BIBLIOTECA DELL'ARCADIA

Atti e Memorie dell'Arcadia

14/2

2025

ROMA
EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

«Atti e Memorie dell'Arcadia»
14

BIBLIOTECA DELL'ARCADIA

Atti e Memorie dell'Arcadia

14/2

2025

ROMA
EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

Rivista di classe A | Class A Journal

Comitato direttivo

Monica Berté, Maurizio Campanelli, Riccardo Gualdo, Marco Guardo, Massimiliano Malavasi, Pietro Petteruti Pellegrino

Comitato scientifico

Albert Russell Ascoli, Claudio Ciociola, Paolo D'Achille, Maria Luisa Doglio, Julia Hairston, Harald Hendrix, Matteo Motolese, María de las Nieves Muñiz Muñiz, Franco Piperno, Paolo Procaccioli, Emilio Russo, Corrado Viola, Alessandro Zuccari

Redazione

Elisabetta Balducelli

Direttore responsabile

Maurizio Campanelli

ISSN 1127-249X
ISBN 979-12-5693-078-4
eISSN: 2284-0605
eISBN 979-12-5693-079-1
DOI 10.57601/AMA_14_2_2025

© Accademia dell'Arcadia, 2025

Questo libro è distribuito sotto licenza Creative Commons
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0 Internazionale

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA
00165 Roma - via delle Fornaci, 38
Tel. 06.39.67.03.07
e-mail: redazione@storiaeletteratura.it
www.storiaeletteratura.it

Indice

Laura Refe
Le postille petrarchesche al terzo libro del De natura deorum *di Cicerone* 7

Monica Berté
Il corredo marginale del manoscritto El Escorial, Biblioteca del Real Monasterio, O.II.5 71

Julia L. Hairston
Guerrino, il Meschino, da Andrea da Barberino a Tullia d'Aragona 97

Denise Brazzale
«Virtù contra furore»: la letteratura della "crisi" in Italia tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento 119

Bernhard Huss
L'origine sinistra dell'Arcadia (secondo Luigi Groto) 137

Massimiliano Malavasi
La rappresentazione della natura nelle Rime degli Arcadi. *II* 165

Abstracts / Riassunti 205

Indici 213

Massimiliano Malavasi

La rappresentazione della natura nelle *Rime degli Arcadi*
II

V. *La natura come "luogo dell'anima"*

Sir Brooke Boothby, sesto baronetto di Broadlow Ash nella contea di Derby, aveva appena ventun anni quando nel 1766, ad Ashbourne, conobbe Jean-Jacques Rousseau, in fuga dalla Francia e dalla sgradita ospitalità di David Hume a Londra[1]. Il giovane Boothby, reduce dagli studi a Cambridge, futuro traduttore di Racine e di Molière, brillante animatore dei salotti intellettuali della regione, appassionato di arti e di scienze nonché amante della natura e studioso di botanica, divenne presto uno dei più fedeli amici e discepoli del filosofo svizzero. Dieci anni più tardi, nel 1776, Boothby gli ricambiò la visita andandolo a trovare a Parigi e ricevendo l'incarico di allestire la stampa dell'ennesima apologia di sé stesso scritta dall'autore delle *Confessioni*, ovvero *Rousseau juge de Jean Jacques*[2]. Non sorprende quindi la decisione di Boothby di farsi ritrarre in un quadro in una posa ben studiata e su uno sfondo attentamente scelto: adagiato sulla spalla destra, con la mano poggiata sotto il mento e l'indice pensosamente affiancato alla guancia, in un elegantissimo abito *d'antan* anche per i suoi tempi, nel cuore ombroso di un sentiero boschivo, coperto dalla fitta chioma degli alberi e circondato di piante medicinali, nel momento in cui fissa lo spettatore con uno sguardo consapevole e sereno, mentre tiene con la mano sinistra un codice sul cui dorso è appunto scritto *Rousseau*. Il ritratto, oggi alla Tate Britain di Londra, fu realizzato nel 1781 dal pittore Joseph Wright di Derby,

Questo contributo costituisce la seconda e conclusiva parte del saggio dallo stesso titolo apparso in «Atti e Memorie dell'Arcadia», 13/2, 2024, pp. 57-92.

[1] Sjaak Zonneveld, *Sir Brooke Boothby: Rousseau's Roving Baronet Friend*, Den Haag, De Nieuwe Haagsche, 2003.

[2] Impegno poi rispettato: *Rousseau juge de Jean Jacques. Dialogue*, D'Après le manuscrit de M. Rousseau laissé entre le mains de M. Brooke Boothby, Lichfield, J. Jackson, 1780.

abile e celebrato ritrattista, ma anche uno degli artisti più inseriti nella cultura scientifica, naturalistica e anche industriale del periodo[3].

Il quadro è chiaramente portatore di un ben precisa intuizione del paesaggio in una dimensione non solo percettiva ed estetica, ma soprattutto in chiave esistenziale ed etica. Siamo di fronte alla matura rappresentazione dello spazio naturale come antitesi a una dimensione urbana percepita come malata, corrotta, insalubre: corrotta sia da un punto di vista ambientale (oggi diremmo *ecologico*) – visto che si sta preparando il clima culturale di un testo come *La salubrità dell'aria* di Parini – sia da un punto di vista morale, come luogo del trionfo del lusso, dello spreco, della menzogna, dell'inganno, dell'ipocrisia, dell'avidità, di innaturali formalità comportamentali. Una sensibilità evidentemente dettata dalla forte spinta all'urbanizzazione causata dagli inizi della civiltà industriale, che va di pari passo con lo spopolamento delle campagne, dove la produzione agricola è sempre più sottoposta alle rigide griglie di una razionalizzazione su base fisiocratica che, accompagnata dagli sviluppi delle tecniche di coltivazione, sta riducendo il bisogno di manodopera e trasformando anche l'organizzazione della

[3] Benedict Nicolson, *Joseph Wright of Derby: Painter of Light*, London – New York, The Paul Mellon Foundation for British Art – Routledge – Pantheon Books, 1968 (in particolare, per i rapporti con Rousseau vd. ivi, I, pp. 126 sgg.); *Joseph Wright of Derby: A Selection of Paintings from the Collection of Mr. and Mrs. Paul Mellon*. November, 22, 1969 to May 1, 1970, Washington, National Gallery of Art, 1969; *Joseph Wright of Derby (1734-1797): an Exhibition to Commemorate the Centenary of Derby Museums and Art Gallery*, Derby Art Gallery, April 21st-July 21st, 1979. Catalogue, Text by David Fraser, Derby, Derby Art Gallery, 1979; *Wright of Derby*. Catalogue of the Exhibition, London, Tate Gallery, 7 February-22 April 1990, edited by Judi Egerton, London, Tate Gallery, 1990; *Joseph Wright of Derby: 1734-1797: An Introduction to the Work of Joseph Wright of Derby with a Catalogue of Drawings Held by Derby Museum and Art Gallery. Published on Occasion of an Exhibition Commemorating the Bicentenary of the Artist's Death*, 21 June-28 September 1997, edited by Jane Wallis, Derby, Derby Museum and Art Gallery, 1997; Stephen Daniels, *Joseph Wright*, London, Tate Gallery, 2002; Ilaria Ciseri, *Il Romanticismo: 1780-1860: la nascita di una nuova sensibilità: Joseph Wright of Derby*, Milano, Mondadori, 2003; *Joseph Wright of Derby in Liverpool: Walker Art Gallery, National Museums, Liverpool-Yale Center for British Art*, edited by Elizabeth E. Barker and Alex Kidson, New Haven – London, Yale University Press, 2007; *Joseph Wright of Derby: Bath and Beyond*, edited by Amina Wright, London, Wilson, 2014; Matthew Craske, *Joseph Wright of Derby: Painter of Darkness*, London-New Haven, The Paul Mellon Foundation for British Art – Yale University Press, 2020. Sul quadro in oggetto si possono leggere almeno le ricche interpretazioni di Frederick Cummings, *Boothby, Rousseau, and the Romantic Malady*, «Burlington Magazine», CX/789, 1968, pp. 659-667, e di Andrew Graciano, *Shedding New Botanical Light on Joseph Wright's 'Portrait of Brooke Boothby': Rousseauian Pleasure versus Medicinal Utility*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», LXVII, 2004, pp. 365-380.

presenza antropica sul territorio. Il rapido, incontrollato e mal gestito incremento demografico e la conseguente espansione edilizia nelle città acuisce gli annosi problemi igienici dei centri urbani e incrementa il ciclo economico, determinando un'impennata dei prezzi: tutti fenomeni che si accompagnano a una più marcata determinazione collettiva al perseguimento del guadagno, con connessa diffusione di una mentalità imprenditoriale (e della sua faccia oscura, ovvero l'ossessione per il denaro, anche guadagnato in modo illecito), con la formazione di improvvise fortune, la ridefinizione dei ceti dirigenti, il ricorso al vestiario e agli orpelli di lusso come patenti di appartenenza all'oligarchia e permessi per accedere alle stanze del potere.

Guadagna quindi una rafforzata attualità un tema di *lunga durata* quale quello del paesaggio naturale come "luogo dell'anima", e cioè non tanto come spazio della contemplazione estetica del creato nella sua dimensione boschiva, orografica, fluviale, o come teatro di passate vicende sentimentali ancora in qualche maniera memore della presenza dell'amata, ma come *habitat* proprio dell'essere umano, consustanziale alla sua essenza più profonda, capace di garantire una pace interiore che si deve di necessità accompagnare con la piena accettazione di una vita umile e dimessa, legata ai cicli naturali del giorno e delle stagioni, lieta dei doni dei campi e delle selve. L'immersione dell'uomo del Settecento in questo spazio, dunque, si delinea come rigenerazione dell'Io e riequilibrio dell'anima e della coscienza, secondo appunto le linee che – rielaborando *topoi* che erano già particolarmente vivi nella prima Arcadia – verranno riletti alla luce del nuovo contesto storico di metà Settecento.

Non sorprende certo che fosse proprio Jean-Jacques Rousseau a svolgere il ruolo di nume tutelare di questa diversa e più intensa percezione degli scenari naturali in una chiave psicologico-esistenziale e in opposizione alla corruzione ambientale e morale delle città. Praticamente in tutti i suoi scritti compaiono diffuse celebrazioni del paesaggio naturale e della vita in campagna, indicata come unico spazio ideale per l'esistenza dell'essere umano. Riflessioni che non di rado si accompagnano al sogno di far regredire il sistema produttivo, abbandonando i commerci, riducendo tutte le fonti di sostentamento e di confezione dei manufatti all'ambito locale, ponendo le condizioni per uno spopolamento delle città malate e per un ritorno dell'uomo sul territorio delle campagne. Nemmeno mancano diffuse descrizioni paesaggistiche incentrate sull'assunto per il quale l'*habitat* naturale sia il più consono alla sostanza fisiologica e psicologica dell'essere umano, sul quale esercita un benefico e salutifero effetto: si pensi ad esempio alla descrizione dell'Alto Vallese nella *Julie ou La nouvelle Héloïse*, o del *locus amoenus* dell'isola di Saint-Pierre sul lago di Bienne nelle *Rêveries du*

promeneur solitaire, alle finalità didattiche della contemplazione dell'alba così come vengono delineate nell'*Émile ou de l'éducation*[4].

Come ho osservato, le intuizioni e le predilezioni filosofiche ed estetiche di Rousseau andranno a vivificare e a dare una peculiare attualità a una sensibilità di lungo corso della quale non mancano testimonianze già nelle *Rime degli Arcadi*. Si veda ad esempio un sonetto quale *Pur vi riveggio, amate selve ombrose*, di Alisco Tortunio, ossia Jacopo (Giacomo) Canti, giureconsulto imolese vissuto dal tardo Seicento alla metà del secolo successivo (1678-1756), autore pressoché sconosciuto e sul quale si possono raccogliere sparute informazioni dal frontespizio della sua raccolta lirica e dalle poche righe dedicategli da Crescimbeni nella sua *Istoria della volgar poesia* (*RdA*, III, p. 29)[5]:

[4] Per un più ricco prontuario di passi di Rousseau in cui si discute del rapporto tra l'uomo e la natura si possono leggere le pagine delle *Confessioni* dedicate al rapporto tra natura e animo umano, l'elogio degli abitanti della campagna in opposizione a quelli della città, il riferimento alla lettura degli *Idilli* di Salomon Gessner, l'ammirazione – ma anche la diffidenza – per Linneo, grande osservatore della Natura «mais il l'a trop étudiée dans des herbiers et dans des jardins et pas assez dans la nature elle-meme», il sentimento di fusione panica con l'ambiente che gli fa esclamare «ô nature, ô ma mére» (Jean-Jacques Rousseau, *Les confessions*, texte établi et annoté par Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, in Id., *Œvres complètes*, édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, I [1959], pp. 3-656: 12-14, 459, 586-587, 643, 644); oppure quelle de *Les rêveries du promeneur solitaire*, con la descrizione del *locus amoenus* dell'isola di Saint-Pierre nel lago di Bienne, la polemica contro lo sguardo farmacologico rivolto alle piante, la fuga dalla malvagità degli uomini nella natura, *mére commune* (cfr. *Les rêveries du promeneur solitaire*, texte établi et annoté par Marcel Raymond, in *Œvres complètes*, I, pp. 993-1099: 1040 e sgg., 1064-1065). Oppure, nella *Nouvelle Héloïse*, la polemica contrapposizione della sana e onesta campagna alla decadente città dei filosofi, la visione del paesaggio naturale come unica e vera consolazione dell'anima, la condanna della corruzione urbana, la descrizione del *locus amoenus* caro a Giulia, la deplorazione per l'inurbamento dei contadini, la celebrazione del lavoro in campagna (vd. *Julie, ou la Nouvelle Héloïse*, texte établi par Henri Coulet et annoté par Bernard Guyon, in *Œvres complètes*, II [1961], pp. 1-793: 19-20, 76-79, 242-243, 471-476, 536-537, 602-605). E ancora, nell'*Émile* la riflessione sull'esigenza per gli uomini di vivere in campagna, con la sua aria sana e la sua ferma moralità, o il tema dell'osservazione dell'alba e del tramonto come momenti di costruzione dell'identità (vd. *Émile ou de l'éducation*, édition de François et Pierre Richard, Paris, Garnier Frères, 1964: pp. 36-37 e 186-188); perfino nel *Discours sur l'origine et les fondaments de l'inégalité parmi les hommes* non manca la topica riflessione sull'opposizione tra la città e la campagna (vd. *Discorso sull'origine della disuguaglianza – Contratto sociale.* Testo francese a fronte, a cura di Diego Giordano, Milano, Bompiani, 2017, pp. 276-278). In considerazione della sede che ospita questo contributo, segnalo un vecchio articolo di Angelandrea Zottoli, *Rousseau e l'Arcadia*, «Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche», VIII/1-2, 1953, pp. 3-20.

