

BIBLIOTECA DELL'ARCADIA



Atti e Memorie
dell'Arcadia

3

2014



ROMA

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

«Atti e Memorie dell’Arcadia» è una pubblicazione con revisione paritaria

«Atti e Memorie dell’Arcadia» is a Peer-Reviewed Publication

Direttore

Rosanna Pettinelli

Comitato scientifico

Savio Collegio dell’Arcadia: Rosanna Pettinelli, custode generale, Rino Avesani, procuratore, Nino Borsellino, Nicola Longo, Francesco Sabatini, Luca Serianni, consiglieri, Riccardo Gualdo, segretario, Eugenio Ragni, tesoriere, Fiammetta Terlizzi, direttrice della Biblioteca Angelica

† Maria Teresa Acquaro Graziosi, Claudio Ciociola, Maria Luisa Doglio, Julia Hairston, Harald Hendrix, María de las Nieves Muñiz Muñiz, Manlio Pastore Stocchi, Franco Piperno, Paolo Procaccioli, Albert Russell Ascoli, Corrado Viola, Alessandro Zuccari

Redattore editoriale

Pietro Petteruti Pellegrino

L’Editore si dichiara disponibile a regolare eventuali spettanze in favore degli aventi diritto

ISSN 1127-249X
ISBN 978-88-6372-715-9

© Accademia dell’Arcadia, 2014

*È vietata la copia, anche parziale e con qualsiasi mezzo effettuata
Ogni riproduzione che eviti l’acquisto di un libro minaccia la sopravvivenza di un modo di trasmettere la conoscenza*

Tutti i diritti riservati

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA
00165 Roma - via delle Fornaci, 24
Tel. 06.39.67.03.07 - Fax 06.39.67.12.50
e-mail: info@storiaeletteratura.it
www.storiaeletteratura.it

ANDREA BATTISTINI

LO SPECCHIO E LA LAMPADA. IL PAESAGGIO LETTERARIO
SETTECENTESCO DAL BELLO AL SUBLIME,
PASSANDO PER IL PITTORESCO

Nel XVIII secolo un genere privilegiato attraverso cui cogliere la diversa percezione del paesaggio è senz'altro quello dei resoconti di viaggio, particolarmente diffusi nel secolo del *Grand Tour*. Nel corso di questo periodo si notano due fenomeni paralleli: da una parte il mutamento nelle preferenze dei tipi di paesaggi, dall'altra un diverso giudizio estetico sugli stessi paesaggi. In termini molto generali e schematici si può dire che nel primo Settecento si cercano e si apprezzano i paesaggi che rispondono alla categoria del Bello, nella seconda metà del secolo si cominciano ad ammirare di più i paesaggi rispondenti al canone del Sublime¹. Nella poetica del primo Settecento italiano, dove prevalgono i dettami dell'Accademia di Arcadia, si ama il paesaggio mite, primaverile, ordinato, razionale, dolce, dalle forme rotondeggianti, misurato, ameno, codificato come *locus amoenus*, dotato cioè di forti ascendenze letterarie, quindi topico. È il paesaggio del giardino all'italiana, geometrico, regolare, che sembra rispettare l'unità di luogo pseudoaristotelica².

Il paesaggio sublime è invece smisurato, informe, misterioso, oscuro, vago, indefinito, eccessivo, descritto con il ricorso a superlativi e a figure retoriche iperboliche. Per Kant il Sublime è «grande al di là di ogni confronto»³, su cui proiettare lo stato d'animo dell'osservatore, in genere malinconico o comunque emotivamente coinvolto. È anche l'equivalente del giardino all'inglese, un microcosmo che viene a riassumere con un calcolato

¹ Sugli spostamenti semantici del termine vd. TH. E. B. WOOD, *The Word «Sublime» and its Context 1650-1760*, The Hague-Paris, Mouton, 1972.

² Sulla filosofia dei giardini è ancora utile R. ASSUNTO, *Ontologia e teleologia del giardino*, Milano, Guerini, 1988, e già prima Id., *Categorialità e precategorialità dell'estetico: paesaggio come natura e giardino come opera d'arte*, «Filosofia e società», I, 1972, 1, pp. 32-54, e Id., *Il giardino come filosofia*, «Realtà del Mezzogiorno», XIX, 1979, 6, pp. 413-430.

³ «[...] was über alle Vergleichung gross ist» (I. KANT, *Critica della capacità di giudizio* [1790], a cura di L. Amoroso, 2 voll., Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1995, I, § 25, pp. 266-267).

disordine la foresta, le rocce, le grotte insieme con le colline, i fiumi, non senza un tocco di esotismo orientale costituito magari dalle pagode cinesi, come si può vedere nei Kew Gardens di Londra.

Nella prospettiva letteraria il Bello è il paesaggio tipico delle poetiche classicistiche perché risponde al principio della mimesi. Prendendo a prestito il titolo di un libro di uno studioso americano, Meyer H. Abrams, intitolato *Lo specchio e la lampada*⁴, si può dire che per descrivere un paesaggio secondo l'ottica del Bello è funzionale la metafora dello specchio perché rende l'idea che l'osservatore considera come dato primario la realtà esterna, da essere rispecchiata sulla pagina, anche se ovviamente non è mai un ricettore passivo, pur facendo prevalere il principio della mimesi, da intendersi come vedremo in un duplice senso: da una parte si vuole riflettere il paesaggio così come è, e dall'altra si vuole soprattutto filtrare il paesaggio reale attraverso l'occhio degli autori classici che lo hanno descritto in precedenza. Invece la metafora della lampada, nel dare l'idea di qualcosa che si accende nell'intimo e nel fare in questo modo prevalere l'elemento soggettivo, personale, unico e irripetibile, rende bene l'idea della percezione del Sublime, che in linea di principio respinge ogni canone mimetico e ogni forma di precettistica⁵.

Nella prospettiva della lunga durata si nota senz'altro un mutamento di gusto dal primo al secondo Settecento, anche se le modificazioni della sensibilità dell'uomo e delle sue facoltà percettive sono molto lente, e spesso enunciate prima a livello teorico e solo molto più tardi messe in pratica. Questo avviene perché il paesaggio reale, al momento di essere convertito nel codice letterario o pittorico, tende ad assumere le forme visose, indolenti, tipiche della tradizione. Per questo perché si realizzi il passaggio dal paesaggio retorico fondato sulle convenzioni dei *topoi* al paesaggio estetico, interiorizzato per essere rielaborato dall'individualità dell'osservatore che se ne appropria investendolo del proprio *pathos*, occorre forse più di un secolo, nonostante che le pronunce di poetica facciano pensare a metamorfosi più rapide.

A conferma di questo fenomeno percettivo possiamo considerare Joseph Addison, che analizziamo per primo perché il suo viaggio in Italia si compie

⁴ M. H. ABRAMS, *Lo specchio e la lampada. La teoria romantica e la tradizione critica*, trad. it. di R. Zelocchi, Bologna, Il Mulino, 1976 [ed. orig. *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, New York, Oxford University Press, 1953].

