

DORA MARCHESE

POLISEMIA DEL PAESAGGIO: DAL ROMANTICISMO ALL'ETÀ MODERNA

Malgrado il dibattito sul paesaggio si sia aperto già prima del 1800, solo negli ultimi decenni sono apparsi scritti teorici su un tema che coinvolge e affascina le più disparate discipline. Oggetto di ricerca non solo di geografi, storici dell'arte, architetti, urbanisti, ma anche di fotografi, registi, psicologi, antropologi, sociologi, filosofi, linguisti, il paesaggio appare un *mare magnum* in cui si rischia di naufragare. «Nello spazio del paesaggio», ha osservato Erwin Straus, «siamo completamente persi».

Quantunque la sua elusività sia dato assodato e condiviso dalla critica, lo è altrettanto l'essere un fenomeno estetico¹, intrinsecamente legato all'azione ed alla volontà dell'uomo. Il paesaggio, insieme reale e artificiale, cambia volto col mutare dei tempi e dei luoghi che lo hanno espresso. plasmato. riconosciuto.

¹ Cfr. al riguardo: G. HARD, *Der Totalcharakter der Landschaft*, in A.V. HUMBOLDT, *Eigene und neue Wertungen der Reisen, Arbeit und Gedankenwelt* (Erdkundl Wissen Heft 23), Wiesbaden, 1970; *Die Landschaft des Künstlers und die des Geographen*, in *Landschaftsbilder*, Ausgabe D. Hoffmann, Loccum 1985, pp. 122-135; R. ASSUNTO, *Il paesaggio e l'estetica*, 1. *Natura e storia*, 2. *Arte, critica e filosofia*, Napoli, Giannini, 1973; C. RAFFESTIN, *Du paysage à l'espace ou les signes de la géographie*, «Hérodote», Paris, a. IX, n. 2, janvier-mars 1978, pp. 90-104; F. DAGOGNET, *Mort du paysage? Philosophie et esthétique du paysage*, Actes du colloque de Lyon, Seyssel, Champ Vallon, 1982; E. TURRI, *Semiologia del paesaggio italiano*, Milano, Longanesi, 1990; AA.VV., *L'anima del paesaggio tra estetica e geografia*, a cura di L. Bonesio - M. Schmidt di Friedberg, Milano, Mimesis, 1999, AA.VV., *Estetica del paesaggio*, a cura di M. Venturi Ferriolo - L. Giacomini - E. Pesci, Milano, Guerini, 1999.

L'interesse per la spazialità e l'invenzione della prospettiva portarono, nell'Italia del Rinascimento, alla graduale affermazione dell'elemento paesaggistico in pittura e nell'arte. Sul fronte linguistico, la prima attestazione del lemma in Europa è l'olandese *landskap*, seguito dal tedesco *Landchaft*, dall'inglese *landscape*, dal francese *paysage*, dallo spagnolo *paesaje* e dall'italiano *paesaggio* (Tiziano, 1522)².

La teoria della letteratura e la narratologia moderne non hanno finora dedicato al paesaggio la stessa attenzione riservata, ad esempio, allo studio dei «tempi», «modi», «persone», «voci», nell'ordito del racconto, mentre la cultura europea lo ha riconosciuto fattore imprescindibile alla comprensione e interpretazione dei testi. Eppure, un'indagine ampia e accurata sull'argomento manca. Gran parte dei contributi, in genere trattazioni sommarie, procedono per rapide esemplificazioni, dall'antichità greco-romana sino al Romanticismo, difficilmente spingendosi oltre la metà del XIX sec. Sfogliando i repertori bibliografici delle ultime pubblicazioni, accanto ai volumi ormai classici di Rilke, Simmel, Ritter, Assunto, Turri³, ma ricordiamo pure Hunt, Cosgrove-Daniels.

² Cfr. G. BERTONE, *Lo sguardo escluso: l'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Novara, Interlinea, 2000, p. 12. Per un maggiore approfondimento dell'argomento cfr. R. GRÜENTER, *Landschaft. Bemerkungen zur Wort und Bedeutungsgeschichte*, in «Germanisch-Romanische Monatsschrift», Heidelberg, vol. XXXIV, n. 2, aprile 1953, pp. 110-120; J. MARTINET, *Le paysage: significant et signifié*, in *Lire le paysage, lire les paysages*, St. Etienne, C.I.E.R.E.C., 1983, pp. 61-68; J.B. JACKSON, *Discovering the Vernacular Landscape*, New Haven, Yale University Press, 1984. In Italia il termine originario era «paese»: cfr. P. CAMPORESI, *Le belle contrade. Nascita del paesaggio italiano*, Milano, Garzanti, 1992; in particolare *Dal paese al paesaggio*, pp. 9-40.