[5] Cfr. *Rime di Jacopo Canti, nobile e giureconsulto imolese tra gli arcadi di Roma Alisco Tortunnio dedicate a sua eccellenza il signor d. Alessandro Adorno marchese di Silvano Adorno*,

Pur vi riveggio, amate selve ombrose,
ai bei silenzi, ai bei piaceri amiche,
pur vi riveggio, e fia ch'in voi ripose
il cor stanco da lunghe, aspre fatiche.
Qui la memoria di mie pene antiche
bando avrà colle cure egre e noiose,
e alfin godrò per queste piagge apriche
quella pace ch'altrove a me s'ascose.
E se vi renda più fiorite e grate
il Cielo, e vi mantenga eterno il giorno,
deh, care selve, a me cortesi siate,
ch'io grato a voi per lo gentil soggiorno
sempre benedirò le desiate
vostr'ombre, e 'l dì ch'a voi feci ritorno.

Quel *riveggio* iniziale, presto ribadito al terzo verso, lascia intendere che si tratta di un ritorno in un luogo conosciuto e forzatamente abbandonato, suggerendo l'idea centrale di questo tipo di ispirazione, ovvero quella del *nostos* ai luoghi dell'infanzia o della prima giovinezza, dopo un periodo vissuto nella *prigione* dei palazzi cittadini, momento che spinge la voce lirica a benedire il giorno del *ritorno* nelle *care selve* da quella città che è spazio della realizzazione professionale e delle opportunità di carriera, ma appunto luogo *nemico* dei *silenzi* e dei *bei piaceri*, causa di *aspre fatiche* per il *cor stanco*, ctonio regno delle *cure egre e noiose*.

Su questo stesso spartito si esercita anche uno dei grandi nomi della prima Arcadia, Arezio Gateatico, ovvero il lodigiano Francesco de Lemene (1634-1734)[6], da tempo riconosciuto come uno degli ispiratori del movi-

Firenze, Erede Paperini, 1756. Il sonetto già apparso in *RdA*, III, p. 29 è qui riprodotto a p. 14 (con correzione del v. 8 che nelle *RdA* presenta il vistoso ma malevolo refuso *a me s'ascese* in luogo di *ascose*: ringrazio Lucrezia Arianna per avermi fornito copia fotografica della pagina in questione di questo raro volume conservato nella Biblioteca della Normale di Pisa). Su di lui vd. Luigi Angeli, *Memorie biografiche di que' uomini illustri imolesi le cui imagini sono locate in questa nostra iconoteca che si distinsero in ogni ramo di scienze, e nelle belle arti*, Imola, Ignazio Galeati, 1828, p. 122.

[6] Considerato una delle figure fondamentali della svolta del gusto lirico in direzione arcadica, de Lemene vanta una ricca bibliografia, a partire dal medaglione biografico scritto per lui da Ludovico Antonio Muratori, *Vita di Francesco de Lemene lodigiano*, in *Le vite degli arcadi illustri*, Roma, Antonio de' Rossi, 1708, pp. 189-198. Vd. poi Cesare Vignati, *Francesco de Lemene e il suo epistolario inedito*, «Archivio storico lombardo», XIX/2, 1892, pp. 345-376 e 629-670; Apollonio Oliva, *Francesco de Lemene (1634-1704) nella letteratura del suo secolo*, Lodi, Tip. Soc. Lodigiana, 1929; Id., *Francesco De Lemene (1634-1704)*, Bergamo, Industrie Grafiche Cattaneo, 1958; Walter Binni, *Prearcadia settentrionale*, in Id., *L'Arcadia e il Metastasio*, Firenze

mento arcadico, e del quale, nel V volume delle *Rime degli Arcadi* (p. 122), si legge questo sonetto:

Questo bosco romito ove s'asconde
fuggita dai tumulti amabil pace,
questo placido rio che fra le sponde
non s'ode mormorar, ma passa e tace,
questo dal sibilar d'aure o di fronde
dal garrire importun d'augel loquace
or non rotto silenzio, oh qual m'infonde
dilettevol ribrezzo, orror che piace!
Fra quest'ombra solingo all'aer fosco
una pena ch'ho in sen voglio far chiara
che fedel segretario io lo conosco.
Ma non, sia muta la mia pena amara:
e non senta il silenzio, il rio, né il bosco
turbarsi dal mio duol pace sì cara.

Anche qui lo spazio naturale del bosco è un antro nel quale il poeta corre a nascondersi per fuggire i *tumulti* e recuperare l'*amabil pace*: gli stessi elementi del paesaggio sembrano sforzarsi di tutelare un sovrumano silenzio (il fiume non mormora ma *passa e tace*), limitandosi a costellarlo di minimi segnali che ne facciano risaltare la sacralità (il *sibilar* del vento e delle foglie, un raro *garrire* di un volatile). L'*habitat* naturale si configura come un tempio dell'armonia rispetto al quale l'uomo, pure entrandovi, resta *profanus*, perché la sua pena vorrebbe esprimersi e sfogarsi in parole, essendo ormai diseducato a tale religiosa e tacita adesione alla natura (donde il *dilettevol ribrezzo* e l'*orror che piace*). Tuttavia, quella sacralità, impone al *duol* interiore un atto di autocontrollo che tutela il silenzio e di fronte al

La Nuova Italia, 1968², pp. 47-92; Adalgisa Paterno De Rosa, *Francesco de Lemene, poeta del Seicento*, Pompei, Tip. F. Sicignano, 1969; *Francesco de Lemene: poesia e teatro*, a cura di Elena Cazzulani e Gilberto Coletto, Lodi, Comune di Lodi, 1985; Maria Grazia Accorsi, *Ultimo Seicento: un poeta galante e spiritoso*, in Francesco de Lemene, *Scherzi e favole per musica*, a cura di Maria Grazia Accorsi, Modena, Mucchi, 1992, pp. XXI-CXXIII; Clotilde Fino, *L'universo femminile di Francesco de Lemene*, Lodi, Archivio storico comunale, 2004; *Francesco de' Lemene 1634-1704*. Atti del Convegno di Lodi, 16 aprile 2004, a cura di Luigi Samarati, Lodi, Edizioni dell'Archivio Storico Lodigiano, 2005; Antonio Grimaldi, *Lemene, Francesco de*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, LXIV, 2005, pp. 342-345; Clotilde Fino, *Drammi e oratori nella corrispondenza di Francesco de Lemene con il cardinale Pietro Ottoboni*, «Recercare: rivista per lo studio e la pratica della musica antica», XXX, 2018, pp. 119-143; Clotilde Fino, *Note su oratori e drammi alla corte di Ferdinando Carlo Gonzaga nella corrispondenza di Lorenzo Verzuso Beretti con Francesco de Lemene*, «Civiltà mantovana», LVI/152, 2021, pp. 96-127.

quale l'individuo contaminato dalle pene della società è chiamato – forse invano – a rieducarsi alla *pace*.

Persino un uomo dallo spirito bellicoso e pieno d'ardimento e dalla vita rocambolesca e ricca di peripezie come Tiberio Carafa, principe di Chiusano, in Arcadia Eliso Euteo[7], avverte il bisogno di allontanarsi dal *fallace volgo* per immergersi nella *pace* del *bosco solitario e scuro*, distaccandosi dalle avventure terrene e dalle passioni sentimentali per prefigurare la *trasumanazione* ultraterrena, cogliendo la *grazia* divina che traluce nella bellezza del paesaggio naturale (*RdA*, V, p. 224):

Opaco bosco e solitario e scuro
ove spesso rifuggo a trovar pace,
ove ad Amor m'involo ed al fallace
volgo, e men vivo in te lieto e sicuro.
Delle mie membra qui l'incarco duro
ha posa e degli affanni la tenace
soma, e men'ergo di quel ben che piace,
a vagheggiare il chiaro lume e puro,
che 'n fiori, erbe, acque ed animai riluce,
nel sol, nell'aere, nelle stelle, e 'l cielo,
e, più ch'altrove, nel femmineo volto.
Ma, perch'appien quindi mirarlo è tolto,
bramo si squarci il mio doglioso velo,
e allor vedrollo entro sua pura luce[8].

[7] Vd. Carla Russo, *Carafa, Tiberio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XIX (1976), pp. 607-611; *Memorie di Tiberio Carafa principe di Chiusano* (riproduzione in fac-simile a cura di Antonietta Pizzo, Napoli, Società Napoletana di Storia Patria-Archivio di Stato di Napoli, 2005); Beatrice Alfonzetti, *Voci del tragico nel Viceregno austriaco: Gravina, Marchese, Pansuti*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», III, 2014, pp. 209-241; Ead., *Diplomatici letterati del partito filoasburgico: Vincenzo Grimani, Tiberio Carafa, Saverio Panzuti*, in *Diplomazie e letteratura tra impero asburgico e Italia – Diplomatische und Literarische Beziehungen zwischen der Habsburgermonarchie und Italien (1690-1815)*, a cura di Sieglinde Klettenhammer *et alii*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2021, pp. 37-51. Per le vicende storiche nelle quali fu coinvolto vd. Giuseppe Ferrarelli, *Tiberio Carafa e la congiura di Macchia*, Napoli, Morano, 1883; Giuseppe Galasso, *La congiura aristocratica*, in Id., *Napoli spagnola dopo Masaniello: politica, cultura, società*, Firenze, Sansoni, 1982, pp. 583-608; Fausta Gallo, *La congiura di Macchia: cultura e conflitto politico a Napoli nel primo Settecento*, Roma, Viella, 2018; più in generale, *Storia d'Italia*, diretta da Giuseppe Galasso, *Il regno di Napoli. Il Mezzogiorno borbonico e napoleonico*, IV, Torino, UTET, 2007.

[8] Uno dei due *referees* anonimi rileva un possibile rapporto di questo testo con *O dolce selva solitaria, amica* di Giovanni Della Casa (*Opere di Monsignor Giovanni Della Casa*, Firenze, Manni, 1707, I, p. 44) e un parallelo con *Solitario bosco ombroso* di Paolo Rolli (vd. *De' poetici componimenti del signor Paolo Rolli divisi in tre libri*, Venezia, Gatti, 1779, libro I, pp. 182-183).

Si tratta di pensieri e di sentimenti assai diffusi presso i pastori arcadi. Per Elenco Bocalide (Francesco Del Teglia)[9] solo il bosco garantisce all'uomo uno spazio ove rifugiarsi e abbandonarsi alla piacevole sensazione di essere a un tempo protetto e rigenerato (*Se pur leggiero vento*, in *RdA*, VI, pp. 145-46):

> Or'io bramo posarmi
> e in pace addormentarmi
> di freschi lauri all'ombra
> presso l'acque d'un fonte
> che giù scorre dal monte
> né già d'altrui fa ristoro
> suo strepito sonoro.

Persino un paesaggio brullo e scarno possiede la naturale capacità di rigenerare l'essere umano dalla confusione cittadina e dalla ferocia degli arrampicatori sociali: questa l'opinione di Egeria Nestanea (Cecilia Capece Minutolo)[10] in un sonetto (*RdA*, VI, p. 112) in cui dichiara di passare «felici e fortunati giorni» tra i «solitarii, almi soggiorni» delle «sorde selve amiche», che pure sono composte di «duri sterpi» e «silvestri ortiche», dal momento che

> Non s'ode qui d'ambizïose genti
> il vaneggiar, ma degli augelli il canto
> misto col suon de' pastorali accenti.
> Qui soggiornan le muse, e al dolce incanto
> ferman nell'aria il loro corso i venti
> e cede Pindo a queste selve il vanto.

Come si può apprezzare dagli esempi forniti, non siamo più di fronte a una natura nella quale il poeta cerca ristoro a un travaglio sentimentale seguendo i ricordi delle apparizioni della donna amata o contemplando la rovina di un paesaggio reso squallido dall'assenza dell'*aura*, della *fera*, del *foco*

[9] Su Del Teglia si possiedono scarne notizie: vd. Christian Jöcher, *Allgemeines Gelehrten Lexicon*, Leipzig, Gleditsch, vol. IV [1751], coll. 1038-39; Filippo Brocchi, *Collezione alfabetica di uomini e donne illustri della Toscana dagli scorsi secoli fino alla metà del XIX*, Firenze, Tipografia Bonfucciana, 1852, p. 194. Nel 1711 era professore di Filosofia morale nello Studio pubblico fiorentino.

[10] «Si porta questo nome tra gli Arcadi dalla Eccellentissima Sig. D. Cecilia Capece Minutula Enriquez napolitana, principessa di Squinzano» (*RdA*, VI, p. 378). Il sonetto in questione verrà riproposto in *Componimenti poetici delle più illustri rimatrici d'ogni secolo*, raccolti da Luisa Bergagli, parte seconda *Che contiene le rimatrici dell'anno 1575 fino al presente*, Venezia, Antonio Mora, 1726, II, p. 189. Nel 2022 è stato dedicato alla sua figura un breve cortometraggio (11 minuti), *Alma diletta*, sceneggiato, musicato, diretto e interpretato da Irene Gianeselli.

o della *petra* che fosse. L'antagonismo dell'Io lirico è tutto volto verso la folla urbana animata, anzi agitata, da avarizia, ferocia, bramosia, folla che all'uomo saggio può ispirare solo disprezzo e disgusto e ferma determinazione nel mantenere, anzi nell'incrementare, una distanza fisica e morale a un tempo, così come il poeta inglese Thomas Gray avrebbe mirabilmente sintetizzato alla metà del secolo in un verso fulminante: «far from the madding crowd's ignoble strife»[11]. Alinda Panichia (Lisabetta Credi Fortini)[12], ritiratasi nell'amato scenario naturale, può felicemente dichiarare (*RdA*, VII, p. 7):

Or che fra boschi solitarii amici
l'ore passo del dì placide e quete
vivo senza timor di quella rete
ove caggiono molte alme infelici,
che non vengono in queste erme pendici
a turbar il mio sen cure inquïete,
né di pompe o tesori avida sete
fa men lieti i miei giorni e men felici.

E così anche Temisto Marateo (Ludovico Adimari)[13], che recupera forze fisiche e morali passeggiando tra le «care selve innocenti» e l'«amabil rio», lì dove appunto guadagna «dolce riposo del passato affanno» e «grato ristoro del sofferto danno», e dove ha occasione di meditare sulla malizia del mondo: «lieto in voi respirando alfin vegg'io / del mondo lusinghier qual fu l'inganno» (*RdA*, VIII, p. 331).