⁵ Quasi banale, a questo punto, ricordare in proposito i lavori pionieristici di R. ASSUNTO, *Stagioni e ragioni nell'estetica del Settecento*, Milano, Mursia, 1967; ID., *Il paesaggio e l'estetica* [1973], Palermo, Novecento, 2005; ID., *Il parterre e i ghiacciai. Tre saggi di estetica sul paesaggio del Settecento*, Palermo, Novecento, 1984, preceduti da ID., *Introduzione alla critica del paesaggio*, «De Homine», II, 1963, 5-6, pp. 252-278.

nei primi anni del secolo XVIII, tra il 1701 e il 1703. Sul suo giornale, lo «Spectator», Addison mostra di essere lettore di Locke e della sua psicologia della percezione, oltre che dello pseudo Longino, l'autore antico del trattato *Del Sublime*. È anche consapevole di che cosa sia il Sublime, perché ha occasione di stendere un elenco dei paesaggi capaci di destare stupore all'immaginazione, consistenti in un «paese disabitato, dove la fantasia è immersa nelle infinite prospettive selvagge di vasti deserti, immense paludi incolte, foreste sterminate, rocce sformate e precipizi»⁶. Poi però quando viene in Italia e vede i ghiacciai delle Alpi, li descrive attraverso i versi latini di Virgilio, di Claudiano, di Silio Italico. Addison insomma preferisce affidarsi a quello che potremmo dire la guida turistica, il *Baedeker* dei classici anziché affidarsi alla propria immaginazione e al proprio sentire. Pare che sia il paesaggio reale a conformarsi ai versi dei poeti antichi e non viceversa⁷. Ancora più significativa è la descrizione della cascata delle Marmore, la più alta d'Italia e tipica di un paesaggio sublime per l'impressionante precipitare delle acque. Ma nel resoconto del 1701-1703 questa imponente cascata è soltanto l'anonimo sfondo per un fiume «ombreggiato su tutti i lati da una verde foresta di alberi che conservano il verde per tutto l'anno»⁸. E per completare la descrizione Addison ricorre a Virgilio, citando i «rosea rura Velini» (*Aen.* VII 712), le 'rosee campagne del Velino', che è il fiume che origina la cascata⁹.

Si verifica il fenomeno percettivo descritto per le arti visive da Ernst Gombrich in *Arte e illusione*. L'esempio di Gombrich è dato dal rinoceronte, che dapprima, nel Medioevo, è un animale immaginario, di fantasia. Ma poi, anche quando gli artisti hanno davanti un vero rinoceronte in carne e ossa, continuano a raffigurarlo come era stato raffigurato in modo stilizzato e fantasioso dagli artisti che, non avendolo mai visto dal vero, ne

⁶ «A Country inhabited, where the Fancy is entertained with a thousand Savage Prospects of vast Deserts, wide uncultivated Marshes, huge Forests, mishapen Rocks and Precipices». La citazione compare in un articolo senza titolo di Joseph Addison, «The Spectator», VI, 1712, 417, June 28, p. 87, in un contesto che paragona contrastivamente il paesaggio in Omero a quello di Virgilio.

⁷ Sui *reportages* odeporeici dei viaggiatori inglesi del Settecento vd. E. W. MANWARING, *Italian Landscape in Eighteenth-Century England. A study chiefly of the influence of Claude Lorrain and Salvator Rosa on English taste: 1700-1800*, II ed., London, Frank Cass and Company, 1965.

⁸ «The channel of this river [...] is shaded on all sides by a green forest, made up of several kinds of trees, that preserve their verdure all the year» (J. ADDISON, *Remarks on Several Parts of Italy, &c. in the years 1701, 1702, 1703* [1705], III ed., London, J. Tonson, 1726, p. 99).

⁹ *Ibid.*

davano un'immagine di fantasia, non rispondente al vero¹⁰. La stessa cosa fa Addison, il quale anche nel vedere di persona la cascata delle Marmore la descrive attraverso gli occhi di Virgilio, convertendo un paesaggio che in natura ha tutte le caratteristiche del Sublime in una descrizione che segue i canoni tipici del Bello. Per far capire la differenza tra il primo e il secondo Settecento è sufficiente prendere in considerazione il resoconto di un altro viaggiatore inglese della fine di quel secolo, Tobias Smollett, che, nel vedere la stessa cascata delle Marmore, non cita Virgilio, non ricorda la campagna rosata, ma esprime la forte impressione suscitata in lui dall'immensa massa di acqua che precipita:

[...] [il Velino] è il fiume che, scorrendo dal lago delle Marmore, forma una cascata che cade da un precipizio di circa centosessanta piedi. Questa massa di acqua che precipita dalla montagna; il fumo, il vapore e la spessa e bianca foschia che essa solleva; il doppio arcobaleno che queste particelle mostrano permanentemente sotto lo scintillare del sole; l'assordante rumore della cataratta; la vicinanza di un gran numero di altre formidabili rocce e precipizi, unitamente all'urtarsi impetuoso, al ribollire e allo spumeggiare dei due fiumi sottostanti, producono insieme uno spettacolo di tremenda sublimità¹¹.

Tra Addison e Smollett è intervenuta la moda di Ossian, della barbara e selvaggia poesia celtica ed è cambiato profondamente il gusto estetico. Nel primo Settecento la mente dell'osservatore interviene a razionalizzare il paesaggio, a condurre il caos al cosmo dell'idillio. Si esorcizzano le anomalie, le irregolarità, gli aspetti estremi ed eccessivi del paesaggio riconducendoli a forme geometriche regolari, umanizzate. Il francese Charles De Brosses visita nel 1739-1740 il lago d'Averno, la zona del Vesuvio da cui, nella tradizione antica, si entrava nel regno degli Inferi. È dunque un paesaggio ctonio, e rientra tra quelli sublimi. De Brosses però lo vede con lo sguardo dell'illuminista che demistifica, che mette a nudo i pregiudizi e le supersti-

¹⁰ E. GOMBRICH, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, trad. it. di R. Federici, Torino, Einaudi, 1965 [ed. orig. *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Washington, Bollingen Foundation, 1957].

¹¹ «[...] [Velino] is the stream which, running from the Lago delle Marmore, forms the cascade by falling over a precipice about one hundred and sixty feet high. Such a body of water rushing down the mountain; the smook, vapour, and the thick white mist which it raises; the double rainbow which these particles continually exhibit while the sun shines; the deafening sound of the cataract; the vicinity of a great number of other stupendous rocks and precipices, with the dashing, boiling, and foaming of the two rivers below, produce altogether an object of tremendous sublimity» (T. SMOLLETT, *Travels through France and Italy*, in ID., *The Miscellaneous Works*, V, Edinburgh, David Ramsay, 1790, pp. 243-560, lettera del 2 aprile 1765, pp. 511-521: 513). Trad. mia.

zioni, smentendo le fantasiose leggende legate al luogo. Oppure interviene con lo scetticismo e l'ironia. Egli non può fare a meno di visitare la vetta del Vesuvio, che era d'obbligo per ogni turista. Anche il paesaggio vulcanico rientra espressamente tra quelli sublimi, e infatti il trattato *Peri ypsous* attribuito a Longino cita come sublime l'Etna (XXXV 4)¹². Ma il Vesuvio in eruzione non è preso sul serio nel resoconto di De Brosses, che lo immagina sofferente «di meteorismo e coliche»¹³. Nel personificarne la «collera» ricorre allo scherno, fa riferimenti grossolani a Lucifero e alla sua corte e fa scendere il rombo del vulcano che scuote la terra a delle «fucilate»¹⁴.