³ Cfr. R.M. RILKE, *Worpswede, Fritz Mackensen, Otto Modersohn, Fritz Overbeck, Hans am Ende, Heinrich Vogeler*, Bielefeld, Velhagen & Klasing, 1903; trad. ital. *Del paesaggio e altri scritti*, a cura di L. Zampa, Milano, Cederna, 1945; G. SIMMEL, *Philosophie der Landschaft*, in «Die Guldtkammer Norddeutsche Monatshefte», Bremen, n. 3, pp. 635-644; trad. ital. *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, a cura di L. Perucchi, Bologna, il Mulino, 1989; J. RITTER, *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, Münster, Aschendorff, 1963; trad. ital. *Paesaggio uomo e natura nell'età moderna*, a cura di G. Catalano, Milano, Guerini, 1994; R. ASSUNTO, *Il paesaggio e l'estetica*, cit.; *Ontologia e teleologia del paesaggio*, Milano, Guerini, 1988;

Venturi Ferriolo, Tilley, Shama, Andreotti⁴, non occupatisi, però, di letteratura, pochi sono i lavori che analizzano in maniera diacronica il paesaggio dalle origini ai giorni nostri. In particolare, davvero flebile è l'attenzione al periodo compreso tra la fine dell'800 e gli inizi del '900 allorché, come noto, si trascorre dal Romanticismo al Realismo, da un'epoca in cui il paesaggio assolve funzione di *medium* e catalizzatore tra uomo e natura, ad una in cui s'innesci un processo di 'frantumazione' del valore e del significato assunti all'interno dell'opera letteraria. Il recente saggio di Jakob, che tenta di sciogliere numerosi nodi inerenti l'essenza, la genesi e la storia del paesaggio, s'arresta agli inizi del 1800, «momento-soglia», «passaggio essenziale», riconosciuto carente di ricerche, anche interdisciplinari, complete e approfondite⁵.

Una disanima puntuale e ampiamente documentata del fenomeno non rientra nell'esiguo spazio di questo lavoro. Tuttavia potrebbe essere

E. TURRI, *Antropologia del paesaggio*, Milano, Comunità, 1974; *Semiologia del paesaggio italiano*, cit.; *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Venezia, Marsilio, 1998.

⁴ Cfr. J.D. HUNT, *The Figure in the Landscape. Poetry, Painting and Gardening during the Eighteenth Century*, London-Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1976; *Garden and Grove, the Italian Renaissance Garden in the English Imagination, 1600-1750*, Princeton, Princeton University Press, 1986; D.E. COSGROVE - S. DANIELS, *The Iconography of Landscape, Essays on the Symbolic Representation, Design, and Use of Past Environments*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1988; trad. ital. *Realtà sociale e paesaggio simbolico*, a cura di C. Copeta, Milano, Unicopli, 1990; M. VENTURI FERRIOLO, *Nel grembo della vita. Le origini dell'idea di giardino*, Milano, Guerini, 1989; *Giardino e filosofia*, Milano, Guerini, 1992; *Giardino e paesaggio dei romantici*, Milano, Guerini, 1998; *Lineamenti di estetica del paesaggio*, in M. Venturi Ferriolo-L. Giacomini-E. Pesci, *Estetica del paesaggio*, cit.; *Definire il paesaggio*, in AA.VV., *Paesaggio e paesaggi veneti*, Milano, Guerini, 1999; C. TILLEY, *A Phenomenology of Landscape: Places, Paths and Monuments*, Oxford, Berg, 1994, pp. 16-17; S. SHAMA, *Landscape and Memory*, London, Harper & Collins, 1995; trad. ital. *Paesaggio e memoria*, a cura di P. Mazzarelli, Milano, Mondadori, 1997; G. ANDREOTTI, *Paesaggi culturali. Teoria e casi di studio*, Milano, Unicopli, 1996; *Alle origini del paesaggio culturale*, Milano, Unicopli, 1998.