VI. *La natura vista con occhio scientifico*

I decenni centrali del XVIII secolo sono l'epoca dell'apparizione, della divulgazione e infine del trionfo degli studi botanici di Carl Nilsson Linnaeus (1707-1778), il grande classificatore della flora, l'*Aristoteles novus* della scienza delle piante. Il suo *Systema Naturae*, edito per la prima volta a Rotterdam nel 1735, raggiunge nel 1770 la XIII edizione passando

[11] Vd. Thomas Gray, *The Complete Poems. English, Latin and Greek*, ed. by Herbert Willmart Starr and John Raymond Hendrickson, Oxford, Clarendon, 1966, pp. 37-42 (v. 73 p. 40).

[12] Su di lei si veda la nota 13 a p. 64 della prima parte di questo contributo.

[13] Criseno Elissoneo [Salvino Salvini], *Lodovico Adimari*, in Giovan Mario Crescimbeni, *Notizie istoriche degli Arcadi morti. Tomo terzo*, Roma, Antonio de' Rossi, 1721, pp. 324-327; *Nuovo dizionario istorico ovvero istoria in compendio di tutti gli uomini che si sono renduti celebri per talenti, virtù, sceleratezze, errori*, Napoli, Marotta e Vanspandoch, 1791, pp. 111-114; Dino Provenzal, *La vita e le opere di Lodovico Adimari*, Rocca San Casciano, Licinio Cappelli, 1902; Alberto Maria Ghisalberti, *Adimari, Ludovico*, in *Dizionario biografico degli italiani*, I (1960), pp. 279-280.

dalle dimensioni di un opuscolo a quelle di un'enciclopedia in 6 volumi per più di 3000 pagine. Ma gli europei leggono con passione anche le sue *Species plantarum*, apparse nel 1753 già nella corposa forma di due tomi di 1200 pagine complessive, nonché l'*Hortus cliffortianus* (1737) e la *Flora lapponica* (1737)[14]. Tra i primi collaboratori grafici addetti alle tavole delle opere di Linneo, dopo l'olandese Jan Wandelaar (1690-1759), sorge la stella del più straordinario illustratore di piante del pieno Settecento, Georg Dionysius Ehret (1708-1770)[15], che sarà poi protagonista dell'*opus maximum* dell'editoria botanica del XVIII secolo, il *Plantae selectae* di Christoph Jakob Trew (1750-1773)[16]. Ehret era di fatto un predestinato, quando si richiami alla mente che era il figlio di uno dei giardinieri del principe di Baden-Durlach (a sua volta nipote di un giardiniere e sposo della figlia di un giardiniere...), che passò l'infanzia in un contesto privilegiato per l'appassionata ammirazione delle piante, e che da qui maturò quel talento che lo portò in Francia, a Versailles, con l'incarico di disegnatore della flora del giardino reale, e poi a Londra, dove venne persino onorato dell'ammissione nella Royal Society: «Ehret wurde damit zum ersten Illustrator des neuen Linnéschen Zeitalters»[17]. Le sue rappresentazioni hanno il singolo elemento naturale, un fiore, uno stelo, un arbusto, un pistillo, quali oggetti centrali del disegno, raffigurati con un incontenibile gusto cromatico e con una meticolosa attenzione tecnica al detta-

[14] Wilfrid Blunt, *Linné: 1707-1778. Le prince des botanistes*, traduit de l'anglais par Françoise Robert, Paris, Belin, 1986; *Linnaeus: The Man and His Work*, edited by Tore Frangsmyr, Canton, Science History Publications, 1994.

[15] Kurt Gerstenberg, *Die Naturwissenschaftliche Richtung in der deutschen Blumenmalerei des XVIII Jahrhunderts*, «Zeitschrift für Kunstwissenschaft», VII, 1953, pp. 85-94; Gerta Calmann, *Ehret: Flower Painter Extraordinary: An Illustrated Biography*, Oxford, Phaidon, 1977; Paul H. Hulton, *A Gift of Drawings by Georg Dionysius Ehret*, «The British Museum Yearbook», II, 1977, pp. 238-241; *Catalogue of Botanical Prints and Drawings at the National Museums & Galleries of Wales*, edited by Maureen H. Lazarus and Heather S. Pardoe, Cardiff, National Museums & Galleries of Wales, 2003, pp. 20-24 (online); Sandro Fusina, *Georg D. Ehret*, Lodi, L'Erbolaio, 2004.

[16] *Plantae selectae quarum imagines ad exemplaria naturalia Londini in hortis curiosorum nutrita manu artificiosa doctaque pinxit Georgius Dionysius Ehret germanu*s (Norimberga, s.e., 1750-1773). Su quest'opera, punto di svolta dell'arte pittorica botanica occidentale, vd. *Früneuzeitliche Naturforschung in Briefen, Büchern und Bildern. Christoph Jakob Trew als Sammler und Gelehrter*. Beiträge der Tagung, Erlangen, 15-17 Mai 2019, hrgg. von Hans Dickel, Elisabeth Engl, Ursula Rautenberg, Stuttgart, Hiersemann, 2021.

[17] Almut Uhl, *Die 'Plantae selectae' von Christoph Jakob Trew im wissenschaftlichen Kontext der neuzeitlichen Botanik*, in *Früneuzeitliche Naturforschung in Briefen, Büchern und Bildern*, pp. 269-288: 271.

glio scientifico. Sebbene sia sostanzialmente condivisibile l'assunto per il quale le rappresentazioni visive delle piante possono avere una funzione artistico-decorativa, didattico-illustrativa o euristico-scientifica[18], di fronte ai disegni di Ehret si ha l'impressione di essere di fronte a un qualcosa che realizza al massimo grado tutte le finalità della riproduzione pittorica di un elemento del paesaggio naturale.

La fortuna di queste stampe e il successo di quei trattati documentano una volta di più un aspetto ben noto della cultura del Settecento, quello della progressiva e sempre più capillare diffusione delle conoscenze scientifiche – spesso prese anche come fondamento di una generale visione del mondo – nei circoli intellettuali, nelle biblioteche, nei salotti del tempo. Un aspetto che proprio per l'Arcadia si sta rivelando sempre più centrale e decisivo, come documentano una serie di ricerche in corso che hanno conosciuto un momento di particolare rilievo nel convegno *Scienza e poesia scientifica in Arcadia (1690-1870)*, del quale sono disponibili anche i relativi atti[19]. Questa tendenza finisce per influenzare anche lo sguardo dei poeti nel momento in cui si rivolgono al paesaggio naturale o ad alcuni dei suoi elementi. In un brano di grande interesse dell'*Accademia tusculana* di Benedetto Menzini si parla di un prato coperto di fiori come di un vero e proprio trattato di filosofia e di scienza offerto alla contemplazione di quanti saranno disposti a leggere il *libro della Natura*:

> Questi vaghissimi fiori, a me sembra che aprano scuola di filosofia: sì, di quella che ha per oggetto la ricerca del vero e sì di quella che tende a bene informare il costume [...] anche il vedere un sol fiore è bastevole a risvegliare gli animi a nobilissime contemplazioni. Ditemi un poco: quella sì vaga diversità di colori che ora biondeggia in crisolito, ora splende in zafiro, ora fiammeggia in rubino, ora biancheggia in perla, ora verdeggia in ismeraldo, ora impallidisce in giacinto. Ditemi, quei tanti e sì vaghi colori, or di per sé ore tutti insieme framischiati e confusi, non danno un bel motivo di ricercare con quale industrioso artificio della natura vi stieno, come producansi, come abbiano il loro aumento e come, alla fine, quasi per morte in tutto si spenga-

[18] «L'analyse des caractéristiques spécifiques de la représentation visuelle des plantes repose sur la compréhension de ses différentes fonctions, qui peuvent être, soit mimétique au service de l'art ou de la décoration, soit didactique au service de la compréhension des textes, soit heuristique ou bien épistémique au service de la science» (Hans Dickel, *Images botaniques entre l'art et la science: essai d'une typologie des différents types d'images*, «Images re-vues», XIX, 2021, online).

[19] *Scienza e poesia scientifica in Arcadia (1690-1870)*, a cura di Elisabetta Appetecchi, Maurizio Campanelli, Alessandro Ottaviani e Pietro Petteruti Pellegrino, Roma, Accademia dell'Arcadia, 2022. Segnalo anche Elisabetta Appetecchi, *Observationes in versi. La poesia scientifica in Arcadia*, Roma, Accademia dell'Arcadia, 2023.

no? La sperimentale disciplina, a cui tanto debbono le filosofiche scuole, che per lei sono in sì alto grado salite, per la evidentissima cognizione di molte e molte cose che in prima ci erano ascose, ella ci ha insegnato che dove scorgesi diversità di colori, ivi ancora o nelle scorze de' pomi o nelle foglie de' fiori, diversa è la tessitura di filamenti e di fibre, dalle quali riflettendosi la luce, che è dei colori l'efficiente cagione, formasene quella varietà la quale al variar de' riflessi conviene che anch'essa si alteri e si permuti. E ciò ben osservare potrai per cristalli, che ad un particolarissimo punto la vista determinano o per quegli che le minute cose ingrandiscono[20].

Sono temi che di lì a poco diventeranno particolarmente importanti per la rivoluzione delle conoscenze e per la diffusione dei saperi scientifici, perché – come noto – è proprio attraverso la teoria newtoniana dei colori che si diffonde l'interpretazione atomistica dell'universo e avviene la definitiva scomparsa dell'ontologia aristotelico-tomistica.

Le quali cose avvengono perché in quel trituramento e in quella mescolanza si muta la disposizione e la figura delle parti di quei corpi, ond'esse rimandan diversamente la luce e quindi si altera e si muta in noi l'idea del colore. Non da altra cagion procede [...] la passeggiera bianchezza nell'inverno di molti animali del Nord, l'essere alcune rose alla Cina nel medesimo giorno or bianche or d'un bel porpora dipinte e quella prodigiosa mutazion di colori che sieguono principalmente le vicende degli affetti e delle passioni nel camaleonte [...][21].

E si tratta proprio dell'argomento messo in versi da Oriana Echalidea (Veronica Cantelli Tagliazucchi, 1713-1798)[22] in un sonetto dove si fondono mirabilmente didascalica esposizione della dottrina e gusto figurativo per il paesaggio floreale (*RdA*, XI, p. 188):

> Del gran pianeta che ne aggiorna in parte
> la settemplice pura aurata luce

[20] Benedetto Menzini, *Accademia tusculana*, opera postuma pubblicata da Francesco Del Teglia, Roma, Antonio de' Rossi, 1705, pp. 81-82. Su Menzini, una delle figure principali della prima Arcadia, si vedano i contributi di Carlo Alberto Girotto, *Menzini, Benedetto*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXIII, 2009, pp. 546-552, *Appunti per Benedetto Menzini*, «Studi secenteschi», LXVI, 2015, pp. 117-44, e *Benedetto Menzini e la prima stagione dell'Arcadia*, in *Canoni d'Arcadia. Il custodiato di Crescimbeni*, a cura di Maurizio Campanelli, Pietro Petteruti Pellegrino, Paolo Procaccioli, Emilio Russo e Corrado Viola, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019, pp. 163-175, ai quali mi permetto di aggiungere il mio recente saggio *Euganio Libade (Benedetto Menzini) [nelle carte d'Arcadia]*, in *L'Arcadia nelle sue carte*, a cura di Maurizio Campanelli e Massimiliano Malavasi, numero monografico de «L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana», XIX/2, 2024, pp. 95-124.

[21] Francesco Algarotti, *Il newtonianesimo per le dame ovvero Dialoghi sopra la luce e i colori*, Napoli, s.e., 1737, p. 53.

[22] Su di lei si veda la prima parte di questo contributo, p. 75 nota 37.

il di cui raggio si rifrange e parte
e dei color la varietà produce,
e se van l'erba d'un bel verde sparte
e nelle rose un vivo ostro riluce,
natura è sol che con mirabil arte
quei colori a riflettere le induce.
Quindi allor che vien notte in veste bruna
e ascondon dense nubi in ciel le stelle
e il non suo lume alla triforme luna
delle cose che al dì sì varie e belle
furo, un eguale orror copre ciascuna
né si distinguon più queste da quelle.

Atelmo Leucasiano (Ubertino Landi)[23], in un lungo testo in terzine con incipit *Su per queste deserte orride rupi* (*RdA*, XII, pp. 14-21), dopo averci intrattenuto con una densa spiegazione della vera e propria depressione che lo attanaglia («[...] e come pietra in centro / posando vo ne miei pensier più cupi», vv. 2-4), spiegazione tutta costruita su concetti fisiologici («cerco il mio cor e nelle sue latebre / più nascoste m'interno e mi concentro. / Oh, quale umore in lui tristo e funebre / s'aggira entro ogni vena, entro ogni fibra / ed or le valvole inonda, or le vertebre», vv. 5-9), dichiara come si abbandoni con passione alla composizione di una poesia tutta di argomento scientifico che ha, tra i suoi vari argomenti, l'astronomia, la meteorologia, ma anche – appunto – la teoria newtoniana dei colori, illustrata con la descrizione di paesaggi naturali il cui cromatismo viene presentato sulla base della nuova dottrina scientifica (vv. 55-60):

Narro ancor qual virtù dà all'erbe il verde
ai fiori altri color, qual forza accoppia
tanti effetti quaggiù, qual si disperde;
come d'incontra il sol l'Iri raddoppia
le sue vaghezze e come entro le nubi
mugge il suon, striscia il lampo, il folgor scoppia.

Ma anche il tradizionale quadro del mare squassato dalla tempesta diventa ora spunto per la spiegazione della teoria relativa al funzionamento dei venti (vv. 74-76):

Perché Zefiro molce, orribil fischia
Borea, perché sul lido il mar si frange
in spume ognor, né oltrepassar s'arrischia.

[23] Su di lui si veda la prima parte di questo contributo, p. 60 nota 4.

L'attenzione del poeta privilegia quasi sempre gli aspetti della botanica, ovvero quegli elementi legati al paesaggio che meglio di altri riescono a inserirsi nel canone della tradizione lirica e che quindi fanno risaltare maggiormente la nuova ottica con la quale li si contempla e li si descrive (vv. 87-89 e 100-102):

> Perché l'abete, che sì in alto poggia,
> abita i monti e perché poi la salce
> che umil s'incurva, in riva a fiumi alloggia
>
> Qual interna vital secreta forza
> orna gl'abeti, i pin, gl'elci, i ginepri
> delle foglie, de rami e della scorza

Dasmone Andriaco (l'agostiniano scalzo Ignazio Cianci dalla Croce)[24], per costruire una metafora che renda conto della funzione didattica svolta dalla comunità degli Arcadi sulla sua capacità di composizione poetica, dipinge un quadro paesaggistico seguendo le nozioni di fisica e di meteorologia che condizionano un determinato *habitat* (*RdA*, XII, p. 22):

> Se mai da valle paludosa ed ima
> tratto dal caldo raggio in alto ascende
> vapor terrestre e in faccia al sol s'accende
> stella che fugge, ognun la crede e stima;
> se fia ch'i raggi suoi drizzi ed imprima
> Febo sul ghiaccio che nell'aria pende,
> luce vibrando allora, il ghiaccio splende
> qual altro sole a fosca nube in cima,
> sì tergesi il mio stile, Arcade illustre
> coro, de' vostri carmi al lume e al suono.