Per mostrare con un altro esempio contrastivo che cosa può suggerire il paesaggio del Vesuvio quando è mutata la sensibilità estetica del paesaggio si può leggere l'impressione che trent'anni dopo, nel 1769, ossia già dopo la svolta del secolo, il vulcano desta in Saverio Bettinelli:

Anche a me avvenne di sentirmi ispirato d'un estro improvviso e straordinario là sul Vesuvio [...]; né credo v'abbia un sol uomo che ivi non facciasi maggior di sé e non senta qualche entusiasmo per quanto ei sia stato ad ogni altro oggetto insensibile, purché abbia un'anima umana. La terribil fatica e il lungo cammino con cui si sale sopra il Vesuvio, e intanto a poco a poco dispone l'anima coll'idea dell'altezza, colla veduta del mare soggetto e de' paesi, colle ceneri, colla lava, con tanti avanzi abbronziti e calcinati dalle eruzioni, che rendono la salita difficile, pericolosa e nuova affatto ed incomoda sino a bruciare le scarpe, e via via più deserta, più sterile, più solitaria d'ogni erba, d'ogni albero, d'ogni vestigio d'abitazione umana, e sempre guardando, desiderando e temendo quella cima sempre fumante e minacciosa, e lassù giunti quel vasto catino, e conca tutta impressa e segnata di rompiture, di scabrosità, di precipizi, tutta nera ed affumicata, tutt'aperta qua e là di fessure, di crepacci, di fumaiuoli, e la gran bocca poi che bolle, che mugge, che vomita vampe, caligini, fumo, e spesso sassi, bitumi, materie informi ed ardenti; ed intanto il rimbombo di quelle caverne, lo strepito di quelle fornaci, il suolo stesso non ben sicuro ma rispondente come metallo alle percosse de' sassi che vi si gittano d'alto, unito alla memoria che ho di vere o non vere disgrazie ivi accadute, ed al timore di spalancarmisi sotto la gran voragine, o d'investirmi la fiamma, o d'opprimermi un'eruzione; ed il contrasto per altra parte mirando sotto la scena dell'immensa e

¹² Cfr. R. ASSUNTO, *Il trattato «Del Sublime» e le origini dell'estetica romantica*, «La cultura», III, 1965, pp. 129-150 e 290-301.

¹³ CH. DE BROSSES, *Viaggio in Italia. Lettere familiari* [1739-1740], trad. it. di B. Schacherl, pref. di C. Levi, Roma-Bari, Laterza, 1992, lett. XXXII, p. 301; ed. orig. *Le président De Brosses en Italie. Lettres familières écrites d'Italie en 1379 et 1740*, sous la direction de R. Colomb, I, Paris, Didier, 1858, p. 398: «[...] la montagne [...] souffre alors des vents et de la colique».

¹⁴ DE BROSSES, *Viaggio in Italia*, p. 301; ed. orig. *Le président De Brosses en Italie*, pp. 399-400: «[...] la montagne se remit en furie pis que jamais, surtout à tirer des mousquetades».

tranquilla pianura di terra e di mare, della vasta città di Napoli, delle terre e dei borghi dispersi, de' monti e de' colli d'intorno; in verità fa un effetto e una sensazione e un trasporto nell'anima che è difficile a definire, ma che è pien di grandezza e di maestà non mai più sentita¹⁵.

Secondo Bettinelli, per percepire il Sublime occorre essere dotati di una sensibilità capace di reagire emotivamente al paesaggio e di produrre l'«entusiasmo», una categoria che interessa sia la psicologia sia il senso estetico. Nel caso del Vesuvio ciò che rapisce emotivamente è la verticalità dell'ascesa, la natura deserta, sconfinata, i luoghi irregolari e squallidi, la solitudine e il timore dovuto alla sensazione di pericolo, accentuata dai rumori e dal ricordo di episodi drammatici provocati dal vulcano, il contrasto tra un luogo tanto inquietante e la pace sconfinata che si può immaginare nella pianura sottostante. Tutto questo suscita quel particolare «trasporto dell'anima» che De Brosse è incapace di provare perché tutto intento a razionalizzare il paesaggio, a osservarlo con uno sguardo distaccato, senza farsi impressionare. Ecco come descrive il lago d'Averno, la porta per gli inferi: «[...] perfettamente rotondo, bello, limpido e vermiglio, sopra al quale oggi gli uccelli volano quanto vogliono»¹⁶. Con mentalità illuminista, De Brosse si preoccupa di smentire la leggenda dei miasmi che uccidono chi vi passa sopra. Il lago non sembra più la strada che porta agli inferi, così come la zolfatara, avendo «esattamente la forma di un anfiteatro leggermente ovale»¹⁷, perde, con la configurazione di un manufatto umano (l'«anfiteatro»), ogni risvolto diabolico e tenebroso. La cultura piega la natura fino a trasformarla in carta geografica, in mappa che semplifica la realtà con la geometria delle forme regolari.

Nel primo Settecento chi osserva il paesaggio difficilmente lo contempla per riceverne delle emozioni, o ne trae particolari sensazioni, ma pensa a come intervenire sulla natura, magari a vantaggio della «pubblica felicità». Era questo un obiettivo molto sentito nel XVIII secolo, che aveva sviluppato lo studio dell'eudemonologia, ossia la scienza che ricerca i mezzi per conseguire la felicità. In Italia Ludovico Antonio Muratori scrive appunto un

¹⁵ S. BETTINELLI, *Dell'entusiasmo delle belle arti* [1769], Nota XI, in *Illuministi italiani, II. Opere di Francesco Algarotti e di Saverio Bettinelli*, a cura di E. Bonora, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969, pp. 838-839: 838.

¹⁶ DE BROSSES, *Viaggio in Italia*, p. 309; ed. orig. *Le président De Brosse en Italie*, p. 411: «La lac d'Averne, tout rond, clair et vermeil, au-dessus duquel les oiseaux volent maintenant tant qu'il leur plaît».

¹⁷ DE BROSSES, *Viaggio in Italia*, p. 305; ed. orig. *Le président De Brosse en Italie*, p. 406: «Il a parfaitement la forme d'un amphithéâtre un peu ovale».

trattato sulla *Pubblica felicità*. È quindi normale che l'attenzione maggiore degli illuministi vada al paesaggio più antropizzato, dove cioè è presente la mano dell'uomo. Infatti Addison, ricordato prima, è attratto dai «filari di bianchi gelsi che danno cibo a un gran numero di bachi da seta»¹⁸. Luigi Ferdinando Marsili, un generale dell'Impero asburgico fondatore dell'Accademia delle Scienze di Bologna, mostra per le Alpi svizzere (che pure, per la loro verticalità, andrebbero catalogate tra i paesaggi sublimi) un interesse professionale, perché le considera solo come luogo molto facile da difendersi, in quanto naturalmente fortificato. Perfino l'isola di Zacinto, che ormai nel secolo XIX apparirà a Foscolo «chiara e selvosa»¹⁹, mitica per le «sacre sponde» e le «limpide nubi»²⁰, per Marsili è semplicemente una fortezza naturale, «posta entro un seno che forma un porto sicuro da greco», riparo per una flotta che combatta il turco²¹. Certamente incide in queste descrizioni il carattere, la personalità dell'osservatore, che nel caso di Marsili risente, per così dire, di una deformazione professionale, ma incide anche il modello di cultura illuministico che vede le cose con occhio distaccato, laico, che priva le cose del loro possibile mistero.

Quello di Marsili è il periodo in cui Newton scopre la rifrazione della luce, con la quale spiega il fenomeno dell'arcobaleno, che viene riprodotto con un prisma di vetro e viene ridotto a una formula matematica. Sul finire del secolo Goethe sarà molto polemico verso la teoria dei colori di Newton anche per ragioni estetiche e nel secolo XIX il poeta romantico inglese John Keats avrebbe sostenuto che «tutti gli incantesimi si dileguano al mero tocco della fredda filosofia», la quale con il suo arido razionalismo distrugge la poesia dell'arcobaleno²². Molto diversa è la mentalità di Pietro Giannone, lo storico del regno di Napoli fatto prigioniero in Savoia. Qui, come racconta nella sua autobiografia, del 1736, egli vede dal fondo della sua cella il fenomeno dell'«iride spezzata», ossia del doppio arcobaleno. Ci sarebbero tutte le condizioni ideali favorevoli a notazioni patetiche,

¹⁸ «[...] rows of white mulberry-trees, that furnish food for great quantities of silk-worms» (ADDISON, *Remarks on Several Parts of Italy*, p. 46).