⁵ Cfr. M. JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki, 2005.

proficuo ripercorrere, a volo d'uccello, le tappe principali di un mutamento del gusto e della visione del mondo inevitabilmente proiettatosi in una nuova e differente idea di paesaggio.

Il Romanticismo esalta il paesaggio, veicolo dell'emotività e dei turbamenti dell'anima, scenario di brucianti passioni. Sullo sfondo delle narrazioni eroiche dell'arte figurativa s'impongono agli occhi dello spettatore le immagini di una natura solitaria e suggestiva, pregna di significato, indispensabile componente per l'interpretazione della materia e dei sentimenti rappresentati. I primi artisti romantici la considerano forza creatrice e anelano rifugiarsi per eludere i guasti creati dalla società⁶.

Alcuni aspetti del movimento romantico penetrati in Italia nel periodo del Risorgimento (1820-1860 circa) vengono usati per ridestare il senso d'identità nazionale, l'esigenza di riscatto e libertà. Due i principali temi accolti dalla pittura italiana: lo storico e il paesaggistico. Diversamente dall'atmosfera tenebrosa e inospitale peculiare ai paesi del nord, i paesaggi italiani si presentano spesso luminosi, gradevoli, accoglienti. La natura è il luogo in cui l'anima può dare sfogo alla propria malinconia, entrare in contatto con una dimensione superiore. Il 'bello' coincide col 'sublime', sia questo un uomo perseguitato da una sorte ineluttabile (come l'Ulisse, «bello di fama e di sventura», di A

⁶ Il paesaggio naturale, soggetto 'obbligato' della pittura, è generalmente rappresentato privo di figure umane; viceversa, queste hanno dimensioni molto piccole e vengono utilizzate per accrescere il senso di solitudine dell'uomo di fronte all'immensità del creato. Già Leopardi aveva giudicato di estrema rilevanza l'esistenza di protagonisti umani all'interno di una scena in cui si voglia rappresentare l'ambiente naturale e lo stato d'animo di coloro che vi si trovano immersi. Nel *Discorso intorno alla poesia romantica* asserisce che «una pittura di paese, la quale s'è vota d'ogni figura d'animale, per molto che ci diletta a riguardarla nondimeno sogliamo provare una certa scontentezza, e un desiderio maldistinto come di cosa che manchi». Il quadro è più vivo se c'è «una figura di bestia che rompa la solitudine»; e conclude: «Ma né pur questa ci contenta, né ci può contentare altro che figure umane» (G. LEOPARDI, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, in *Opere*, a cura di G. Getto, Milano, Mursia, 1967, p. 575). Tra la fine del 1700 e l'inizio del 1800, si auspicava che la pittura di paesaggio diventasse anche portatrice di idee originali, di grandi innovazioni in ambiti culturali diversi.

Zacinto di Foscolo) o un paesaggio sconvolto dalla furia degli elementi (come quello dell'*Ultimo canto di Saffo* di Leopardi).

Le intime ragioni della penuria di studi relativi al periodo a cavallo tra la metà del XIX e la prima metà del XX sec. sono forse riconducibili alla straordinaria complessità del paesaggio in quegli anni, 'scisso' in molteplici punti di vista, espressione di una pleiade di significati e valori, sintomo delle contraddizioni e delle tensioni che a livello ideologico, sociale ed economico investono la società del tempo. Siffatto atteggiamento mentale di fronte all'essere e all'arte, caratterizzato da quattro invarianti – il soggettivo, il frammento, il metadiscorsivo e l'ironico –, chiamandosi «modernità»⁷.

Capovolgendo la concezione romantica, Giacomo Leopardi trasporta il *topos* della disarmante immensità e inusitata potenza della natura sul piano del quotidiano, convertendolo da condizione eccezionale e trascendente in realtà, spesso crudele e perversa, con cui interagire polemicamente. Con occhio lucido e disincantato, il poeta di Recanati scruta il volto della natura che da idillico *locus amoenus*, spazio del sentimento e della riflessione, diviene entità impassibile e distante. I dolci declivi collinari, lo struggente chiarore delle notti di luna, i borghi vivacemente popolati o tristemente deserti, sono solo diaframmi illusori tra uomo e natura. Nel *Discorso di un italiano attorno alla poesia romantica* Leopardi afferma che noi moderni, di fronte al mondo e ai suoi fenomeni, non siamo «spettatori naturali» come nel passato, ma il nostro osservare, collimante con quello degli scienziati che scrutarono «le armonie della natura e le analogie e le simpatie», appare «una condizione artificciata»; bisognano infatti «mille astuzie e quasi frodi» per poter carpire i segreti della natura, sacrificando «quei dilette che prima offeriva spontaneamente»⁸.