Da questa attitudine contemplativa di taglio scientifico a quella pragmatico-fisiocratica che interpreta il paesaggio naturale in termini produttivi il passo è davvero breve. Lo dimostra bene un'ecloga di Ramisco Marachio (Giovanni Carlo Antonelli)[25] che descrive uno scenario naturale dissezione-

[24] Su di lui vd. Johann Christoph Adelung, *Fortsetzung und Ergänzungen zu Christian Gottlieb Jöchers Allgemeinen Gelehrten-Lexicon*, Leipzig, J. F. Gleditsch, II (1787), col. 328; Carlantonio di Villarosa, *Cianci (Ignazio della Croce)*, in *Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII e de' contemporanei*, compilata da letterati italiani di ogni provincia e pubblicata per cura del professore Emilio De Tipaldo, Venezia, Dalla tipografia di Alvisopoli, IV, 1837, pp. 434-435.

[25] Giammaria Mazzuchelli, *Gli scrittori d'Italia cioè Notizie storiche e critiche intorno agli scritti dei letterati italiani*, Brescia, Bossini, I/2 (1753), p. 853; Adelung, *Fortsetzung und Ergänzungen*, I (1784), col. 932; Giuseppe Maria Bozoli, *Antonelli (Gio. Carlo)*, in *Biografia*

to da un occhio analitico che ne scompone gli elementi per evidenziarne la cresciuta produttività. Dovrebbe trattarsi di una topica raffigurazione del ritorno della primavera, ma diventa quasi un trattato di tecniche agricole (*RdA*, XI, pp. 303-304, vv. 31-42):

> Dal tralcio che recise il buon cultore,
> gitta la vite, ch'arida pare,
> l'attratto dal terren soverchio umore.
> Poi biancheggiando l'occhio, ove si crea
> il grappolo, sì tosto ch'è rinato,
> lo mostra al vignajolo e lo ricrea.
> La man post'egli al mento ed appoggiato
> il gomito al baston, fa già del frutto
> il conto dal piacere trasportato.
> Ma 'l cor riempie di spavento e lutto
> se vento soffia aquilonare e passa
> distruggitrice grandine per tutto.

Nella lunghissima ecloga *Or che la nostra greggia* (*RdA*, VI, pp. 174-190), di Elviro Triasio (Nicolò Gaetani dell'Aquila d'Aragona)[26], ambientata sulle pendici del Vesuvio e perlopiù incentrata sulle recenti teorie relative al funzionamento dei vulcani, non mancano momenti in cui il paesaggio naturale è evocato per essere spiegato in termini scientifici. Quando Elviro chiede chiarimenti su un delizioso scenario bucolico che si staglia di fronte ai suoi occhi, ovvero il lago d'Averno (vv. 192-195, p. 180):

> E questo pigro stagno
> che qui presso veggiam giacere ascoso
> da lieti poggi e da vallette amene,
> quasi rustiche scene, intorno cinto?

ecco che Menalca spiega che quel paesaggio è stato nei secoli considerato maledetto a causa della morte innaturale di animali: «fussero l'acque sue atre ed infeste / prendendo il nome dall'oprar maligno / [...] / perché dal

degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII e de' contemporanei, II (1835), pp. 113-116.

[26] Su di lui vd. la voce di Lucinda Spera per il *Dizionario biografico degli italiani*, LI, 1998, p. 200, e Mario Alberto Pavone, *Il collezionismo di Niccolò Gaetani dell'Aquila d'Aragona e il ruolo di Nicola Maria Rossi*, in *Fortunata Neapolis. Kunst- und Kulturtransfer zwischen Neapel, Wien und Mitteleuropa*, hrsg. von Sebastian Schütze, Berlin-Boston, De Gruyter, 2020. Dell'egloga in oggetto mi sono occupato anche in Massimiliano Malavasi, *«La sobria e magistrale allusione alle scienze»: temi scientifici nella prima stagione delle* Rime degli Arcadi, in *Scienza e poesia scientifica in Arcadia (1690-1870)*, pp. 75-108: 85-91.

negro gorgo ergeansi al cielo / atri vapor di mortal seme aspersi / e fumi pregni di letal veleno» (vv. 223-224 e 244-246, p. 181). Ma questa, dichiara Menalca, non è che l'ennesima leggenda popolare erroneamente ripresa dagli antichi, perché (vv. 251-258, p. 182):

> [...] vedi come
> sorgon liete le biade intorno all'acque
> e lungo la lor sponda ornato mira
> ogn'albero di fior, di frondi e frutti,
> quindi pe' lieti paschi i nostri armenti
> scherzan sicuri e d'uno in altro ramo
> vedi que' nuovi innamorati augelli
> cantar soavi armonïose note

Come sia stato possibile il cambiamento, confessa Menalca, non è dato sapere: è probabile che i «falsi carmi e menzogneri» degli antichi «finsero cose tai dal ver lontane» (vv. 261-262, p. 182) oppure che la Natura, che in continuazione tutto plasma e tutto trasforma, sia intervenuta modificando le condizioni orografiche e quindi climatiche della zona (vv. 263-281, pp. 182-183):

> Se creder non vogliam ch'il tempo stesso
> che le cose or produce or le distrugge,
> dispersi abbia que' semi e seppellite
> quelle sostanze velenose e lievi
> che del fondo dall'acque uscian perenni,
> indi sorgean pestifere e letali
> come appunto veggiamo all'aria alzarsi
> le dense nebbie e fin negli alti monti
> oscurando del sol la chiara luce
> rendere infetto il più sereno cielo.
> E in ver qui fur più rigogliosi e gravi
> gli aliti suoi, perché d'oscure selve
> l'acque eran cinte e di fronduti boschi,
> che libero impedian dell'aria il giuoco,
> i quai fur tronchi ed a miglior coltura
> resi dall'ingegnosa industre mano
> de' chiari figli del troiano Enea
> che di fonti salubri e di lavacri
> ornaron questi colli e queste rive

VII. *La natura osservata nel dettaglio*

Il 28 febbraio 1787, appena tre giorni dopo essere arrivato a Napoli, Wolfgang Goethe si recò insieme all'inseparabile Tischbein a far visita a

Jakob Phillip Hackert, «il celebre paesaggista, che gode di speciale confidenza e d'insigne favore presso il re e la regina». Hackert viveva in un'ala di palazzo Francavilla «che egli ha fatto arredare con gusto d'artista e dove abita con soddisfazione». «È un uomo» – chiosa Goethe – «dalle idee assai chiare ed acute, che lavora senza tregua, ma sa godersi la vita»[27]. Il prussiano Hackert, che allora aveva quarant'anni, viveva ormai in Italia da quasi due lustri, prima a Roma e poi a Napoli, dove era diventato pittore di corte di Ferdinando IV di Napoli. Come testimoniato dalle parole di Goethe, era già allora un celebre paesaggista autore di numerose rappresentazioni di scenari italiani (alcuni ormai topici già ai suoi tempi: dai laghi dei castelli romani, alla quercia del Tasso), rinomato per la cura del dettaglio: non a caso la mostra a lui dedicata nel 2007 lo celebrava con la definizione di «linea analitica della pittura di paesaggio in Europa»[28].

Un raro volume di *Dodici disegni di Philippe Hackert* presentati dall'autore come *Principes pour apprendre a dessiner le paysage d'apres nature graves à l'eau-forte*, espone alcuni esercizi di raffigurazione dei particolari delle foglie in base alla distanza «pour faciliter l'étude des arbres» e poi mostra come collocare la singola pianta nell'immagine complessiva[29]. In effetti, sebbene la scenografia d'insieme dei paesaggi di Hackert rispetti i canoni della rappresentazione di un vasto ambiente naturale, ci si accorge subito che la centralità, spesso anche spaziale, dei suoi quadri privilegia un singolo elemento, in genere un albero, raffigurato in dimensioni tali da dominare la

[27] Johann Wolfgang Goethe, *Viaggio in Italia*, Milano, Mondadori, 1993, p. 206. Goethe scrisse una biografia di Hackert (vd. Id., *Philipp Hackert: la vita*, a cura di Magda Novelli Radice, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1988). Sul rapporto tra i due vd. Norbert Miller – Claudia Nordhoff mit Beiträgen von Claude Keisch und Gisela Maul, *Lehrreiche nähe Goethe und Hackert*, München-Wien, Carl Hanser, 1997.

[28] *Jacob Phillip Hackert: la linea analitica della pittura di paesaggio in Europa*. Catalogo della Mostra, Caserta, Palazzo Reale, 14 dicembre 2007-13 aprile 2008, a cura di Cesare De Seta, Napoli, Electa, 2008. La bibliografia su Hackert è amplissima, mi limito a segnalare qualche testo: Bruno Lohse, *Jakob Philipp Hackert: Leben und Anfänge seiner Kunst*, Emsdetten, Lechte, 1936; *Philipp Hackert alla corte di Napoli (1782-1799)*, a cura di Franco Mancini, Napoli, Grimaldi, 1992; *Philipp Hackert. Vedute del Regno di Napoli*, a cura di Cesare De Seta, Milano, Franco Maria Ricci, 1992; *Il paesaggio secondo natura. Jakob Philipp Hackert e la sua cerchia*. Catalogo della Mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 14 luglio-30 settembre 1994, a cura di Paolo Chiarini, Roma, Artemide, 1994; Wolfgang Krönig, Reinhard Wegner, *Jakob Philipp Hackert: der Landschaftsmaler der Goethezeit*, Köln, Bohlau, 1994; *J. Philipp Hackert. Il paesaggio del Regno*. Catalogo della Mostra di Caserta, 1997-1998, a cura di Thomas Weidner, Roma, Artemide, 1997; Thomas Weidner, *Jakob Philipp Hackert: Landschaftsmaler im XVIII Jahrhundert*, Berlin, Deutscher verlag für Kunstwissenschaft, 1998.

[29] Presentazione di Enrico Pellegrini, Torino, Edizioni Quaderni di Studio, 1965, p. 3.

percezione visiva dello spettatore e delineato con una maniacale cura del dettaglio, dall'arricciarsi delle foglie sui margini, alla curvatura delle linee della corteccia, alla diversa piegatura degli steli delle piante sottostanti. Supporto tecnico di questa attitudine estetica, che mette al centro della raffigurazione i dettagli della vegetazione, è il catalogo di tipologie di alberi citato da Hackert in questo stesso volume (a p. 2): «Foglia (castagno) [...] Foglia (quercia) [...] Foglia (pioppo) [...] Paesaggio con tigli [...] Paesaggio con aceri [...]», eccetera[30]. A definitiva conferma basterà ricordare, non a caso, il suo *Arkadische Landschaft* oggi conservato alla Alte Nationalgalerie di Berlino.

L'indicazione relativa a un'attenzione specifica ai particolari delle foglie era sorta con la stessa precettistica teorica del paesaggio, un genere ritenuto secondario e inferiore rispetto alla ritrattistica fino al pieno Seicento e sul quale si sviluppò e si diffuse una specifica trattatistica nella seconda metà del Settecento: basterà ricordare *Le grand livre des peintres* (1707) di Gérard de Lairesse[31], che raccomandava questa sorta di maniacale dedizione, o una figura come Roger de Piles, il quale, nel suo *Cours de peinture par principes* (1708), nel paragrafo *Des plantes* del capitolo *Du paysage*, osservava che

> On ne peint pas toujours des plantes sur les premieres lignes du tableau, parce qu'il y a différens moyens de rendre agréables les devans du païsage comme nous le venons de dire. Mais lorsqu'on a résolu d'y en introduire, je voudrois qu'on les peignît d'aprés Nature avec quelque exactitude[32].

Tuttavia, questa precettistica diventa una prassi pittorica consolidata della quale riscontro la diffusione solo a un'altezza cronologica maggiore, nel pieno e tardo Settecento, anche se

> Lo studio dei singoli alberi e l'attenta descrizione dei tipi di foglie, dell'aspetto della chioma, della disposizione dei rami, della forma dei tronchi e della corteccia sarà sempre raccomandato e praticato dai pittori settecenteschi che riempiranno i loro taccuini di studi di piante e alberi dal vero[33].

[30] Si consideri anche la serie di incisioni intitolata *Principes des arbres*: vd. Barbara Jatta, *Le incisioni di Jacob Philipp e Georg Hackert nella Fondazione Pagliara dell'Istituto Suor Orsola Benincasa*, «Annali dell'Istituto Suor Orsola Benincasa», [II-III], 1997-1998, pp. 355-367. Sul gusto per il dettaglio meticolosamente studiato e riprodotto vd. Paolo D'Angelo, *Piccolo vocabolario estetico hackertiano*, in *Jacob Philipp Hackert. La linea analitica*, pp. 25-38.

[31] Vd. Silvia Blasio, *Disegnare e dipingere il paesaggio nel Settecento. Teorie e modelli figurativi per una moderna rappresentazione della natura*, Roma, Carocci, 2020, pp. 25 sgg. (che rimanda a Gérard de Lairesse, *Le grand livre de peintres*, traduit du hollandais sur la seconde édition, Paris, Hôtel de Thou, 1787, cap. VI, p. 23).

[32] Roger de Piles, *Course de peinture par principes*, Paris, Estienne, 1708, p. 227.

[33] Blasio, *Disegnare e dipingere il paesaggio nel Settecento*, p. 48.