¹⁹ Lettera del 29 settembre 1808 al cugino Jakob Salomon Bartholdy, in U. FOSCOLO, *Epistolario*, II. (luglio 1804-dicembre 1808), a cura di P. Carli, Firenze, Le Monnier, 1952, pp. 480-493: 492.

²⁰ *A Zacinto*, 1 e 7.

²¹ L. F. MARSILI, *Memorie per la storia degli Svizzeri e de' Grigioni* [1704-1705], Biblioteca Universitaria di Bologna, Fondo Marsili, cod. 1044, vol. 96, fasc. C, cc. 1-35.

²² «[...] all charms fly | At the mere touch of cold philosophy [...] | Unweave a rainbow [...]» (J. KEATS, *Lamia*, in ID., *The Complete Poetical Works*, Boston and New York, Houghton, Mifflin and Company, 1900, pp. 254-274, part II, vv. 229-237).

nostalgiche, malinconiche, proprie di una vittima delle persecuzioni, visto che si trova imprigionato per ordine della Chiesa. Basterebbe pensare al tono patetico con cui un patriota italiano del secolo successivo, Silvio Pellico, scrive *Le mie prigioni*. Invece Giannone descrive il fenomeno dell'arcobaleno in modo molto freddo e impassibile, quasi assistesse a un esperimento di laboratorio. Nota «ora una figura di colonna curva, ora altra irregolare, secondo che i raggi del sole percotevano lo spruzzo delle spezzate nebbie»²³. L'occhio non fissa commosso il fenomeno, ma lo scompone, lo analizza, lo confronta con altre esperienze dello stesso fenomeno. L'arcobaleno in Giannone non desta alcuna risonanza emotiva, è un fenomeno da descrivere in modo neutro. Il suo occhio registra i dati e li trasmette alla penna con la fedeltà di uno specchio, secondo l'estetica del Bello così come è connotato da Kant, secondo cui «per il bello della natura dobbiamo cercare un fondamento fuori di noi», mentre per il Sublime «soltanto in noi e nel modo di pensare che introduce la sublimità nella rappresentazione della natura»²⁴.

A volte addirittura il paesaggio tipicamente sublime, che entusiasmerà i letterati del secondo Settecento, è dapprima giudicato secondo la categoria antagonista del Bello, oppure considerato negativamente o quanto meno da prospettiva, per così dire, eufemistica, cioè riduttiva. È esemplare da questo punto di vista il paesaggio innevato, una indefinita distesa uniforme, rientrando nella tipologia del Sublime per suggerire l'effetto di infinito. Per fare vedere come cambia la descrizione di un paesaggio nordico, ricoperto di neve, si possono mettere a confronto le impressioni di tre scrittori: Francesco Algarotti, che nel 1739 rappresenta questa sua esperienza percettiva nei *Viaggi di Russia*; Pietro Metastasio, che nel 1749 descrive in una lettera l'«inverno teutonico»; e infine Vittorio Alfieri, che nel 1790 rivive nella sua autobiografia un paesaggio svedese.

Per Algarotti la neve costituisce soltanto una seccatura, un disturbo per il viaggiatore alle prese con un paesaggio ostile. Nel rappresentarlo il viaggiatore non trova di meglio che ricorrere, come già abbiamo visto in Addison, alle citazioni di Virgilio o di Dante. Navigando sul fiume Neva, vede un «tacito e brutto bosco», che descrive citando uno scontato verso di Dante,

²³ P. GIANNONE, *Vita scritta da lui medesimo* [1736], a cura di S. Bertelli, Milano, Feltrinelli, 1960, p. 334.

²⁴ «Zum Schönen der Natur müssen wir einen Grund ausser uns suchen, zum Erhabenen aber bloss in uns und der Denkungsart, die in die Vorstellung der ersteren Erhabenheit hineinbringt» (KANT, *Critica della capacità di giudizio*, I, § 23, pp. 262-263).

definendolo una «selva selvaggia ed aspra e forte»²⁵; una tempesta sul Mar Baltico gli fa citare la memorabile descrizione della tempesta del I canto dell'*Eneide*. Il paesaggio non viene interiorizzato e non desta nessuna emozione, ma solo fastidio per il disagio che crea. Secondo Kant chi è insensibile al Sublime non vede «altro che il travaglio, il pericolo, la pena»²⁶.

Anche Metastasio dinanzi al rigido inverno dell'Europa centrale trasforma le potenzialità sublimi di quel paesaggio estremo rendendolo decorativo e arcadico, forse con il ricordo implicito del candido monte Soratte di un'ode famosa di Orazio (I 9):

Tutto è ricoperto di neve. Il fiume, non che i laghi e gli stagni, si sono in un tratto saldissimamente gelati: ed una sottilissima aurette, spirante da' sette gelidi Trioni ci rende i suoi omaggi fin dentro alle nostre più interne e custodite camere, nelle quali ci siamo fortificati. Con tutto questo improvviso e stravagantissimo cambiamento della natura io, che non era nato per la strepitosa magnificenza delle Corti ma per l'oziosa più tosto tranquillità d'Arcadia, ritrovo qui tuttavia, a dispetto degli allettamenti cittadini, moltissimo di che compiacermi. Mi diletta quell'uniforme candore che per così gran tratto di terreno io mi veggio d'intorno: mi piace quel concorde silenzio di tutti i viventi. Mi trattiene quell'andar ricercando con gli occhi le conosciute vie, gli alberi, i campi, i cespugli, i tuguri pastorali, e tutti quei noti oggetti, de' quali la caduta neve ha cambiato affatto il colorito, ma conservato rispettosamente il disegno; considero con sentimento di gratitudine che quell'amico bosco che mi difendeva poc'anzi con l'ombra da' fervidi raggi del sole or mi somministra materia onde premunirmi contro l'indiscretezza della fredda stagione; insulto con diletto all'inverno, ch'io veggio ma non provo nella costante primavera del nostro tepido albergo: ma quello di che, per impulso d'amor proprio, io più sensibilmente mi compiaccio, è l'andarmi convincendo che al pari delle altre stagioni abbia l'inverno ancora i suoi comodi, le sue bellezze e i suoi vantaggi²⁷.

Ci sono nella descrizione di Metastasio l'eufemismo della «sottilissima aurette spirante da' sette gelidi Trioni», la perifrasi dell'«uniforme candore», l'epiteto esornativo dei «fervidi raggi», il *topos* classico del *fuge rumores* che evoca «il concorde silenzio di tutti i viventi», capace non già di suscitare malinconiche meditazioni solitarie, ma di favorire l'*otium* caro agli umanisti. Si menziona la scena idillica dei «tuguri pastorali», in modo che tutto cospira

²⁵ F. ALGAROTTI, *Viaggi di Russia* [1739], a cura di P. P. Trompeo, II ed., Torino, Einaudi, 1961, p. 35.

²⁶ «[...] lauter Mühseligkeit, Gefahr und Not sehen» (KANT, *Critica della capacità di giudizio*, I, § 29, pp. 312-313).