È la schiacciante smisuratezza del creato, la sua infinita grandiosità a suggerire l'insensatezza del vivere, come osserva nello *Zibaldone*: «Io era spaventato di trovarmi in mezzo al nulla, un nulla io medesimo. Io mi sentiva come soffocare, considerando e sentendo che tutto è nulla,

⁷ Cfr. W. KRYSINSKI, *Il paradigma inquieto. Pirandello e lo spazio comparativo della modernità*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1988.

⁸ G. LEOPARDI, *Discorso di un italiano attorno alla poesia romantica*, cit., p. 534.

solido nulla»⁹. Insensatezza che approderà alla rassegnata visione della natura, «perpetuo circuito di produzione e distruzione»¹⁰ volta alla conservazione dell'universo. Il paesaggio diviene metafora dell'inanità del vivere umano¹¹.

Nella prima metà del XIX sec. si è ormai innescato il processo di radicale trasformazione del paesaggio, non più strumento di elevazione verso l'assoluto, trasfigurazione eroica del destino umano, ma supporto naturalistico di stati d'animo e comportamenti. Se ne allenta la tensione spirituale, vi si accentua il carattere individualistico ed irrazionale, lo si nutre di psicologia, sociologia, amor patrio.

Nel celebre addio ai monti di Lucia nei *Promessi sposi*, muovendo non da presupposti estetici ma sentimentali, Alessandro Manzoni attua una fusione tra ambiente e personaggio, istituendo un legame tra individuo e natura che vede quest'ultima luogo dell'esperienza cronotopica. Analogamente nel citatissimo *incipit* del romanzo, in cui l'osservazione del lago, delle catene montuose, delle vette, della costiera, dei ponti, campi, vigne, boschi, e, più oltre, delle «strade e stradette», costituisce una vera e propria mappa atta ad indicare confini e direzioni. Il paesaggio del Manzoni «non si trasforma mai in pura introspezione, [...] il lago, così come gli altri luoghi naturali, è certamente *anche* uno spazio dell'esperienza interiore, ma non viene mai appiattito unicamente in questa funzione»¹². Un *work in progress* dell'ascendente, funzionale, laicizzazione del paesaggio.

Col *Course de philosophie positive* Auguste Comte promuoveva in

⁹ ID., *Zibaldone di pensieri*, ivi, p. 635.

¹⁰ ID., *Dialogo della natura e di un islandese*, ivi, p. 322.

¹¹ In tal senso, pur partendo da presupposti diversi e giungendo a conclusioni più drastiche, Verga è vicino a Leopardi. Canonico il parallelismo tra i due scrittori (specialmente tra i noti passi rispettivamente tratti da *Fantasticherie* a dal *Dialogo della Natura e di un Islandese*). Se per Leopardi è lecito parlare di pessimismo, per Verga è forse più corretto parlare di 'nichilismo' giacché egli non gode di certezze ideologiche, religiose o politiche, ma constata lucidamente la tragicità del destino umano a qualunque livello sociale appartenga. Mentre Leopardi polemizza con la natura, Verga osserva e descrive la realtà come dato di fatto immutabile.

¹² F. BENOZZO, *Lago*, in AA.VV., *Luoghi della letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 2003, p. 247.

Europa l'affermarsi del Positivismo che, alla luce di una ritrovata (per la continuità col metodo induttivo di Galilei e con l'Illuminismo) solida fiducia, individuava nel rigoroso metodo sperimentale l'unico mezzo di conoscenza possibile. Nutritasi negli anni '50-'70 di idee materialistiche, deterministiche ed evoluzionistiche, quest'ideologia oppone allo spazio infinito e indefinito dell'eroe romantico uno spazio geometrico, calcolabile, razionale, riconducibile ad un'immagine oggettiva. Non è un caso che in questi anni la fotografia, stimata idonea a catturare la reale essenza delle cose, restituendone forma obiettiva, conosca un vero e proprio *exploit*¹³.