Questo specifico modo di osservare l'oggetto del paesaggio mi verrebbe da definirlo *gessneriano*, ovvero assimilabile alla sensibilità di Salomon Gessner, il poeta svizzero che «fu anzi l'allievo della natura che il discepolo delle scuole»[34] e i cui *Idyllen* segnarono una svolta nella cultura lirica del Settecento diventando presto una delle letture fondamentali degli intellettuali europei. In questi testi, tutti incentrati sull'umile vita di teneri affetti di pastori immersi in scenari naturali, l'occhio del poeta indugia sul paesaggio con attenzione analitica, a fatica staccandosi dall'elencazione delle specie vegetali per riprendere il filo delle vicende sentimentali dei suoi personaggi:

> Su per lo speco l'edera serpeggia
> verdi intrecci formando e intorno intorno
> una siepe di corili l'ombreggia.
> Vedi cinto di velli il mio soggiorno,
> vedi il torto vinciglio che l'arsura
> tempra colla sua fresca ombra del giorno.
> [...]
> Vedi a guisa di grotte verdeggianti
> intrecciarsi i nocciòli e di granelli
> la siepe nereggiar che sorge avanti.
> Vedi già carchi gli alberi novelli
> di belle frutte e con tenaci anella
> la vite alzarsi e serpeggiar su quelli![35]

Ma anche questa è una sensibilità che sfocia in un'attitudine alla rappresentazione di elementi del paesaggio già presente nelle *Rime degli Arcadi*. Si

[34] Aurelio de' Giorgi Bertola, *Elogio di Gessner*, edizione critica e commento a cura di Michele e Antonio Stäuble, Firenze, Olschki, 1982, p. 44. Su questo autore, punto di svolta della sensibilità lirica e figurativa europea del secondo Settecento, e sulla sua influenza nella cultura italiana vd. Paul Leemann-van Elck, *Salomon Gessner. Sein Lebensbild mit beschreibenden Verzeichnissen seiner literalischen und künstlerischen Werke*, Zürich und Leipzig, Orell Füssli, 1930; Arnaldo Di Benedetto, *Immagini dell'idillio del secolo XVIII: Bertola e le poetiche della poesia pastorale*, in *Un europeo del Settecento. Aurelio de' Giorgi Bertola riminese*. Atti del Convegno internazionale di studi, Rimini, 10-12 dicembre 1998, a cura di Andrea Battistini, Ravenna, Longo, 2000, pp. 201-216; Daniela Corzuol, *Il poeta e il suo traduttore: Salomon Gessner e Francesco Soave: rococò e classicismo tra mondo germanico e Italia*, Pasian di Prato, Campanotto, 2001; Maurizio Pirro, *Anime floreali e utopia regressiva: Salomon Gessner e la tradizione dell'idillio*, Pasian di Prato, Campanotto, 2003.

[35] Salomon Gessner, *Milone*, in *Idilli di Salomone Gessner – Poemi di Tommaso Moore*, traduzioni di Andrea Maffei, Firenze, Le Monnier, 1899[4], p. 7 (per il testo originale vd. Salomon Gessner, *Werke*, hrsg. von Adolf Frey, Hildesheim – New York, Georg Olms, 1973, pp. 67-68).

tratta di una percezione che in qualche modo si fa faticosamente strada attraverso stilemi espressivi che ancora tendono a collocare l'elemento naturale in secondo piano rispetto a quello umano: intendo dire che in genere la pianta descritta con appassionata attenzione al dettaglio viene poi *in cauda* ricondotta all'elemento umano attraverso l'attribuzione di un significato allegorico. Si legga, ad esempio, uno dei migliori sonetti di Polibo Emonio (Vincenzo da Filicaia), *Già stende all'olmo la feconda moglie* (*RdA*, VIII, p. 265):

Già stende all'olmo la feconda moglie
gravide d'or le pampinose braccia
e 'l caro amato strettamente abbraccia
tronco che in sen la non sua prole accoglie.
Già pomi e frutta, e non più frondi e foglie,
offre ogni pianta, e con allegra faccia
far di sé dono altrui par che le piaccia
e i dolci frutti ad assaggiar ne invoglie.
Ma sebben passan l'ore e fuggon gli anni
altro a me 'l tempo non fruttò che guai
crudo e reo produttor d'onte e di danni.
E benché fior tuttora e fronde assai
l'afflitto ingegno di produr s'affanni
non è autunno per me stato ancor mai[36].

Le quartine sono un'attenta e analitica descrizione dell'olmo, un albero tradizionalmente coltivato vicino a piante da frutto, con le quali stabilisce una proficua corrispondenza biologica da sempre interpretata in chiave "coniugale" (in alcune tradizioni paesane i matrimoni venivano appunto celebrati sotto una di queste piante): a quest'olmo si appoggia quindi una vite con le sue *pampinose braccia*, una vite che arricchisce la bellezza puramente botanica della pianta con la feconda ricchezza nutritiva dei frutti. La descrizione, precisa e dettagliata, potrebbe vivere di vita autonoma come esemplare di una mutata disposizione dell'occhio umano, capace di centrare l'attenzione su un elemento del paesaggio naturale. E in effetti, sebbene le terzine cerchino

[36] Su Vincenzo da Filicaia si veda la prima parte di questo studio: p. 87 nota 61. Il sonetto in questione, uno dei più riusciti e fortunati dell'autore, fu stampato anche in diverse antologie della poesia del XVIII secolo. Da ultimo, su questo testo, vd. Valentina Gallo, *Gondolieri, marine e girasoli: l'Arcadia di Metastasio*, in *Ascoltando le* Rime degli Arcadi *II*. Testi della giornata di musica e poesia, Roma, Biblioteca Angelica, 21 marzo 2023, a cura di Massimiliano Malavasi, Roma, Accademia dell'Arcadia, 2025, pp. 75-88: 86. Sul tema dell'olmo e della vite nella tradizione lirica vd. Gabriele Bucchi, *L'olmo e la vite: metamorfosi di un'immagine coniugale tra Rinascimento ed età moderna*, in *Marco Praloran 1955-2011. Studi offerti dai colleghi delle università svizzere*, a cura di Simone Albonico, Pisa, ETS, 2013, pp. 137-157.

di trasformare l'immagine in una allegoria dell'amara constatazione del poeta in merito alla sua sterilità (secondo un procedimento di metaforizzazione dell'elemento naturale per il quale rimando alla IV sezione di questo studio), il predominio visivo delle due piante sulla scena rimane immutato, rivelando una diversa percezione del paesaggio e dei suoi particolari.

In altre occasioni non si assiste a un processo di metaforizzazione ma alla forzata sovrapposizione di una visione antropica sull'elemento vegetale. Esemplare, in tal senso, un sonetto proposto dallo sconosciuto Melesigene Penelopeo (Carlo Marcus)[37] nell'XI volume (p. 152):

Platano antico che dispieghi intorno
il verde onore del frondoso incarco,
e il nobil capo giù piegando in arco
rimiri il suol delle tue spoglie adorno.
Coll'ampia chioma oltre la quercia e l'orno
le valli ingombri e chiudi agli occhi il varco,
e di rami e di frondi e d'anni carco
coll'ombra togli sua ragione al giorno.
L'opache folte braccia e 'l tronco nero
che i venti sprezza immobile e robusto
racchiudono l'onor di un bosco intero.
Sotto te delle spoglie Egizzie onusto
se or gisse in mezzo al gran trionfo altero
forsi passar non sdegnerebbe Augusto.

La bellezza dell'albero viene celebrata con il ricorso a un immaginario epico in cui la pianta diventa degna di un implicito paragone con i grandiosi archi trionfali della cultura romana. Curiosa soluzione che rivela una sorta di incompiuta elaborazione di un'autonoma e peculiare valorizzazione della bellezza della natura *iuxta sua propria principia*; incompiutezza da cui deriva l'esigenza per il poeta di adattare alla sua sensibilità altre scale di valori. Tuttavia, l'operazione rivela una ridefinizione in corso delle gerarchie e delle priorità e una sempre maggiore centralità – almeno a livello di vocazione figurativa – di un elemento naturale la cui descrizione, a quel punto, richiede un incremento di particolari e di dettagli capaci di gestire in piena autonomia lo spazio poetico e di creare l'immagine di fronte agli occhi del lettore.

Le scorie di un'antropizzazione dello sguardo – ineludibile in partenza ma superabile in prospettiva – continuano tuttavia a segnare la faticosa

[37] Nell'indice del volume viene laconicamente definito *abate* e *romano*.

conquista della centralità dell'elemento naturale. Si legga questo sonetto di Eumaro Marateo (Alessandro Sappa)[38], tutto rivolto alla celebrazione di un *arbor* la cui immagine è delineata con il continuo ricorso alla sua interrelazione con gli esseri umani o con la loro proiezione immaginaria, ovvero gli dèi olimpici (*RdA*, XII, p. 59):

Dalle rive dell'Elba origin prese
l'arbor di cui godiam l'ombre felici,
di là venne per don del ciel cortese
sull'italo confine a por radici.
Qui crebbe e col favor degl'astri amici
le frondose sue braccia intorno stese:
Marte lo scudo e l'armi vincitrici,
Giove gli scettri ai suoi bei rami appese.
I venti armansi in vano a danni suoi:
salda sul tronco annoso ella non teme
e per lunga stagion vigor non perde.
Anzi oggi schiude ognor più fresca e verde
un vago germe che assicura a noi
della bell'ombra sua la dolce speme.

Il sonetto sarebbe in teoria una celebrazione di un *Principe di Piemonte*, ma, se non fosse per quel riferimento alle *rive dell'Elba* e – soprattutto – per l'indicazione nelle note in calce al volume, l'autonoma raffigurazione delle *radici*, delle *fronde*, del *tronco*, domina incontrastata la scena e fa del tutto dimenticare l'allegoria.

Si tratta di una dialettica tra la spinta alla percezione autonoma dell'immagine naturale e tendenza alla sua rilettura in chiave metaforica o alla sua "antropizzazione" culturale, tendenza che sfocia in componimenti in cui le scorie di vecchie abitudini allegorizzanti diventano tanto più evanescenti quanto più cercano di sovrapporsi all'immagine descritta: pochi accenni che vorrebbero tradurre in metafora l'elemento vegetale riconducendolo alla mondo degli umani, i quali compaiono in modo quasi inopportuno in testi nati da una ispirazione in cui l'elemento figurativo prevalica decisamente gli intenti allegorici. Si veda, ad esempio, questo sonetto di Nidasio Leuttroniense (Lorenzo Rondinetti)[39] pubblicato nel XIII volume delle *RdA* (p. 317):

[38] Alessandro Sappa (Alessandria, 1717-1783). Su di lui vd. Tommaso Vallauri, *Storia della poesia in Piemonte*, Torino, Chirio e Mina, 1841, pp. 85-87.

[39] Minore conventuale (Ferrara, 1737-1829).

Arbore avventurosa, arbor sublime
lunghissima del ciel cura e fatica
che un dì gettasti le feconde e prime
radici in seno di Tolosa aprica
indi, dovunque orme di luce imprime
Febo sul volto alla gran madre antica,
largo stendendo le ramose cime
regi e duci chiamasti all'ombra amica.
Tu ancor degli anni ruinosi a scorno
vivi adulta e grandeggi e in mille guise
spandi l'onor delle tue chiome intorno
che date non per anco sì divise
l'industre mano di colui che un giorno
al fertile terreno ti commise.

Le *ramose cime*, le *radici*, l'*ombra amica*, le *chiome*: sono gli elementi figurativi dell'albero a dominare la rappresentazione e al loro interno si sperdono allusioni che, solo se decifrate con impegno, lasciano intendere che l'*arbore* celebrato è in verità l'ordine di San Domenico.

La trappola del prevalere del significante sul significato finisce per catturare anche Agatopisto Cromaziano (don Appiano Buonafede)[40], che scrive un sonetto del tutto analogo al precedente (*RdA*, XIV, p. 20):

Pianta gentile che nel buon terreno
getti le tue radici ampie e profonde,
e sotto ciel piacevole e sereno
stendi le braccia e metti frutta e fronde.
Sotto i tuoi rami e sotto il rezzo ameno
siedon mille campioni e mille bionde

[40] Membro della Congregazione dei Celestini, docente di teologia a Napoli, poi Procuratore e infine Generale dell'Ordine, intellettuale impegnato in un fertile dialogo con la cultura dei Lumi. Su di lui vd. Luigi Ughi, *Dizionario storico degli uomini illustri ferraresi*, Ferrara, Giuseppe Rinaldi, 1804, pp. 100-101; Cesare Fogli, *Degli uomini illustri della città di Comacchio*, Ferrara, G. Bresciani, 1900, pp. 93-148; Italo Borzi, *Buonafede, Appiano*, in *Enciclopedia cattolica*, Firenze, Ente per l'Enciclopedia Cattolica e per il Libro Cattolico, 1949, III, coll. 217-218; Benedetto Croce, *La 'Storia della filosofia' del padre Buonafede*, in Id., *La letteratura italiana del Settecento*, Bari, Laterza, 1949, pp. 225-240; Giambattista Salinari, *Buonafede, Appiano*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XV, 1972, pp. 100-104; *Appiano Buonafede (Comacchio 1716/Roma 1793) un intellettuale cattolico tra l'Arcadia e i Lumi*. Atti della Giornata di studi tenuta a Comacchio il 31 ottobre 1987, numero monografico di «Atti e Memorie della Deputazione provinciale ferrarese di storia patria», s. IV, V, 1988; numerosi riferimenti alla sua figura nella raccolta di studi *Alle origini di una cultura riformatrice. Circolazione delle idee e modelli letterari nella Comacchio del Settecento*. Atti del Convegno di Comacchio, 10-11 aprile 1997, a cura di Andrea Cristiani, Bologna, Clueb, 1998.

vergini intatte, e invan spuma e veleno
versan dall'Aquilon l'Erinni immonde.
Tu sei virgulto ancora e pur tua chioma
di tanti innesti e tanti fior si cinse
che agli alberi vetusti invidia fai.
Te loda il tuo cultor, te lieto noma
pianta che sempre sue speranze vinse
pianta che al suo cultor non spiacque mai.

Anche qui, al netto di quelle *Erinni* con la loro *spuma* e il loro *veleno*, è tutta una sequenza di dettagli vegetali a dominare la pagina: *radici ampie e profonde*, *frutta e fronde*, *rami*, *virgulto*, *tanti innesti*, *tanti fior*.

Come si vede da questi esempi, è in genere l'albero a riprendere il tradizionale ruolo di allegoria o di metafora per mediare tra sensibilità figurativa del poeta e potenziale centralità dell'immagine naturale nel componimento, di fatto quasi irrelata alle secondarie e posticce sovrapposizioni allegoriche. Tuttavia, questo non significa che anche l'altro elemento topico delle rappresentazioni metaforiche di elementi del paesaggio, e mi riferisco evidentemente al fiume, non assuma talora questo ruolo. Si legga, ad esempio, questo testo di Ormido Leuttronio (Niccolò Coluzzi)[41] che compare nell'XI volume delle *Rime degli Arcadi* (p. 217), dove lo sforzo di declinare in chiave metaforica lo spettacolo del fiume Velino, che sfocia nella celebre cascata delle Marmore e poi confluisce nella Nera, non toglie davvero nulla al dominio esercitato dall'attenta descrizione del corso d'acqua che occupa i primi 11 versi del componimento:

Questo è il Velin, che del sassoso monte
pel calle angusto tutta l'ira accoglie
e uscendo fuor con minacciosa fronte
in bianche spume il suo furor discioglie.
Al par del fiume dalla ignota fonte
assorda i campi e l'acque sue raccoglie
nella ima valle e senza ingiuria ed onte
fa' delle piante biancheggiar le foglie.
Giunto nel basso, impetuoso l'onde
alza col fumo, e poscia perde il nome
e colla Nera l'acque sue confonde.

