepire che fa l'animo di uno spazio di molti secoli, produce una sensazione indefinita⁴. Saranno quindi i segni indistinti, vaghi e pittoreschi di un paesaggio, o quelli residuali del passato, a parlarci del panorama del presente e a dargli un significato, una profondità e a farne una fonte di piacere.

Nel mondo anglosassone è John Ruskin a lasciarci pagine indimenticabili nella descrizione di Venezia, un arrivo modulato sul doppio registro del passato e del presente, che procede lento e veloce all'interno di una costruzione sintattica che ne segue il senso del movimento. Il *quando* è ripetuto molte volte come vera e propria ripresa di fiato preannunciante svolte, deviazioni, salite, discese che fanno intravedere, pur mantenendolo lontano, il luogo dell'arrivo:

Nei viaggi di un tempo, quando la distanza non poteva essere vinta senza fatica, ma la fatica veniva compensata in parte dall'agio con cui si potevano osservare i paesi che si percorrevano, e in parte dalla felicità delle ore della sera, quando, dal colmo dell'ultima collina appena scrutinata, il viaggiatore scorreva nella valle il paese immoto in cui avrebbe riposato, le case sparse sui patri, presso il rivo; oppure, quando dalla svolta a lungo attesa nella fuga polverosa della strada, vedeva

3 Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, 30 novembre 1828, 1 domenica dell'Avvento, 4418.

4 Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, 4471 e 1 Agosto 1821, 1430.

le torri di una qualche città famosa svaporare all'ora del tramonto... in quei tempi lontani, ripeto, quando si doveva indovinare o ricordare qualcosa di più che non fosse una nuova forma di tettoia di cristallo o cancellata di ferro nel luogo dell'arrivo, erano pochi i momenti il cui ricordo fosse più caro al viaggiatore di quello che lo conduceva in vista di Venezia, allorché la sua gondola sortiva dal canale di Mestre nell'aperta laguna⁵.

La percezione che Ruskin ha del paesaggio è nuova e inusuale per il tempo, è fluida e continua, è un *continuum* percettivo, all'opposto di quella in uso convenzionalmente data per quadri fissi, per vedute statiche, secondo la consuetudine del vedutismo pittorico. Lo sguardo di Ruskin si proietta in avanti con tutti i sensi; egli è tra i primi a incrociare il senso del movimento dell'osservatore con il paesaggio attraversato, e a trasmettere quindi la percezione dinamica dei luoghi.

Con l'entrata in scena del treno fa la comparsa una velocità ben più travolgente di quella della carrozza, una velocità che altera in profondo la percezione del paesaggio.

Scrive Victor Hugo:

Ho fatto ieri il viaggio da Anversa a Bruxelles e ritorno [...]. La velocità è inaudita. I fiori ai bordi del campo non sono più dei fiori, sono invece delle macchie o meglio dei raggi rossi o bianchi; non ci sono più punti, ma solo dei raggi; i campi di grano sono delle grandi capigliature bionde; le lucerne sono lunghe trecce verdi; i borghi, i campanili e gli alberi danzano e si mescolano follemente all'orizzonte⁶.

La velocità, prima di tutto, priva di forma il paesaggio in primo piano; le forme cambiano in sagome misteriose e fuggevoli, gli oggetti perdono consistenza e fisionomia, i colori si dilatano; occorre quindi spingere il proprio sguardo lontano verso l'orizzonte dove il paesaggio recupera stabilità e le forme consistenza, ma l'osservatore ora è incapace di fissare e trattenere nella memoria i tratti di un percepito in velocità. La velocità all'improvviso cambia la percezione del paesaggio che sempre più diventa come un libro da sfogliare in tutta fretta per poi ricompone l'immagine, proprio come nei cartoons o nei primi esperimenti tridimensionali dei pittori futuristi. E qui termina questo breve *excursus* nel paesaggio che ci hanno lasciato alcuni grandi letterati, ma il percorso è solo all'inizio, è infinitamente molto più ricco di sfumature e di letture. Sta di fatto che l'approccio a un paesaggio implica, oggi come nel tempo passato, l'idea che sottende in ogni epoca il viaggio come stimolo conoscitivo, vale a dire la consapevolezza che nessuna conoscenza effettiva di un territorio è possibile senza una contestualizzazione storica. E intendo con questo non una generica ricostruzione del passato in cui collocare un dato brandello paesaggistico, bensì la storia della sua scoperta e della sua valorizzazione nell'orizzonte occidentale, della sua descrizione da parte di viaggiatori e osservatori di epoche e culture diverse, della sua raffigurazione nelle tele e nei *carnet de voyage* dei pittori, della sua descrizione nei diari e nei libri di viaggio, del suo imprimersi infine in maniera indelebile nell'immaginario occidentale, fino all'oggi, quando leggi e provvedimenti definiscono il *paesaggio territorializzato* un bene comune che riunisce e fonde il naturale e il culturale, l'oggetto spaziale propriamente detto, lo sguardo portato su questo spazio e le rappresentazioni socio-culturali in cui si traduce, tanto nella memoria collettiva, quanto nel conflitto e nelle dinamiche sociali.

5 John Ruskin, *Le pietre di Venezia (1851-1853)*, tr. it., a cura di A. Brilli, A. Mondadori, Milano, 2000, pag. 29.

6 Victor Hugo, *Voyages en France et en Belgique*, a cura di C. Gely, Kieffer, Grenoble, 1974, pag. 280.