Il determinismo sociale promana di riverbero dall'incidenza dell'ambiente naturale nella storia e nella società. Il paesaggio è decifrato attraverso la lente della scienza. Nascono paesaggi 'tecnologici' in cui gli ingegneri, ormai subentrati ai ricchi e potenti committenti del passato, progettano ed ordinano la natura secondo schemi razionali e utilitaristici, sottomettendola alle leggi del calcolo e dell'economia, attingendo ad un'ideologia dettata da precise dottrine politiche ed economiche. Il primato della natura contemplata con reverenziale timore o plasmata dall'intelligenza umana si converte nella concezione di una natura da controllare e organizzare per essere sfruttata e addomesticata secondo un modello precostituito¹⁴. Il paesaggio diviene lo spazio fisico nel quale s'imprimono i movimenti dell'economia e della storia.

Ma la fede nella scienza e nella capacità raziocinante dell'uomo non basta a mascherare l'altro volto della modernità, gli 'effetti collaterali'

¹³ Cfr. almeno: W. BENJAMIN, *Kleinen Geschichte der Photographie*, 1931; trad. ital. *Piccola storia della fotografia*, in AA.VV., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità*, Torino, Einaudi, 1966; G. MARCENARO, *Fotografia come letteratura*, Milano, Mondadori, 2004.

¹⁴ L'egemonia della tecnica sulla natura, la fortuna di metallurgia e siderurgia, furono segnati dalle realizzazioni di due opere simbolo dell'epoca: il canale di Suez (1859-1869) e quello di Panama (1879-1914), alle quali si affiancarono strutture come la Torre di Eiffel a Parigi, il ponte sospeso di Roebling a New York, i tanti viadotti, edifici poderosi, strade ferrate e dighe che, sparsi in tutto il mondo, proponevano una 'natura seconda'. Cfr. M. VITTA, *Lo spazio progettato*, in *Il paesaggio. Una storia fra natura e architettura*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 223-323.

del capitalismo industriale europeo, che rivelano il perdurare di zone depresse ed arretrate il cui sviluppo solo faticosamente si fa strada.

Nella poderosa produzione narrativa di Émile Zola spiccano *L'Assommoir*, storia di alcolismo, degrado e miserie umane, ambientato nella Parigi operaia e *Germinal*, spaccato di vita del proletariato impiegato in miniera, fra sporcizia, emarginazione, scioperi e abiezione, in cui si denunciano la povertà estrema e le condizioni di vita ai limiti della sopravvivenza, diretta conseguenza della crescente, selvaggia industrializzazione. Prevalentemente urbano, il paesaggio nei romanzi del maestro di Médan si apre anche al microcosmo sub-urbano dei sobborghi e delle campagne francesi. Se la varietà degli spazi tratteggiati è rivelatrice della 'scissione' della rappresentazione ambientale cui si accennava in precedenza, ancor più lo è l'assoluta centralità assegnata dal Naturalismo (segnatamente da Zola) alla riproduzione di vicende, luoghi, personaggi. In *Le Ventre de Paris* e *Au Bonheur des dames*, ad esempio, la componente descrittiva prevale sulla narrativa; il ritratto realistico cede il posto, sovente, a quello impressionista (non estranea la vicinanza agli amici Monet e Manet). Emblematico l'*explicit* di *Nanà*¹⁵ in cui il volto sconciamente sfigurato della *cocotte* è allegoria della corruzione della Francia del Secondo Impero. L'espansione e l'autonomia della «mimesi» dalla «diegesi» (per dirla con Genette) è il sintomo più facondo della crisi del personaggio, della «perdita dell'aureola» denunciata da Baudelaire.

Pressappoco in quegli anni in Italia sorgeva la questione meridiona-

¹⁵ «Elle partit, elle ferma la porte. Nanà restait seule, la face en l'air, dans la clarté de la bougie. C'était un charnier, un tas d'humeur et de sang, une pelletée de chair corrompue, jetée là, sur un coussin. Les pustules avaient envahi la figure entière, un bouton touchant l'autre; et, flétries, affaissées, d'un aspect grisâtre de boue, elles semblaient déjà une moisissure de la terre, sur cette bouillie informe, ou l'on ne retrouvait plus les traits. Un œil, celui de gauche, avait complètement sombré dans le bouillonnement de la purulence; l'autre, à demi ouvert, s'enfonçait, comme un trou noir et gâté. Le nez suppurait encore. Toute une croûte rougeâtre partait d'une joue, envahissait la bouche, qu'elle tirait dans un rire abominable. Et, sur ce masque horrible et grotesque du néant, les cheveux, les beaux cheveux, gardant leur flambée de soleil, coulaient en un ruissellement d'or. Vénus se décomposait» (É. Zola, *Nanà*, Paris, Bibliothèque Charpentier, Fasquelle Editeurs, 1880).