²⁷ Lettera del 31 ottobre 1749 ad Anna Francesca Pignatelli di Belmonte, in P. METASTASIO, *Tutte le opere*, III. *Lettere*, con indici delle persone e degli argomenti, e bibliografia, a cura di B. Brunelli, Milano, Mondadori, 1951, pp. 436-437.

alla formazione di un quadretto che ricorda la scena di certe manierate cartoline che si spediscono per Natale, una volta per posta cartacea, ora per email.

Con Alfieri la situazione cambia radicalmente. Il suo modo di viaggiare in lungo e in largo per tutta Europa lo pone sempre in un rapporto molto intimo con il paesaggio, che viene così interiorizzato, investito dei suoi umori e della sua sensibilità. Arrivato in Svezia, Alfieri incontra all'incirca lo stesso tipo di paesaggio già visto e deprecato da Algarotti, lo stesso paesaggio descritto così leziosamente da Metastasio, ma lo investe con quello che lui stesso chiama il «bollore» delle passioni. Per dirla con Kant, «a doversi chiamare sublime è la disposizione di spirito occasionata da una certa rappresentazione che impegna la capacità di giudizio riflettente, e non l'oggetto»²⁸. Quello visto da Alfieri è «un ferocissimo inverno, e tante braccia di neve, e tutti i laghi rappresi». Il superlativo, i polisindeti, sono già un primo sintomo di un'adesione emotiva confermata nel commento che, a differenza di Metastasio, attratto dall'armonia, accentua le asprezze:

[...] la novità di quello spettacolo, e la greggia maestosa natura di quelle immense selve, laghi, e dirupi, moltissimo mi trasportavano; e benché non avessi mai letto l'Ossian, molte di quelle sue immagini mi si destavano ruvidamente scolpite, e quali le ritrovai poi descritte allorché più anni dopo lo lessi studiando i ben architettati versi del celebre Cesarotti.

Lo scrittore che alla fine, quando stende l'autobiografia, ha realizzato la sua vocazione di poeta, mette a confronto le vaghe e istintive sensazioni di vent'anni prima con l'esperienza letteraria successiva e questa, lungi dal placarle, un po' come succedeva a chi citava i classici antichi, Virgilio e gli altri, le esalta, come quando ricorda che, presa una slitta, volle percorrere «con furore» «quelle cupe selvone» e «quei lagoni crostati», addensando negli alterati così espressivi tutta l'immedesimazione affettiva del soggetto, ancora e sempre alla ribalta fino all'epilogo di un commento suggestionato da una visione sublime che, nella sua «salvatica ruvidezza», fa di quei luoghi «un dei paesi d'Europa che *gli* siano andati più a genio», avendogli «destate più idee fantastiche, malinconiche, ed anche grandiose, per un certo vasto indefinibile silenzio che regna in quell'atmosfera, ove ti parrebbe quasi esser fuor del globo»²⁹.

²⁸ «[...] ist die Geistesstimmung durch eine gewisse die reflektierende Urteilskraft beschäftigende Vorstellung, nicht aber das Objekt erhaben zu nennen» (KANT, *Critica della capacità di giudizio*, I, § 25, pp. 272-273).

²⁹ V. ALFIERI, *Vita* [1790 e 1803], a cura di G. Dossena, Torino, Einaudi, 1967, pp. 97-98, 100.

Anche Alfieri è colpito dal silenzio, come già Metastasio, ma la sua è una sensazione di tipo molto diverso. Non è più il silenzio arcadico che invita all'«oziosa [...] tranquillità»³⁰, è al contrario il silenzio che atterrisce, che desta intense reazioni emotive, recando malinconia, visioni fantastiche, senso dell'infinito eccitato dalle «immense selve». In anni in cui, tra Diderot e Burke, la questione del silenzio era ancora più sentita³¹, Cesarotti addirittura non solo constatava che «nell'estremo delle passioni il poeta non mette per lo più che due, o tre parole in bocca de' suoi personaggi, e molte volte egli esprime l'affetto con un silenzio più eloquente d'ogni discorso», ma, nell'identificare «molti generi di silenzio, come di discorso», auspicava la composizione di un apposito «trattatello rettorico, che non sarebbe il meno importante»³². In fatto di laconismo «nissun poeta ne fece maggior uso né più giudizioso di Ossian», anche se, pur non essendo mai troppo indulgente verso l'*Iliade* e l'*Odisea*, Cesarotti ammetterà in anni più tardi che pure Omero «non è mai più ammirabile quanto nell'eccellente uso ch'egli fa del silenzio»³³.

Alfieri investe il paesaggio del proprio *spleen*, o meglio, per rifarsi a una categoria meno romantica e più congruente con la terminologia di Locke, del proprio *uneasiness*, dell'inquietudine che, con un processo di interiorizzazione, ricorre alla fantasia per cogliere il sentimento della solitudine e dell'infinito, una peculiarità del Sublime, consistendo per Kant nella «natura in quei suoi fenomeni la cui intuizione comporta l'idea della sua infinità»³⁴. Ciò non vuol dire che Alfieri falsifichi il modo in cui andarono veramente le cose, ma integra i dati oggettivi con una personalissima per-

³⁰ METASTASIO, *Tutte le opere*, III, p. 436.

³¹ Cfr. F. BOLLINO, *Paesaggi del silenzio, situazioni del sublime (Diderot, Rousseau, Boullée)*, «Studi di estetica», s. III, XXVII, 1999, 19, pp. 49-82. Cfr. anche la miscellanea *La retorica del silenzio. Atti del convegno internazionale (Lecce, 24-27 ottobre 1991)*, a cura di C. A. Augieri, Lecce, Milella, 1994.

³² M. CESAROTTI, *Poesie di Ossian [...] trasportate in verso italiano*, 2 tt., in Padova, appresso Giuseppe Comino, 1763, I, p. XCIV nota 34 e p. CLXXII nota 8. Anche l'abate Dinouart, autore di un'*Art de se taire, principalement en matière de religion*, edita nel 1771 (Paris, Simon Bénard), elenca «diversi tipi di silenzio» (*L'arte di tacere*, trad. it., III ed., Palermo, Sellerio, 1989, pp. 49-51).

³³ M. CESAROTTI, *L'Iliade d'Omero volgarizzata letteralmente in prosa e recata poeticamente in verso sciolto*, IV, in Padova, a spese di Pietro Brandolese, 1799, p. 228. All'affermazione segue una tipologia delle molteplici funzioni del silenzio, quasi si volesse realizzare con gli esempi il ventilato «trattatello rettorico».

³⁴ «Erhaben ist also die Natur in derjenigen ihrer Erscheinungen, deren Anschauung die Idee ihrer Unendlichkeit bei sich führt» (KANT, *Critica della capacità di giudizio*, I, § 26, pp. 284-285).

cezione del Sublime. E che questo passo dell'autobiografia alfieriana sia esemplare e paradigmatico in questo senso è confermato dal fatto che pochi anni dopo, esattamente nel 1810, un letterato italiano, Ignazio Martignoni, scrivendo un trattato intitolato *Del Bello e del Sublime*, indica subito Alfieri tra i cultori del Sublime, citando proprio la descrizione dell'aspetto terribilmente silenzioso e desolato del paesaggio svedese, dove Alfieri mostra di sé quella dote da lui stesso chiamata il «forte sentire», che oppone in antitesi irriducibile il paesaggio del mondo iperboreo al paesaggio pettinato e armonico della civiltà greco-romana, proprio al modo in cui Melchiorre Cesarotti in una lettera a James Macpherson, lo scopritore di Ossian, segnalava la radicale differenza paesistica tra «le rocce coperte di folte querce e di nebbia, il cielo tempestoso, i torrenti mugghianti, gli sterili deserti, le praterie adorne solo di cardi» in cui si muove Ossian e «l'isola di Calipso» o «i giardini di Alcinoò» di Omero, che pure si stava imponendo su Virgilio quale poeta primitivo³⁵.