[41] «Il Sig. Abate Niccolò Coluzzi di Albano, Sostituto della Camera e già sotto-Custode e più volte Collega di Arcadia» (*RdA*, XI, p. [416]). Scarse le notizie su di lui: dai repertori bibliografici si ricava che fu soprattutto librettista di testi di varia natura (cfr. Saverio Franchi, *Le impressioni sceniche. Dizionario bio-bibliografico degli editori e stampatori romani e laziali di testi drammatici e libretti per musica dal 1579 al 1800*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1994 e 2002, *passim*).

Vieni o superbo in questo alpestre scoglio
ti specchia nel Velino e vedi come
termina alfin il folle umano orgoglio.

VIII. *Qualche riflessione conclusiva (e un progetto di lavoro)*

Nel corso del XVIII secolo, in ogni angolo d'Europa, pittori delle più varie tendenze si impegnarono nella realizzazione di *Paesaggi arcadici*. Per avere di fronte agli occhi una galleria di quelle scene, destinate a immensa fortuna nell'ambito delle arti figurative, sarà sufficiente ricordare una serie di quadri del già citato poeta e artista svizzero di lingua tedesca Salomon Gessner: l'*Arkadische Landschaft mit zwei Schalmei blasenden Hirten und zwei Frauen unter Bäumen* della Hamburger Kunsthalle, o l'*Arkadische Landschaft* del Kunstmuseum di Bern, o l'*Arkadische Landschaft mit einem Obelisken* della National Gallery of Art di Washington[42]. Se si guarda con attenzione alle caratteristiche portanti di queste opere, si coglie subito una significativa ridistribuzione di ruoli tra figure, manufatti ed elementi naturali all'interno del quadro rispetto alle rappresentazioni di paesaggi dei decenni precedenti. Nelle pitture dalle quali siamo partiti – i tre dipinti intitolati *Et in Arcadia ego* realizzati da Giorgione e da Poussin – le figure umane, e quanto riconducibile all'antropizzazione del territorio (l'altare o la tomba dell'amico scomparso), dominavano lo spazio centrale della raffigurazione relegando il paesaggio naturale nei contorni del quadro. Qui, viceversa, nei quadri di Gessner, della sua scuola e dei suoi numerosi imitatori, le figure umane sono talmente minute che si fatica a individuarle, e lo stesso si può dire di erme, statue, altari, obelischi e qualche edificio, tutti sperduti e sovrastati da uno strabordante dominio dell'elemento vegetale, da una gigantesca onda di tronchi, rami, erbe e foglie, che copre il dipinto quasi nascondendo tutti gli elementi che non hanno origine dal mondo delle piante. Sarebbero necessari studi specifici per confermare in maniera scientifica l'impressione immediata, ma il senso che si ricava suggerisce che nel giro di 150 anni si sia verificato

[42] Su Salomon Gessner pittore vd. Leemann-Van Elck, *Salomon Gessner: sein Lebensbild mit beschreibenden Verzeichnissen seiner literalischen und künstlerischen Werke*, Zurich-Leipzig, Orell Füssli, 1930; *Salomon Gessner, 1730-1788: Maler und Dichter der Idylle*, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, 1982; *Salomon Gessner*, hssg. von Martin Bircher, Bruno Weber, unter Mitwirking von Bernhard von Waldkirch, Zürich, Orell Füssli, 1982; *Idyllen in gesperrter Landschaft: Zeichnungen und Gouachen von Salomon Gessner (1730-1788)*, hrsg. von Bernard von Waldkirch, München-Zürich, Hirmer – Kunsthaus Zürich, 2010.

un ribaltamento della prospettiva nella rappresentazione del paesaggio naturale[43].

Dal momento che la concreta realtà dei paesaggi raffigurabili non aveva subito nessuna significativa variazione, è evidente che ad essere mutato è lo sguardo dei pittori, i quali nella selezione, nella composizione e nella resa degli scenari naturali hanno impresso alla rappresentazione una nuova tonalità. La variazione in diacronia, tuttavia, per essere documentata, deve prima di necessità definire concettualmente l'identità di un certo tipo di rappresentazione e poi analizzarne le variazioni lungo l'asse del tempo. Tutto questo per dire che le pagine che il "*candido lettore*" ha avuto modo di delibare prima di arrivare a questa riflessione rientrano nell'ambito degli studi sul concetto di paesaggio e di rappresentazione dello spazio naturale in letteratura o nelle arti figurative, un filone critico vivace proprio nel corso del XX secolo e nei primi decenni del XXI. Com'è noto, un ruolo decisivo nell'avviare questa riflessione è stato svolto dal sociologo Georg Simmel in quel breve articolo sulla *Filosofia del paesaggio* del 1913 in cui rilevava che «la natura non ha parti, è l'unità di una totalità e nell'attimo in cui ne viene separato qualcosa, non è più in assoluto natura», laddove «per il paesaggio, invece, è assolutamente essenziale la delimitazione, l'essere compreso in un orizzonte momentaneo o durevole», poiché «la natura, che nel proprio essere e nel proprio senso profondo, ignora l'individualità, viene trasformata nella individualità del "paesaggio" dallo sguardo dell'uomo, che divide e configura in forma di unità distinte ciò che ha diviso»[44]. Si trattava di un'intuizione essenziale al riconoscimento dello statuto distintivo del *paesaggio*, un'intuizione che conduceva direttamente al ruolo dell'artista nell'opera di selezione e di delimitazione di un segmento dello scenario naturale estrapolato dal *continuum* del mondo: «Quel che fa l'artista: delimitare nella corrente caotica e nell'infinità del mondo immediatamente dato una parte, concepirla e formarla come un'unità, che ora trova il proprio senso in se stessa, tagliando i fili che la collegano al mondo»[45]. Il passo logico successivo richiedeva di individuare una predisposizione mentale dell'artista, ovvero la peculiare ispirazione che lo guidava nell'intuire l'unità di un senso specifico in un segmento del paesaggio naturale e nell'animare la sua rappresentazione con il particolare sentimento che intendeva suggerire al fruitore dell'o-

[43] Cfr. *La pittura di paesaggio in Italia. Il Settecento*, a cura di Anna Ottani Cavina ed Emilia Calbi, Milano, Electa, 2005.

[44] Georg Simmel, *Filosofia del paesaggio*, in Id., *Saggi sul paesaggio*, a cura di Monica Sassatelli, Roma, Armando, 2006, pp. 53-69: 54-55.

[45] Ivi, p. 58.

pera d'arte. Simmel ricorreva a tal fine al concetto di *Stimmung*: «il più rilevante fondamento di questa unità è certo ciò che chiamiamo *Stimmung* del paesaggio», dal momento che «intendiamo per *Stimmung* di un uomo il *quid* unitario, che continuamente o provvisoriamente tinge la totalità dei suoi singoli contenuti spirituali»[46]. In linea con quanto affermato da Simmel mi sono ritrovato a individuare quelle sette *Stimmungen* che hanno ispirato le relative tipologie di rappresentazione del paesaggio nei volumi delle *Rime degli Arcadi*.

Da Simmel in poi si è aperto un ampio dibattito sul concetto di paesaggio e sulle modalità della sua rappresentazione. Alain Roger nel suo *Breve trattato sul paesaggio* (1997) ha di fatto cercato di interpretare queste *Stimmungen* in chiave "estetizzante". Il punto di partenza della sua riflessione erano alcune note in cui Maurice Barrès sosteneva che l'intuizione del paesaggio fosse in fondo una derivata del *Genius Loci* percepito dall'occhio dell'osservatore di là dalla semplice fenomenologia dello scenario naturale contemplato. A partire da questa idea, Roger osservava quanto segue:

> Dal momento che sono poco incline alla mistica incantatoria di Barrès, avanzerei invece un'ipotesi profana: questi buoni geni non sono né naturali né sovrannaturali, ma culturali. Se aleggiano in questi luoghi è perché abitano il nostro sguardo, perché ci arrivano dall'arte. Lo spirito che aleggia qui e "ispira" questi luoghi altro non è che quello dell'arte che, attraverso il nostro sguardo, *artialise* il paese rendendolo paesaggio[47].

È appunto questo processo di *artialisation* che, a suo parere, permette allo sguardo che osserva di plasmare la rappresentazione in modo da trasformare il *paese* in *paesaggio*. A mio modo di vedere, questa nobilitante definizione, dal sapore elitario-decadente (per Roger gli abitanti della campagna sono privi di tale intuizione artistica), o si appoggia a una concezione neoplatonica per la quale le idee del Bello preesistono agli individui e sono registrate nella loro anima dal tempo dell'Iperuranio, oppure è semplicemente una elegante trasposizione delle *Stimmungen* di Simmel, dal momento che è la predisposizione psicologica di chi osserva (sia nel ruolo di artista sia nel ruolo di fruitore dell'opera d'arte) a orientare la specifica connotazione della traduzione dell'immagine del *paese* in una rappresentazione definibile *paesaggio*. Ma l'idea meritava di essere citata, perché documenta come quell'impostazione di Simmel sia di fatto un principio fondativo della concezione del paesaggio nella riflessione teorica moderna sul tema.

[46] Ivi, p. 64.
[47] Alain Roger, *Breve trattato sul paesaggio*, Palermo, Sellerio, 2009, p. 22.

Acquisita l'idea che la segmentazione del *continuum* naturale ad opera dell'artista che ne "inquadra" la sezione da rappresentare è comunque un atto arbitrario o meglio, direi io, è la ineluttabile pertinentizzazione operata dall'osservatore sull'oggetto osservato – appunto il processo con il quale il *paese* diventa il *paesaggio* –, ci si può domandare se e quanto tale riproduzione sia "realistica" oppure condizionata da una particolare predisposizione interna del singolo artista al lavoro. In verità la domanda va posta solo a scanso di curiosi equivoci, dal momento che, come osservava Arthur C. Danto, tale falso problema è dettato da un «vecchio atteggiamento platonico secondo il quale è uno scandalo che la rappresentazione di un letto non sia essa stessa un letto reale, anzi il Letto Reale», laddove invece è necessario comprendere e accettare che «un'imitazione di *x* non è *x*»[48].

Tuttavia, se invece che alla dottrina teorica dei critici ci volessimo attenere ai suggerimenti pratici degli artisti, scopriremmo che proprio i pittori del XVII-XVIII secolo dediti all'arte del paesaggio avevano una piena coscienza e una definita prassi di "costruzione" dell'immagine della natura da rappresentare. Il già ricordato Roger de Piles nel *Cours de peinture* dichiara a piene lettere che l'artista «il est le maître de disposer de tout ce qui se voit sur la terre, sur les eaux, et dans les airs: parce que de toutes les productions de l'Art et de la Nature, il n'y en a aucune qui ne puisse entrer dans la composition de ses Tableaux. Ainsi la Peinture, qui est une espece de création, l'est encore plus particuliérement à l'égard du Païsage»[49]: e procede poi a elencare i vari elementi (punto di vista, distribuzione delle masse di terreno di diversa orografia, alberi, nuvole) da collocare secondo il paesaggio selezionato ma anche in funzione dell'esito finale del quadro. Se pure non si parli di "libera composizione", tuttavia compaiono gli elementi necessari per arrivare a una strategica modificazione dei rapporti spaziali dei dati concreti presenti sulla scena e dell'adattamento delle loro caratteristiche (pendenza, ricezione della luce, colore dell'erba e dei fogliami, presenza di edifici) al gusto dell'artista. E in effetti un pittore come Antoine Watteau si ispira ai paesaggi dei dintorni di Parigi, ma di fatto ne propone delle idealizzazioni costruite attraverso un autonomo processo di "distillazione" degli elementi percepiti visivamente, e altrettanto si può affermare a riguardo della costa campana riprodotta da Claude Joseph Vernet[50]. La conclusione è che i dati reali di un determinato paesaggio in fase di riproduzione pittorica possono essere modificati a livel-

[48] Arthur C. Danto, *Filosofia analitica della storia*, Bologna, il Mulino, 1971, p. 158.
[49] de Piles, *Course de peinture par principes*, p. 201.
[50] Blasio, *Disegnare e dipingere il paesaggio nel Settecento*, pp. 58-61 e 73 e sgg.

lo di *denotazione* con una vera e propria falsificazione, ovvero con l'aggiunta di dettagli e di particolari di fatto assenti dalla scena: e questo vale sia per le riproduzioni pittoriche sia per quelle verbali.

Si tratta di idee che attraversavano la cultura poetica sin dai tempi del manierismo e del barocco e che arrivano direttamente in Arcadia:

> La natura e l'arte, madri e maestre di tutto ciò che veggiamo, per dilettar colla varietà, ancorché dotino qualunque lor opera o esternamente o internamente d'alcun fregio riguardevole, i quali fregi si chiamano bellezze, nondimeno ve n'ha molte che elleno forniscono d'ambedue tali bellezze mescolate insieme, le quali perciò perfette sono e superiori a tutte le altre. Ora il poeta, il quale, inventando, la natura imitando, l'arte rapresenta, anch'egli intessendo i suoi lavori si vale delle medesime bellezze per abbellirgli e rendergli utili e dilettevoli[51].

Ma c'è poi un altro livello di modificazione del dato fenomenico, una modificazione che potremmo dire "*connotativa*". Il pittore può "forzare", appellandosi al punto di vista, i rapporti spaziali tra gli oggetti presenti, può modificare la luce, lavorare sul cromatismo, così come il poeta può variare la sua "tavolozza" dei colori variando i sinonimi, gli ornamenti retorici, il contesto narrativo in cui colloca la scena, ecc., per arrivare a suggerire una determinata sensazione da associare alla rappresentazione. Anche qui la testimonianza dei teorici e dei pittori del XVIII secolo è decisiva. René-Louis de Girardin, nel suo *De la composition des paysages* (1777), il cui sottotitolo comincia con le parole *ou des moyens d'embellir la nature*, osserva appunto che è la modificazione imposta dalla sensibilità dell'artista a trasformare il *pays* e a creare il *paysage*: «Le long des grands chemins et même dans le tableaux des artistes médiocres, on ne voit que du *pays*, mais un paysage, une scène poétique, est une situation choisie ou *créée* par le goût et le sentiment»[52]. Il già citato Piles aveva svolto una ben più acuta riflessione sul tema, arrivando a definire due tipologie di rappresentazione del scenario naturale: uno stile *eroico*, che idealizza il paesaggio seguendo lo spartito della grandiosità («Le style heroique est une composition d'objects qui dans leur genre tirent de l'art et de la nature tout ce que l'un

[51] Giovan Mario Crescimbeni, *Bellezza della volgar poesia*, a cura di Enrico Zucchi, Bologna, I libri di Emil, 2019, pp. 92-93. Sul tema vd. Enrico Zucchi, *La bellezza in Arcadia. Un percorso tra estetica e storia della critica letteraria*, in *Natura e artificio nell'Europa del Seicento e Settecento. Artisti, conoscitori e scienziati tra osservazioni, invenzione e diffusione del sapere*, a cura di Michela di Macco, Firenze, Olschki, 2023, pp. 1-21.