le, portata alla ribalta specialmente dall'inchiesta di Franchetti e Sonnino. Si dibattevano gli esiti di un Risorgimento fallito nella sostanza, che consegnava alla storia il ritratto di un paese immobile, in cui le città si offrivano allo sguardo fossilizzate, le campagne vincolate ad antiche tecniche produttive, il meridione asservito ad una struttura di tipo feudale¹⁶. Eloquente interprete della situazione del mezzogiorno, il paesaggio si connota di quei toni sociologici ed economici che tanta eco avranno nell'opera di Giovanni Verga. Diviene metafora del mancato cambiamento a livello economico e sociale, icona dei problemi sofferti all'indomani dell'unificazione e delle ferite inferte all'isola dalla storia e dal «progresso». Il positivistico proposito di riorganizzare razionalmente, secondo criteri pratici, gli spazi urbani e rurali si scontra con una realtà immutata ed immutabile.

Riallacciandosi alle istanze della coeva letteratura europea, ma al contempo distanziandosene per taluni aspetti, Verga istituisce un codice paesaggistico duttile, che varia con l'evolversi dell'ideologia e della tecnica narrativa adottate. Realizza, così, una poetica autonoma all'interno della quale il recupero degli umori e delle memorie ancestrali della sua Sicilia si coniuga all'urgenza di denunciare il malessere del difficile periodo storico in cui vive. Superata la prima fase di stampo tardo-romantico, dove dà voce ai sentimenti dei personaggi, il paesaggio del Verga maggiore non è unicamente riconducibile alla manicheistica contrapposizione tra elemento lirico ed epico (*Malavoglia*, *Vita dei campi*) ed elemento economico-simbolico (*Novelle rusticane*, *Mastro-don Gesualdo*), come di norma suggerito dalla critica. Al contrario, principalmente nelle *Rusticane*, *trait d'union* tra i due aspetti, attua una sintesi che vede la componente lirico-simbolica coesistere ed armonizzarsi con quella economica, dando vita ad un paesaggio 'lirico-economico'¹⁷.

¹⁶ Cfr. E. SERENI, *Storia del paesaggio agrario italiano*, Roma-Bari, Laterza, 1972.

¹⁷ In proposito, ci sia consentito rinviare a: D. MARCHESI, *La funzione del paesaggio nelle «Novelle rusticane»*, in «Accademia di scienze lettere e belle arti degli Zelanti e dei Dafnici», Acireale, serie V, vol. III, 2004, pp. 60-89; *Il paesaggio come esperienza multisensoriale: «Pane nero» tra materialismo e lirismo*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», Firenze, serie IX, n. 2,

Tramontato il Positivismo, il paesaggio perde del tutto l'antica unità e appare frantumato in una costellazione di significati e valori diversi. L'era della centralità e della sicurezza attribuite al paesaggio naturale declina per lasciare spazio a paesaggi artificiali, innestati a forza nella natura, originati dalla legge del guadagno e dell'utile, noncuranti delle vicende e dei sentimenti umani. Con l'accennata indifferenza all'uomo lamentata da Leopardi.

Nell'arte figurativa, con Turner forme e volumi iniziano a fondersi e, alla metà del secolo, si avverte il bisogno di una pittura nuova, *en-plein air*, che permetta di vivere la natura e le sue manifestazioni come esperienza diretta e personale. Muovendo da un'esigenza di autenticità, impressionisti e macchiaioli tendono a fissare la mutevolezza della natura, i suoi esiti, indagandone la modalità della visione. Non più mezzo d'introspezione dell'anima e del mondo, proiezione di fantasie e idee, espressione di verità, la moderna nozione del paesaggio si scompone in diversi livelli percettivi «che a loro volta rinviano a stati di coscienza inquieti e tormentati»¹⁸.