Tra l'altro Alfieri ritorna ancora sull'interiorizzazione di un paesaggio selvoso in un sonetto e nella satira sui *Viaggi*. Nel sonetto compare ancora il tema, tipico della psicologia sensista, del piacere che nasce dalla paura («Tacito orror di solitaria selva | di sì dolce tristezza il cor mi bea, | che in essa al par di me non si ricrea | tra' figli suoi nessuna orrida belva», vv. 1-4). Lo stato d'animo contrastante si traduce in un ossimoro («dolce tristezza») e nella preferenza per i luoghi solitari («sol nel deserto tacciono i miei guai», v. 14). Nella satira Alfieri parla della Svezia che di nuovo, in quanto «ferri-gna, ed animosa e parca, | coi monti e selve e laghi mi diletta» (II 142-143). Del resto per Alfieri la Svezia non è nemmeno il solo banco di prova del Sublime, perché le si potrebbe aggiungere la distesa del mare – capace di rapirgli «veramente l'anima» – di Chiaia o di Portici, dove Alfieri si reca «ruminando soletto», ovvero di Posillipo e Baja, «sempre solitario cavalcando», «per lo più piangendo», «col cuore traboccante d'affetti». O ancora, a complemento delle distese sconfinite del mare, gli alti picchi delle Alpi, attraversate non più con il senso di un ostacolo fastidioso ma come stimolo per un'ardua ed epica impresa», cui Alfieri, incline in ogni occasione a

³⁵ «Je rêve toujours à vos héros; je m'entretiens avec ces admirables enfants du chant; je me promène avec eux de coteau en coteau; et vos rochers couverts de chênes touffus et de brouillard, votre ciel orageux, vos torrents mugissants, vos stériles déserts, vos prairies qui ne sont parées que de chardons, tout ce spectacle grand et morne a plus de charmes à mes yeux que l'île de Calypso, et les jardins d'Alcinoüs» (M. CESAROTTI, *Al Macpherson* [1762-1763?], in *Dal Muratori al Cesarotti*, IV. *Critici e storici della poesia e delle arti nel secondo Settecento*, a cura di E. Bigi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, pp. 486-489: 486-487).

stare sopra le righe, si presta con molto entusiasmo³⁶. Sono del resto gli anni in cui Horace Bénédict de Saussure, antenato di Ferdinand de Saussure, il grande linguista, faceva nascere lo sport dell'alpinismo. La verticalità dell'alpinismo, insieme con la verticalità della speleologia, altro hobby nascente, diventano una specie di banco di prova con cui saggiare l'intensità delle proprie emozioni, suscitate dal pericolo e dal sentimento del terrore.

In questa metamorfosi del gusto è però da ricordare anche, insieme con l'affermazione dell'estetica del Sublime, l'affacciarsi nel secondo Settecento di un'altra categoria legata al paesaggio, costituita dal Pittoresco. Il suo preciso significato tecnico si può ricavare dalla definizione di William Gilpin, il suo più fortunato teorico del Settecento, autore del saggio intitolato appunto *On Picturesque Beauty*. Gilpin fa consistere questa qualità nella risorsa di «unire in un tutto una varietà di parti, e queste parti si possono ottenere esclusivamente da oggetti irregolari (*rough*)»³⁷, suscettibili di risvegliare animazione, varietà e, alla luce delle teorie mediche di Albrecht von Haller, irritabilità. Dall'ottica del Pittoresco il paesaggio, per quanto maestoso e impressionante, non desta orrore ma piacevolezza perché invece di sentirsi sprofondati nella natura selvaggia la si contempla come se ci si trovasse davanti a un quadro. Di qui la definizione di "pittoresco"³⁸.

Un esempio che, per quanto sconosciuto a Gilpin, risponde perfettamente ai canoni del paesaggio pittoresco è la valle del Reno così come è descritta da Aurelio Bertola, che al paesaggio reale sovrappone le vedute dei dipinti di Salvator Rosa, Nicolas Poussin, Nicolas Berchem, Antony Waterloo, da lui espressamente ricordati e ai quali si dovrebbe aggiungere Claude Lorrain. Sono i vedutisti preferiti dai teorici del Pittoresco e da Bertola in particolare. D'altronde nel corso del suo *reportage* sono frequenti i rinvii combinati alle due "arti sorelle" della pittura e della poesia. Se le vedute paesistiche della valle del Reno si configurano come quadri o come "scene" di un teatro, significa che l'osservatore, più che ad attore, si atteggia a regista, in una rappresentazione che, se considera anche le sensazioni sollevate nell'animo, non si abbandona però mai del tutto all'emozione, filtrata dal diaframma di uno sguardo che non si lascia coinvolgere direttamente. Per esprimersi

³⁶ ALFIERI, *Vita*, pp. 57, 68, 194, 217-219, nell'ordine delle citazioni.

³⁷ W. GILPIN, *Three Essays: On Picturesque Beauty, On Picturesque Travel, and On Sketching Landscape* [1792], II ed., 2 voll., London, R. Blamire, 1794, I, p. 19.

³⁸ Se ne vedano i caratteri in C. HUSSEY, *The Picturesque. Studies in a Point of View*, London-New York, G. P. Putnam's Sons, 1927, e in W. J. HIPPLE JR., *The Beautiful, the Sublime, and the Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory*, Carbondale (Illinois), The Southern Illinois University Press, 1957.

con Nietzsche, quello di Bertola è un «*pathos* della distanza»³⁹, che è un sintomo del ritegno ad abbandonarsi all'urgenza delle passioni, come invece nell'estetica del Sublime.

È come se il viaggio di Bertola si sviluppasse lungo una pinacoteca *en plein air*, dove gli scenari naturali sono ricondotti a una legge pittorica secondo una disposizione estetica. I dipinti diventano un riferimento intertestuale che dilata i significati dei luoghi naturali. A lungo andare gli effettivi luoghi renani non si distinguono più dai loro equivalenti iconografici, tanto che a Düsseldorf, al termine di un viaggio «fatto tra così pittoresche rive» (*pittoresco* non a caso è aggettivo di altissima occorrenza nel *Viaggio sul Reno* e va inteso in senso non generico, ma come tecnicismo), Bertola visita la quadreria del museo cittadino, quasi che quella galleria fosse stata «colà collocata a foggia di sostituzione, ma giudiziosa e gratissima a chi venga giù per quest'acque, poiché per via dell'arte gli si porge quel pascolo che la natura ha già incominciato a negargli»⁴⁰. In realtà l'arte non è che la duplicazione della natura, giacché i «paesetti» incontrati nel tragitto formavano, in successione, una collezione di quadri aventi volta a volta per soggetto «il solitario, il nobile, il semplice, il patetico, il lieto, l'amabile»⁴¹. A esorcizzare il possibile terrore indotto dalle «più gagliarde, inusitate impressioni» che la sua «anima» riceve «su per la schiena dell'alpi da tante illusioni ottiche, da tanta novità e sontuosità di orizzonte, da così meravigliosa successione di viste», è la certezza che, mentre ciascuna di queste «pare fatta per non stare presso all'altra», in realtà «tutte sono nella più grande pittoresca armonia tra di loro»⁴².