[52] René-Louis de Girardin, *De la composition des paysages ou des moyens d'embellir la nature autour des habitations, en joignant l'agréable à l'utile*, Genève, P. M. Delaguette, 1777, p. 64.

et l'autre peuvent produire de grand et d'extraordinaire») e che finisce per costruire «une agréable illusion et une espece d'enchantement», purché plasmato dalle mani sapienti di un grande artista, come Poussin; e uno stile *campestre*, che raffigura spazi naturali valorizzandone l'aspetto selvaggio, incolto («Le style champêtre est une représentation des païs qui paroissent bien moins cultivés qu'abandonnés à la bizarerie de la seule nature»), un tipo di intuizione estetica del paesaggio che da un lato si richiama alla semplicità della rappresentazione, ma che dall'altro non rinuncia a «tous les ornaments dont elle fait bien mieux se parer», sia quelli spontanei, sia quelli che l'*arte* introduce compiendo un vero e proprio sopruso: «lorsqu'on la laisse dans sa liberté, que quand l'art lui fait violence»[53]. *Eroico* e *campestre* applicati alla percezione del paesaggio sono appunto due *Stimmungen* che provengono dall'occhio, e dunque dall'animo dell'artista, che osserva e riproduce, e che arrivano all'occhio e all'animo dello spettatore: due delle infinite possibili, naturalmente[54].

La critica che si è occupata di questi aspetti teorici del paesaggio, tuttavia, si è subito affrettata – a mio parere in modo intempestivo e metodologicamente discutibile – a definire sin dal principio delle ricerche dei tornanti storici dello sviluppo della sensibilità paesaggistica dell'Occidente. Sempre Simmel, infatti, nel corso della sua riflessione, poneva ben presto in campo un parametro teorico di carattere storico-culturale affermando che «la creazione del paesaggio richiedeva una lacerazione rispetto al sentimento unitario della natura universale», una condizione psicologica appannaggio del solo «mondo successivo al Medioevo». Quindi: «Nessuna meraviglia che l'antichità e il Medioevo non avessero il *senso* del paesaggio»[55]. Sebbene

[53] de Piles, *Course de peinture par principes*, pp. 201, 202, 203. Vd. Elisa Spataro, *Il 'Cours de peinture' di Roger de Piles. La teoria della pittura di paesaggio nel primo Settecento*, Torino, Fondazione 1563, 2021, ed Ead., *La maître de disposer tout ce qui se voit sur la terre: la formazione e la figura del pittore di paesaggio tra Seicento e Settecento*, in *Natura e artificio nell'Europa del Seicento e Settecento*, pp. 67-90 per avere indicazioni sui precedenti cinquecenteschi di tali teorie, da Cristoforo Sorte, *Osservazioni sulla pittura* (1580), a Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura* (1585), fino a Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura* (1617-1622). Mi pare che quel *faire violence* esprima bene la coscienza della distinzione tra un intervento di tipo connotativo sul dato fenomenico e invece una vera e propria "falsificazione" del paesaggio riprodotto.

[54] Per una riflessione critica sul paesaggio pittorico nella cultura occidentale, letto in una chiave accostabile a questa delle *Stimmungen* di Simmel, vd. Kenneth Clark, *Il paesaggio nell'arte* [1949], trad. it. di Marina Valle, Milano, Abscondita, 2022: lo studioso inglese, infatti, delinea la tradizione figurativa del paesaggio distinguendo diversi modi di percepire lo spazio naturale: *simbolico*, *realistico*, *fantastico*, *ideale*, ecc.

[55] Simmel, *Filosofia del paesaggio*, pp. 55-56.

lo stesso Simmel, nel cercare di definire il ruolo della *Stimmung*, affermasse prudenzialmente che «la formula inconscia, ma efficace, che produce il paesaggio come tale, non si può dimostrare altrettanto semplicemente, anzi, in linea di principio, non si può dimostrare affatto»[56], il teorema dell'invenzione del paesaggio come fenomeno tipico della modernità era ormai formulato e destinato da quel momento ad alimentare in modo pregiudiziale le letture della rappresentazione degli scenari naturali nella tradizione letteraria e a divenire un elemento fondativo della riflessione sull'argomento, creando non pochi problemi metodologici e non poche difficoltà teoriche ed ermeneutiche.

A partire dal principio che la capacità di segmentare il *continuum* dello spazio naturale fosse possibile solo a patto di una forte identità del soggetto osservante, capace di definire il suo *io* come autonomo e distaccato dall'*habitat* e quindi in grado di imporre un proprio sguardo sulla realtà, Anne Coquelin (*L'invention du paysage*, 1989)[57] riteneva che il paesaggio fosse nato con il Protestantesimo, ribadendo appunto quella linea di pensiero assai divulgata, che negava alle epoche precedenti la capacità di cogliere lo spazio naturale con un atto di intuizione figurativa. A inizio Novecento, Albert Dauzet (*Le sentiment de la nature et son expression artistique*, 1914)[58] aveva negato il carattere di paesaggio alle descrizioni naturali della letteratura greca classica, affermando che si trattava sempre di accenni troppo brevi e circostanziati, sfondi più che paesaggi. Christiane Deluz nel suo *Sentiment de la nature dans quelques récits de pélerinage au XIV siècle* afferma che i pellegrini medievali hanno un *sentimento della natura* ma non un *senso del paesaggio*[59]. Piero Camporesi (*Le belle contrade. Nascita del paesaggio italiano*) ribadisce che «Immagini "paesaggistiche", scorci "panoramici", "viste" pittoresche sono impensabili per gli uomini del Cinquecento: il loro occhio perlustra con particolare attenzione la concretezza ambientale o la realtà della geografia umana, magari fissandola in tipologie approssimative, in stereotipi e luoghi comuni di pura convenzione»[60].

Roger sostiene invece che il paesaggio nasca con il XV secolo e afferma con sicumera che «il sentimento della natura sembra assente nella lettera-

[56] Ivi, p. 57.

[57] Paris, Plon, 1989.

[58] Paris, Alcan, 1914, p. 177.

[59] In *Études sur la sensibilité au Moyen Âge*. Actes du 102e Congrès national des Sociétés savantes, Limoges, 1977, Paris, C.T.H.S., 1979, pp. 69-80.

[60] Piero Camporesi, *Le belle contrade. Nascita del paesaggio italiano*, prefazione di Giorgio Boatti, Milano, Il Saggiatore, 2016, p. 8.

tura greca. Se ne cercano invano tracce nei prosatori e perfino negli stessi poeti bucolici. Per esempio, rileggendo Teocrito in quest'ottica, ci colpisce la povertà delle descrizioni, esitanti, vaghe, in cui il paesaggio evanescente è appena accennato in poche righe»[61]. Ma poi ammette che forse questa *brevitas* è proprio un tratto caratteristico della peculiare sensibilità greca nel suo rapporto con la natura, una modalità diversa dall'approccio paesaggistico tipico della nostra cultura, e tuttavia parimenti un atteggiamento artisticamente già maturo, a dispetto della mancanza di prospettiva unitaria, nei dipinti parietali d'età romana: «Oggi sono propenso a credere che la concisione potrebbe essere il modello espressivo della sensibilità paesaggistica nelle società che non hanno, come la nostra, una visione panoramica – in larghezza e in profondità – del paesaggio; questo non è tuttavia il caso della Roma imperiale che produce un'autentica pittura di paesaggi»[62]. Poco dopo, discutendo della nascita del *paesaggio montano*, assai di moda nel pieno Settecento[63], ammette che ci sono almeno due precedenti: la descrizione del Monte Ventoso di Petrarca e quella del Monte Anguille di Antoine de Ville.

Ancora più sistematica e più impegnativa l'indagine condotta da Michael Jakob nel volume *Paesaggio e letteratura*[64], la più completa – e in tal senso pregevole – disamina dell'attenzione dedicata dai testi letterari alla descrizione di scenari naturali; una disamina incentrata su alcuni criteri metodologici dai quali l'autore deduce una conclusione apodittica che nega a tutte le raffigurazione della natura anteriori al XVIII secolo la patente di *paesaggio*: «La cornice, l'orientamento e il carattere dell'esperienza del paesaggio vengono perciò in misura considerevole prestabiliti dall'arte e solo in un momento storico successivo, vale a dire non prima del Settecento, vi sarà una reale esperienza del paesaggio, un godimento della bellezza della natura»[65]. Jakob ripercorre alcune tappe della letteratura

[61] Roger, *Breve trattato sul paesaggio*, p. 43. L'idea della nascita del paesaggio nel XV secolo si lega in particolare a un celebre brano di Leonardo da Vinci e quindi all'esperienza pittorica umanistico-rinascimentale (vd. Eugenio Turri, *Antropologia del paesaggio* [1974], Venezia, Marsilio, 2008, pp. 61 sgg.).

[62] Ivi, p. 45.

[63] Vd. Rosario Assunto, *Il parterre e i ghiacciai: tre saggi di estetica sul paesaggio del Settecento*, Palermo, Novecento, 1984.

[64] Firenze, Olschki, 2005.

[65] Jakob, *Paesaggio e letteratura*, pp. 10-11. Affermazioni confermate *ad libitum* dall'autore nel corso della trattazione: «Il XVIII secolo è stato caratterizzato da un'operazione semiotica "alla ricerca della natura" di grandissima portata. Fu allora che l'immagine dell'"uscita" dalla natura e dell'*andare-verso-di-essa* prese tutto il suo senso» (p. 75); «Se si può affermare che

occidentale, ormai tradizionalmente indicate come momenti obbligati nella storia della descrizione degli ambienti naturali, e ne confuta l'identità di *paesaggio*: non può vantare tale definizione l'isola di Ogigia nell'*Odissea*, né lo possono le *Talisie* di Teocrito; non è di certo *paesaggio* quel che si legge nella produzione di Orazio e nemmeno in quella di Virgilio. Se ci si sposta nel Medioevo, con una natura in genere letta in chiave creaturale, le cose non possono migliorare: l'ascesa al Monte Ventoso di Petrarca potrebbe ingannare i superficiali, ma non è un *paesaggio*, tanto meno lo sono le scene descritte nei *Rerum vulgarium fragmenta*, e così si continua fino al Settecento, soprattutto fino alla svolta rappresentata da Salomon Gessner, quando finalmente gli europei imparano quella vera arte della descrizione della natura che andavano studiando invano da molti secoli:

> La descrizione letteraria della natura è fino a tutto il XVIII secolo di tipo convenzionale e appartiene al retaggio della tecnica letteraria. Queste descrizioni tendono ad avere carattere ornamentale, e non trascendono mai realmente la dimensione linguistica, poiché si limitano a riprodurre infiniti topoi letterari, generando sequenze di immagini irreali e prive di referente. [...] Solo dove i testi letterari rimandano alla soggettività, solo dove la soggettività viene ancorata saldamente nel testo, sorgono immagini innovative ed espressive della natura, cioè paesaggi letterari[66].

Per arrivare a questa linea di demarcazione così netta il critico svizzero deve confutare non pochi dei suoi predecessori che si erano occupati dell'argomento, secondo una procedura del tutto legittima e anche abituale per la critica letteraria[67], ma che qui desta non poche perplessità, dal momento che ogni volta Jakob elabora dei criteri "mobili" con i quali giudica *non paesaggistica* una determinata descrizione di uno scenario naturale, senza poi

non vi sia paesaggio o ve ne sia poco all'inizio del Settecento, verso la fine del secolo invece tutto cambierà: ve ne sarà anche troppo» (p. 83).

[66] Ivi, p. 40.

[67] «Collocare la nascita del paesaggio intorno al 1500 [come fa Roger] non è però operazione semplice, giacché la totalità della natura verrà percepita come paesaggio soltanto a partire dal XVIII secolo. In precedenza, l'ambiente naturale è certamente oggetto puntuale di attenzione estetica ma, affinché la bellezza della natura potesse manifestarsi, occorreva che essa apparisse utile, coltivata, simile a un giardino. Se si vuole definire il paesaggio in senso stretto come la percezione della bellezza della natura da parte di un soggetto in movimento, allora esso esiste soltanto dall'inizio del Settecento, quando vi sarà effettiva simbiosi tra poesia, pittura e esperienza vissuta» (ivi, p. 25). Anche la critica alla natura paesaggistica del Monte Ventoso di Petrarca è chiaramente in polemica con Roger. Ricordo inoltre che proprio la celebre lettera a Dionigi di Borgo San Sepolcro (*Familiari*, 4.1) è invece ritenuta il momento decisivo del formarsi di una coscienza paesaggistica nella cultura occidentale secondo Joachim Ritter, *Paesaggio. Uomo e natura nell'età moderna* [1963], Milano, Guerini e Associati, 2001², in particolare pp. 35-45.

verificarne la coerenza, ovvero senza poi accertare la presenza di quegli stessi criteri in quei casi, successivi al XVIII secolo, in cui invece individua nei testi letterari la capacità di creare un *paesaggio*: si tratta in genere di criteri strutturali, come la presenza di un osservatore esplicitata nella descrizione, l'ampiezza della scena, o altri simili. Inoltre, spesso il criterio di esclusione si basa su una soggettivizzazione del paesaggio da parte dell'artista, una condizione che, a mio modesto modo di vedere, costituisce semplicemente la *Stimmung* di un determinato autore nel suo specifico contesto storico-culturale e non inficia la natura paesaggistica della descrizione, anzi la pone, dal momento che non può esistere una descrizione "neutra" o oggettivamente "realistica".

Proviamo a vedere qualche esempio concreto: lascia davvero perplessi la "confutazione" della natura paesaggistica della descrizione omerica dell'isola di Ogigia, da ricondurre al fatto che si tratterebbe di un *paesaggio ideale* anzi *divino*, *fiabesco*, degno di un *idillio*, anche perché non ci sarebbero confini precisi, e mancherebbe uno spettatore nella scena: criteri che non vengono poi verificati nelle descrizioni ritenute invece dei *paesaggi* a tutti gli effetti[68]. Secondo Jakob, le *Talisie* di Teocrito «non contengono paesaggi letterari», perché nascono come recupero della natura da parte del cittadino della *polis*, ma questa condizione è altrove indicata come necessaria premessa della creazione di un paesaggio[69]; ancora perché «Tale ingenua proiezione dei sentimenti umani sulla natura resta altrettanto antropocentrica quanto lo era l'obbiettivo sguardo "classico" sulla natura»[70], ma

[68] Quello che si legge nell'*Iliade* è «un paesaggio ideale, un paesaggio divino, un paesaggio fiabesco o un idillio. In realtà qui non compare affatto un *paesaggio*. La scena naturale evocata non solo non ha confini precisi né struttura spaziale, ma pure, malgrado la presenza dello stupefatto Ermes, difetta della prospettiva di un osservatore centrale. Lo schema compositivo dominante, per addizioni successive, suscita l'idea atemporale ed oggettiva, di una natura "divina", non però la sua rappresentazione» (Jakob, *Paesaggio e letteratura*, p. 55). Oltre agli aspetti "strutturali" (*osservatore centrale*, *schema compositivo*, *confini precisi*) c'è questa "intuizione" della natura come epifania di una sorta di Eden pagano che, a mio parere, è appunto una *connotazione* (una *Stimmung*) evidentemente tutta umana e soggettiva della percezione della natura.