Non si deve perciò tacciare Bertola di contraddizione o di incertezza teorica se a volte vorrebbe che ci si rivolgesse «al cuore col movimento delle passioni» e a volte invoca il «giogo della ragione»⁴³, ovvero un antidoto razionale, dal momento che questi sono due poli dialetticamente compresenti. Per un verso Bertola sente la necessità dei contrasti ma per un altro verso vuole controllarli con una geometria che, per quanto volubile, risponde comunque a una legge. Per questo Bertola coltiva le «furtive mistioni»,

³⁹ La formula è in F. NIETZSCHE, *Genealogia della morale* [ed. orig. *Zur Genealogie der Moral*, Leipzig, Naumann, 1887], trad. it. di F. Masini, in ID., *Opere*, VI/2. *Al di là del bene e del male. Genealogia della morale*, III ed., Milano, Adelphi, 1976, pp. 211-367: 225.

⁴⁰ A. DE' GIORGI BERTOLA, *Viaggio sul Reno e ne' suoi contorni*, edizione critica e commento a cura di M. e A. Stäuble, Firenze, Olschki, 1986, p. 168.

⁴¹ Ivi, p. 145.

⁴² A. DE' GIORGI BERTOLA, *Elogio di Gessner*, a cura di M. e A. Stäuble, Firenze, Olschki, 1982, p. 56.

⁴³ A. DE' GIORGI BERTOLA, *Idea della bella letteratura alemanna*, 2 tt., in Lucca, presso Francesco Bonsignori, 1784, I, p. 49.

in virtù delle quali il *pathos* del Sublime, nutrito dell'orrido e del tragico, viene solo adombrato, ma non scoppia mai, placato quasi subito con la sordina di un suo controllo. Pertanto la sua immaginazione gode «di spaziare nel vortice de' secoli» e di intravedere con la lezione diacronica della nascente geologia i «giganteschi lavori» del fiume nei «giovanili suoi sdegni», ma ben presto il terrore sublime della sua «spaventevole voce» fra quelle «tortuose aperture» e «sì sterminati sconvolgimenti» viene allontanato dallo «stato attuale delle placide sue acque» nel quale al presente quella regione può «rifiore lieta e tranquilla»⁴⁴. Il Pittresco assomiglia, nei suoi rapporti con la serenità del Bello, al neoclassicismo, che coglie la bellezza dei greci venandola di *Sehnsucht*, di nostalgia.

Si direbbe che il *topos* prediletto da Bertola sia quello della quiete dopo la tempesta con cui dopo qualche brivido si può ritornare all'idillio, rassicurati che il cielo è di nuovo sereno, in un clima da “naufragio con spettatore”⁴⁵ esplicitamente evocato quando, dopo avere passato un tratto difficile del Reno, «le idee del pericolo già passato creavano nell'animo un singolar contrapposto coll'amenità di che ci eravamo dianzi pasciuti». E dopo «il rimbombo de' tuoni lungo e terribile» è tanto più gradito, soprattutto per il «meglio espresso contrasto», il «diradarsi delle nuvole», il «lieto ricomparir che fece il sole», «il riaprirsi di quelle gole, di quelle sinuosità, di que' declivi»⁴⁶. Sul piano linguistico, l'arte drammatica del chiaroscuro si traduce nella figura dell'ossimoro, tutt'altro che raro nel *Viaggio sul Reno*, nel corso del quale il viaggiatore prova ora un «giocondo tumulto», ora un «piacevole orrore», ora vede le tinte «incrudire armoniosamente», ora nota i campi e i prati «scontrarsi con quella felice aria di confusione che nasce dall'ordine»⁴⁷. Le opposte sensazioni di diletto e dolore, rese inscindibili dal sensismo che, per fugare la noia, promuove la varietà da registro stilistico a canone estetico fondato su un'esigenza psicologica, hanno il loro corrispettivo paesistico nell'alternarsi di luci e ombre, in più rapida successione per le continue curve contrapposte del profilo altimetrico dei monti e delle valli.

Senza dubbio il contrasto tra luce e tenebre è un connotato del Sublime, ma, mancando in Bertola il senso tragico dell'orrore e del pericolo estremo, è meglio riferirsi alle sue descrizioni paesistiche nei termini del Pittresco.

⁴⁴ DE' GIORGI BERTOLA, *Viaggio sul Reno*, p. 85.

⁴⁵ Ci si riferisce al libro di H. BLUMENBERG, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, trad. it. di F. Rigotti, rev. di B. Argenton, Bologna, Il Mulino, 1985 [ed. orig. *Schiffbrück mit Zuschauer*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979].

⁴⁶ BERTOLA, *Viaggio sul Reno*, pp. 80 e 101.

⁴⁷ Ivi, pp. 85, 94, 151, 152, nell'ordine delle citazioni.

Se l'avvicinarsi di sensazioni potesse essere visualizzato con una linea, questa avrebbe gli avvolgimenti, a prima vista capricciosi ma di fatto calcolati, della serpentina, la linea non a caso lodata da un grande pittore, William Hogarth, ben noto a Bertola, che lo cita⁴⁸. Per riassumere, il Pittoresco, anche se non si può distinguere nettamente dal Sublime, se ne differenzia per sostituire alla vastità delle dimensioni l'irregolarità e la varietà delle forme, per sostituire alle emozioni fondate sul terrore la curiosità sensuale e piacevole per i contrasti cromatici, e al catalogo di oggetti irrelati le scene ricomposte da una movimentata ma armonica prospettiva d'insieme non estranea all'insorgente neoclassicismo. Insomma si potrebbe dire che il Pittoresco è un Sublime temperato dalla grazia.

Questo si vede bene per un particolare paesistico molto presente in pittura e in letteratura, costituito dalle rovine, oggetto di un vero e proprio culto nel Settecento⁴⁹. Gilpin teorizza la presenza di architetture dirute, anche se raccomanda di lasciare i «diroccamenti» in lontananza⁵⁰, con un altro esempio di *pathos* della distanza, che dà turbamento ma non terrore, come invece vuole il Sublime, a differenza di ciò che stava avvenendo nel romanzo gotico di Walpole, dove invece le rovine campeggiano in primo piano. Nel *Viaggio sul Reno*, dove si incontrano «grandi reliquie», «sfasciumi di una rocca», «castelli rovinati», «fortezze danneggiate», «smantellate» o «squarciate», ecc., le rovine sono da una parte un *memento mori* ma dall'altra questo senso di *vanitas vanitatum* è mitigato dal contesto vegetale che con la sua rigogliosa vitalità ribadisce la forza della natura. A Bertola un palazzo distrutto dalla guerra infonde «un non so che di sublimemente tetto e patetico», dovuto al «lutto della trista sua sorte». Però «la boscaglia che gli verdeggia sopra fa contrasto con quell'orrido», e alla fine assicura «con quella grata sorpresa» «l'amenità conseguita per le vie del terribile». L'insieme diventa un «piacevole emblema della freschezza ed amenità di che le belle arti cingono l'uomo attempato ed infermo che ancor le coltiva»⁵¹.

Qualcosa di simile si vede in Carlo Castone Della Torre di Rezzonico che in Inghilterra visita le rovine dei templi druidici, dove da una parte reagisce

⁴⁸ Ci riferisce a quanto Hogarth sostiene in *The Analysis of Beauty* edito nel 1753 (London, printed by J. Reeves for the Author) e presto tradotto in italiano nel 1761 (Livorno, per Gio. Paolo Fantechi). Bertola lo menziona nel suo *Saggio sopra la grazia nelle lettere e arti*, Ancona, Stamperia Sartoriana, 1822, pp. v-vi.

⁴⁹ Si veda in proposito il numero monografico della «Rivista di estetica», XXI, 1981, 8, interamente dedicato all'*Estetica delle rovine*.

⁵⁰ MANWARING, *Italian Landscape in Eighteenth Century England*, p. 188.

⁵¹ BERTOLA, *Viaggio sul Reno*, pp. 66 e 110.

con il senso di superiorità illuministica verso quella «sacerdotale impostura» e dall'altra testimonia della vertigine indotta dalla verticalità di tipo gotico di quegli «altissimi obelischi» che gli ricordano la «gracilità del pioppo anziché la robustezza delle querce»⁵². Ma tutto è comunque contornato da un quadro bucolico costituito dalle «viste variate, ammirabili e degne del pennello di Berghem [Berchem], quando sono piene d'armenti, o di Claudio [Lorrain], quando il sole vi tramonta fra colline e selvette e fiumi»⁵³. Sembra la descrizione del celebre quadro di Poussin, *Et in Arcadia ego*, ma ormai siamo fuori da un'ottica controriformistica di edificazione morale. Il percorso sembra invertirsi: il quadro di Poussin vuole significare che la morte penetra anche in Arcadia, Rezzonico che la natura consola e riscatta l'usura del tempo.

Secondo la prospettiva con cui vengono guardate, le rovine possono essere un paesaggio tanto sublime quanto pittoresco. È sublime se le rovine sono considerate come il geroglifico del tempo che iscrive nello spazio i suoi segni invincibili sulla pietra, dando modo all'osservatore di meditare sulla caducità del lavoro umano, sconfitto dalla forza della natura che sommerge i manufatti con la sua vegetazione. La malinconia e lo sconforto nascono dal sovvertimento del normale ordine creativo, nel senso che mentre abitualmente l'uomo si serve dei prodotti grezzi della natura e impone loro la sua volontà ordinatrice trasformandoli in monumenti, le rovine rappresentano il trionfo del tempo e della natura sulla storia e sulla cultura.

Le rovine sono invece un paesaggio pittoresco se, come avviene in Bertola o in Rezzonico, il loro ruolo è quello di alterare il profilo delle pianure e di inserire con le loro informi emergenze monumentali quelle irregolarità di cui discorreva il teorico Gilpin, che parlava appunto di «roughness»⁵⁴. Nella visione sublime del paesaggio con rovine la natura è investita di pensieri che a un tempo sono di morte e di pace, mentre con il Pittoreesco è l'arte che viene a restaurare e a perfezionare il paesaggio suscitando quella «perfetta illusione d'antichità»⁵⁵ che, in quanto artificiale, è indolore, e l'emozione viene temperata dalla grazia.

Sembra dunque da condividere la tesi di uno studioso francese, Michel Delon, il quale ha messo in luce come verso la metà del secolo XVIII

⁵² C. C. DELLA TORRE DI REZZONICO, *Viaggio in Inghilterra* [1787-1788], Venezia, Tipografia di Alvisopoli, 1824, pp. 75 e 80.

⁵³ Ivi, p. 5.

⁵⁴ GILPIN, *Three Essays*, I, p. 19. Tra i primi studiosi a indagare criticamente sul pittoresco è stato HUSSEY, *The Picturesque*. In Italia è tornato sul tema F. ORESTANO, *Paesaggio e finzione. William Gilpin, il pittoresco, la visibilità nella letteratura inglese*, Milano, Unicopli, 2000.

⁵⁵ DELLA TORRE DI REZZONICO, *Viaggio in Inghilterra*, p. 6.

avvenga ciò che ha chiamato *Le tournant des Lumières*, cioè la svolta dei Lumi, che è anche il titolo di un suo libro in cui sostiene che il cambio sostanziale, la trasformazione epocale, non sono tanto quelli che coincidono con la fine del secolo XVIII e il principio del XIX, perché in realtà la cesura tra Illuminismo e Romanticismo non si verifica nella successione dei due secoli, ma già tra la prima e la seconda metà del XVIII⁵⁶. In questo modo si evita l'assurdo anacronismo costituito dai precorritenti, una tendenza storiografica del neoidealismo che per il periodo di fine Settecento si esprime in termini di "Preromanticismo". Tra l'altro non va dimenticato che lo stesso aggettivo *romantico*, presago dei tempi nuovi, è già presente nel secolo XVIII proprio come tecnicismo paesaggistico, perché nel *Dizionario* italo-inglese di Giuseppe Baretti esso equivale a «scenico, solitario, romantico, selvaggio, capriccioso», con la precisazione che «dicesi per lo più d'un luogo vagamente campestre»⁵⁷.

Potremmo convenzionalmente prendere come data simbolo della svolta il 1757, anno in cui esce *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* dell'inglese Edmund Burke, con cui il Sublime non è più solo un particolare tipo di stile, quello «grande» o «magnifico», e quindi una categoria della retorica, come in fondo era ancora nel trattato attribuito a Longino, ma diventa un concetto estetico, un paradigma culturale, una visione del mondo. La mutazione naturalmente è lenta e percepibile solo con la logica della lunga durata, effetto di una progressiva metamorfosi che, con il sensismo, sposta progressivamente l'attenzione dal paesaggio sensibile alla funzione che ne permette la percezione, secondo processi che, accordando dignità gnoseologica al senso e all'immaginazione, ripristinano una visione antropocentrica della natura. La visione delle cose non è più finalizzata prevalentemente al *docere*, ma al *movere*, che, ammettendo il calore del *pathos*, predica l'impressione indistinta, il misterioso, il vago, l'oscuro, le tenebre, il terrore, l'informe, accolti come elementi liberatori perché infrangono i limiti del finito.

Oltre alla psicologia del sensismo c'è anche un altro fenomeno che muta i rapporti con la tradizione e induce a osservare la realtà senza la mediazione e l'imitazione degli scrittori classici. Nel Settecento il passato, da autorità paterna rassicurante e quindi da imitare, come vuole ogni poetica di tipo classicista, diventa un peso oppressivo, un'ossessione edipica. Anche in questo caso esiste un libro di uno studioso americano, Walter J. Bate, molto

⁵⁶ M. DELON, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Paris, PUF, 1988.

⁵⁷ J. BARETTI, *An English and Italian Dictionary*, II, Florence, printed by and for John Marenigh, 1816, p. 406 col. 1, s. v. *Romantick*.

indicativo fin dal titolo, che è *The Burden of the Past*, ossia «il peso del passato», che spiega come già nella seconda metà del secolo XVIII la letteratura più d'avanguardia e innovativa cominci a poco a poco a rinnegare il principio della mimesi, poi rifiutato nel secolo successivo con il Romanticismo e con il suo mito della creatività e spontaneità del poeta e della forza dell'ispirazione superiore a ogni sforzo di imitazione dei modelli passati⁵⁸. In questo periodo viene meno l'intento mimetico della *pictura poësis* perché interviene quella che Goethe chiamava «attività creatrice», ossia una cosciente forza produttrice. Di lì a poco con il Romanticismo l'artista non rispecchierà più, introiettandolo, il paesaggio, ma nel proiettarvi le sue passioni finirà per dare vita a una mitologia sentimentale con cui nella natura viene a scoprire sé stesso. Seguendo le particolari trasformazioni che le descrizioni del paesaggio subiscono lungo il corso del secolo XVIII, si può forse delineare quell'importante capitolo di storia delle idee che, nel passare da una preferenza per l'estetica del Bello all'estetica del Sublime attraverso il Pittoresco, spiega da una parte l'affermazione del Romanticismo sul Classicismo e dall'altra però la continuità tra il secolo XVIII e il secolo XIX.

⁵⁸ W. J. BATE, *The Burden of the Past and the English Poet*, Cambridge (Massachusetts), The Belknap Press of Harvard University Press, 1970.