[69] «il sentimento di alienazione caratteristico della coscienza urbana e la "soluzione" di trovare il rimedio fuori città» (Michael Jakob, *Il paesaggio*, Bologna, il Mulino, 2009, p. 39); «Solo al cittadino puro, del tutto isolato dalla campagna circostante, e che non possiede più un sapere immediato e ingenuo dei processi naturali, soltanto all'uomo civilizzato e sofisticato, dalle capacità di osservazione atrofizzate, la natura appare come l'*altro*, opposto e desiderabile» (Jakob, *Paesaggio e letteratura*, p. 17).

[70] Così continua la citazione: «L'approccio distaccato ed "epico" alla natura, tipico della classicità, e quello sentimentale dell'ellenismo sono speculari e complementari. Imperniati sull'elemento umano, entrambi gli approcci non considerano mai la natura in sé, ma la natura

la soggettivizzazione dello scenario naturale – lo abbiamo visto – è altro fattore decisivo nella trasmutazione del *paese* in *paesaggio*. E ancora: il fatto che la descrizione del golfo libico nel primo libro dell'*Eneide* sia funzionale alla narrazione e non momento di gratuita contemplazione («non è la visibilità il suo vero scopo. L'osservatore che si avvicina al porto non percepisce un paesaggio»)[71] non mi sembra permetta di ignorarne la forte carica paesaggistica; l'affermazione, poi, per la quale i paesaggi delle *Bucoliche* e delle *Georgiche* non sono abbastanza "soggettivizzati" («Per quanto *soggettivizzi* il rapporto con la natura, non possiamo comunque parlare nel caso del vate di un uso della soggettività»)[72] non viene garantita da un indice di "misurabilità" di detta "soggettivizzazione" tale da permetterne una verifica contrastiva con le esperienze descrittive successive al XVIII secolo, degne della patente di *paesaggio*.

E ancora: la celebre ascesa al Monte Ventoso di Petrarca sarebbe nient'altro che una «montagna cartacea», anzi una «autorappresentazione letteraria», perché condizionata dalla tendenza del poeta a «subordinare il paesaggio alla propria interiorità»[73]: affermazione che da un lato pone la questione della "quantità" di descrizione che garantisce la sufficiente *esternalizzazione* dello sguardo dell'artista verso la natura e dall'altro richiederebbe un principio capace di distinguere il filtro interiore del poeta dalla necessaria *soggettivizzazione* del segmento di natura delineato dal suo sguardo visto che, in generale, si è dovuto constatare che il *paesaggio* è sempre un'intuizione soggettiva e quindi è sempre la proiezione di un sentimento (appunto la *Stimmung*) dell'artista (e dello spettatore) – e quindi di una *interiorità* – su una realtà concreta che di suo non avrebbe una specifica connotazione[74].

abitata ed abitabile. [...] La natura dell'ellenismo è perciò una pseudonatura, una riserva culturale, una natura del tutto inventata» (ivi, p. 60).

[71] Ivi, p. 72.

[72] Ivi, p. 73.

[73] Ivi, p. 93.

[74] «Il paesaggio è il risultato artificiale, non naturale, di una cultura che ridefinisce perpetuamente la sua relazione con la natura. Questo rinvia a un paradosso: l'esperienza *del* paesaggio è, in generale e in primo luogo, un'esperienza *di sé*. È importante quindi sia ciò che il soggetto percepisce sia l'atto di percepire in quanto tale. Il soggetto fa interamente parte del paesaggio che compone. Da qui la *non-identità* profonda del paesaggio, la *storia* del paesaggio o meglio la *storia della coscienza* del paesaggio. Il paesaggio non esiste che in quanto coscienza, o anzi, *è* questa coscienza» (Jakob, *Il paesaggio*, p. 29). Il principio, ampiamente diffuso nella riflessione critica sull'argomento, dialoga anche con l'equivalente nell'ambito della gestione del territorio: non solo la rappresentazione (pittorica o letteraria) del paesaggio riflette l'idea che del paesaggio

Sarà inoltre assai utile osservare che anche Jakob, come altri critici prima di lui, si ritrova con un'eccezione, di cui, però, non rende conto: a suo dire la lettera di Basilio di Cesarea a Gregorio Nazianzeno conterrebbe – con molti secoli di anticipo rispetto al Settecento – «per la prima volta, un *io* [che] parla della natura, che viene rappresentata con chiarezza e vista "con gli occhi". L'io si trova *qui*, la natura si trova invece *là, di fronte*: ciò consente una piena consapevolezza della separazione dei due punti spaziali»[75].

Dopo aver ripercorso le linee del dibattito sul tema del paesaggio, seguendo per necessità solo quei sentieri utili al percorso che intendo attraversare, non mi resta che svolgere qualche riflessione conclusiva, accompagnata da un adeguato programma di lavoro. Mi ricollego alle ultime considerazioni cominciando con l'osservare che, a mio modesto parere, la generica negazione o attribuzione della patente di *paesaggio* alla descrizione di uno scenario naturale ampio, oltre a ignorare la forza espressiva anche di singoli elementi del panorama (un fiume, un albero, un fiore, una collina, etc.), finisce per perdere ogni reale utilità ermeneutica nella decifrazione del significato di un testo letterario. Mi sembra molto più utile una riflessione volta a considerare quali peculiari *Stimmungen* sia possibile associare a certi elementi della descrizione e utilizzarli per la comprensione dell'opera oggetto di analisi[76].

ha il soggetto umano che la realizza, ma anche le concrete modificazioni del territorio (con il suo adattamento in giardini, zone coltivate, percorsi collinari, ecc.) sono la proiezione di un'idea umana sulla realtà naturale, organizzata a partire da un progetto nato dalla dialettica tra fenomenologia della Natura ed esigenze degli individui, un progetto elaborato *in interiore hominis* (vd. Rosario Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, II. *Arte, critica e filosofia*, Napoli, Giannini, 1973, in particolare i capitoli *Paesaggio come produzione umana e sua esteticità*, pp. 69-81, e *La critica del paesaggio e l'idea di paesaggio assoluto*, pp. 159-186).

[75] Jakob, *Paesaggio e letteratura*, p. 78.

[76] È questo, ad esempio, l'orientamento critico del volume di Giovanna Scianatico, *Il paesaggio nella letteratura italiana* (Bari, Progedit, 2013), che propone un'antologia di descrizioni paesaggistiche esemplari della nostra tradizione lirica e narrativa, includendo numerosi autori antecedenti al Settecento, da Dante fino a Torquato Tasso. D'altra parte, la studiosa ha come punto di riferimento teorico il volume di Rosario Assunto *Il paesaggio e l'estetica*, del quale propone anche una selezione di passi (pp. XV-XXXIV). Assunto, com'è noto, interpreta la raffigurazione paesaggistica a partire da un parametro altro rispetto a quelli fin qui considerati, quello della dimensione temporale, per il quale la raffigurazione dello spazio conterrebbe (non *deve contenere*) una proiezione mentale di chi lo coglie e lo descrive, proiezione nella quale è implicita la coscienza di diverse fasi cronologiche del paesaggio stesso (vd. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, I. *Natura e storia*, in particolare il capitolo *Il tempo della natura e la sua immagine*, pp. 71-145). È una prospettiva che sicuramente si associa bene ad alcune delle *Stimmungen* che ho evidenziato: si pensi alla seconda, la *Natura petrarchizzata*, che proietta sul paesaggio il ricordo della precedente presenza della donna sulla stessa scena; o alla quarta, la *Natura custode*

In secondo luogo, mi sembra che la pretesa di delineare in prima battuta l'evoluzione della sensibilità figurativa della letteratura di ogni tempo e luogo, lungo un percorso di molti secoli e attraverso culture lontane, sia un azzardo metodologico foriero più di qualche brillante considerazione generale che di utili strumenti di indagine e di lettura dei testi. Sarebbe molto meglio delineare un contesto culturale di ragionevole, ovvero limitata estensione cronologica e prendere in considerazione un ampio numero di testimonianze interne a quell'area, nell'intento di arrivare alla stesura di una mappa estetica e ideologica delle modalità di percezione della natura in determinati contesti. Solo in seguito, assemblando il proprio lavoro con quello di altri che si saranno nel frattempo occupati di segmenti contigui della storia letteraria, si potrà ampliare progressivamente il *focus* e giungere a conclusioni generali più documentate. E qui anche chi scrive deve pronunciare un'opportuna palinodia, dal momento che quanti hanno avuto la pazienza di leggere le prime sette sezioni di questo mio contributo, non potranno non essersi accorti che quelle mie pagine hanno arbitrariamente schiacciato in una prospettiva sincronica una produzione letteraria che spazia da prima della fondazione dell'Accademia dell'Arcadia – tenendo presente che nei primi volumi delle *Rime degli Arcadi* compaiono non di rado testi prodotti dagli autori prima del 1690 – e il 1781, anno di pubblicazione del XIV e ultimo volume della serie. A mia discolpa posso affermare che in una fase di primo approccio a questo tema era prioritario definire una classificazione di massima delle tipologie di rappresentazione del paesaggio, prima ancora di interrogarsi sulla loro eventuale specializzazione in chiave cronologica. Ma questo non elimina l'esigenza di una prospettiva più attenta alle variazioni diacroniche interne al periodo considerato.

In generale, poi, andrebbe ridefinito un modello di riferimento capace di distinguere l'intuizione individuale dalle tendenze culturali collettive. Ricorro a un esempio concreto per chiarire questo concetto: nella quinta sezione illustro alcuni componimenti che si ispirano all'idea della natura come spazio consustanziale alla interiorità umana e quindi come rifugio capace di donarle pace, equilibrio e serenità, in opposizione al mondo cittadino corrotto a livello ambientale e a livello morale. I testi lì presentati

del Numen; che immagina uno scenario naturale dove un tempo si manifestava quella Divinità che ora disdegna gli uomini; o si pensi alla quinta, la *Natura luogo dell'anima*, che prevede quasi sempre il recupero di un contesto naturale già frequentato un tempo e poi forzatamente abbandonato per alcuni anni. Ma non mi soffermo per ora sull'applicabilità generale di questo criterio, mi limito a rilevare il diverso atteggiamento critico, non proteso a stabilire un confine storico oltre il quale il paesaggio avrebbe assunto piena consapevolezza formale e teorica.

risalgono alla prima stagione dell'Arcadia e sono già eredi di una *Stimmung* di lunghissima durata, quando si pensi che lo stesso paesaggio della campagna siracusana celebrato da Teocrito non è condizione abituale del poeta di lingua greca ma recupero lirico da parte di un cittadino di una delle "metropoli" del tempo in nostalgica ricerca della condizione antecedente all'inurbamento. Una sensibilità che ha ispirato una lunga serie di testi ben prima che, giunti a metà Settecento, venisse delineata da Jean-Jacques Rousseau con compiuta coscienza teorica e in riferimento alla nuova condizione della città moderna, allo sviluppo industriale, al rilancio dell'inurbamento, alle trasformazioni sociali indotte dal traffico dei commerci. A quest'altezza storica diventa così tendenza culturale collettiva un'intuizione che era sempre stata attingibile dalla peculiare sensibilità di molti poeti e che però ora si impone quasi come un luogo comune, tratto distintivo del pensiero del tempo, *topos* sovrastrutturale indotto dalla mutata condizione strutturale del sistema produttivo. Questa formula permette di spiegare perché i vari critici che si sono sforzati di creare dei precisi confini temporali per determinati tipi di approcci al paesaggio naturale, da un lato abbiano sentito l'esigenza di associare una peculiare sensibilità figurativa a una precisa epoca storica (quella che veniva indicata dalla *moda* del periodo) e poi, però, dall'altro lato, si siano ritrovati tra le mani delle imbarazzanti eccezioni, delle quali non era possibile dar conto, se si ritiene, come è stato fatto, che solo una determinata temperie storica permetta una peculiare intuizione figurativa del paesaggio. In buona sostanza, gli artisti – poeti o pittori che siano – possono intuire una peculiare *Stimmung* per descrivere il paesaggio naturale indipendentemente dalle condizioni culturali nelle quali operano. Lo sviluppo delle condizioni oggettive di vita di una determinata comunità può rendere poi più o meno di tendenza certe *Stimmungen* e meno altre, e a quel punto si avrà l'impressione che la peculiare sensibilità di quel periodo storico sia un'*invenzione* di quel tempo sconosciuta al passato, quando invece di solito artisti dei tempi andati avevano intuito con molto anticipo un certo modo di guardare alla natura: è un normale fenomeno di dialettica tra talento individuale e tendenze culturale nelle quali si opera, e sulla base di questo modello sarà forse più comodo collocare e riconoscere i diversi modi di approccio al paesaggio nel corso dei secoli.

Nel congedarmi dai miei lettori mi limito, quindi, a far tesoro del monito che impone maggiore attenzione alla diacronia dei modi di rappresentazione della natura anche all'interno di un segmento cronologico, quello del XVIII secolo, decisamente più ristretto dei quadri generali che sono stati in genere proposti, e tuttavia ancora troppo ampio per essere interpretato in chiave sincronica. Mi riprometto inoltre di ampliare la visione dello studio

delle rappresentazioni della natura allargando il *focus*, in modo da confrontare quanto osservato sulle sillogi poetiche degli Arcadi con la produzione che gli stessi autori affidavano alle rispettive raccolte "private", almeno per quel che riguarda i maggiori lirici del tempo. Il tutto distinguendo l'indagine nei tre momenti in cui è necessario raccogliere le pubblicazioni delle *Rime degli Arcadi*: dalla fine del Seicento agli anni Dieci-Venti delle prime nove sillogi; il periodo intorno alla metà del secolo, tra il 1749 e il 1759, quando vedono la luce i volumi X-XII; l'inizio della nona decade del secolo, quando tra il 1780 e il 1781, escono dai torchi il XIII e il XIV tomo. Se ne ricava che, *diis faventibus*, questo saluto è solo un *arrivederci*.