Tracciando solo una rapida panoramica dei diversi modi di sentire il paesaggio, prendiamo abbrivio dalla poesia del Pascoli che, nonostante quanto asserito nella *Prefazione a Myricae* – in polemica col Leopardi, raffigurare benevolmente la natura, «madre dolcissima» e «previdente» –, delinea un'entità ambigua, precaria ed illusoria, dicotomica per l'opposizione tra volontà consolatoria e verità perturbante e perturbata (*Digitale purpurea*), tra campagna-infanzia e città-maturità, tra il desiderio di pace dell'anima ed i profondi traumi della psiche. Termine di paragone dell'esistenza umana (*X Agosto*), la natura non consola e non cancella lo *shock* del lutto subito e la sofferta percezione della vita come estranea ed instabile. Secondo il gusto decadente, il paesaggio del Pascoli è attraversato dalla malattia, dalla duplicità, dall'orrido, dalla desolazione e dalla morte (*Novembre, Gattici, Il vischio, Bicicletta*), da una statica atemporalità (*Gelsomino notturno, Assiuolo*). Avvalendosi di un linguaggio impressionista, il poeta sovverte l'*imago* canonica di natura potente generatrice per setacciarla continuamente attraverso il filtro dell'esperienza soggettiva.

L'identificazione panica tra umanità e natura è cifra della dannunziana *Alcyone*: l'uomo si naturalizza e la natura si antropomorfizza. L'io sparisce per dissolversi nella natura, i tratti oggettivi del paesaggio vengono trasfigurati in stati d'animo (*La sera fiesolana*). Ma anche per d'Annunzio l'aura salvifica del creato è connotato della sua estraneità all'individuo, della distanza tra vagheggiamento dell'Eden, ormai perduto, e disincanto verso un'attualità incapace di riscattare l'uomo¹⁹.

Peculiarità del paesaggio moderno è, dunque, l'esigenza di soggettività dell'osservatore, lo scomporsi dell'oggetto in molteplici punti di vista, manifestazioni complesse di contraddizioni e problematiche storico-sociali. Il paesaggio, per fare soltanto qualche esempio significativo, è multiforme e variegato come le immagini che ne scaturiscono: simbolo dell'insensatezza della vita umana e del divario città-campagna, in Pirandello²⁰, proiezione delle proprie speranze, nella Deledda²¹,

¹⁹ La locomotiva e la strada ferrata sono il simbolo della crisi del rapporto uomo-territorio. Il treno, infatti, rappresenta la modernità e il progresso laceranti, come una ferita, un paesaggio fino a quel momento amico.

²⁰ Da *Un'idea*: «Lasciata la solita compagnia nel caffè (tra i lumi e gli specchi pieni di fumo) si trova davanti la notte: vitrea, quasi fragile nella purezza degli astri sfavillanti sulla vastissima piazza deserta. Attraversarla, gli pare impossibile; la vita, in cui deve rientrare, irraggiungibilmente remota da essa; e tutta la città, come da secoli disabitata, coi fanali che ancora la vegliano nel chiarore misterioso di quella gelida azzurrità notturna. Impossibile il rumore dei suoi passi in quel silenzio che pare eterno». Da *Alberi cittadini*: «Sotto il duro lastrico opprimente, alberi in esilio, la terra vi parla del rinnovato amor del sole, e voi fremendo l'ascoltate, beati nel pensiero ch'ella non si è dimenticata di voi lontani, di voi sperduti fra il trambusto della città. Sotto le case innumerevoli che la schiacciano, sotto le selci calpestate di continuo dagli uomini irrequieti, ella vive, e voi sentite con le radici l'ardore di questa sua novella vita che non sa tenersi nascosta e schiuma quasi di tra le selci in tenui fili d'erba. Ah, voi forse, mirando, quei verdi ciuffi timidi, concepite la folle speranza che la terra voglia far le vostre vendette, invader la città per riscattarvi; e vedete in sogno quei ciuffi crescere, e la vita diventare un prato e la città campagna!» (L. PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, prefazione di C. Alvaro, Milano, Mondadori, 1969, pp. 791, 1117).

²¹ «L'alba sorgeva rapida nel cielo e nella prima luce liquida e fresca la grande aia pareva una piazza, coi reparti lastricati per stendervi a seccare le

memoria idealizzata del passato, in Pavese²², descrizione di luoghi non reali, in Buzzati²³, specchio della crudeltà dell'uomo, in Vittorini²⁴, categoria del fantastico e dell'emozionale, in Calvino²⁵.

granaglie, e lo spazio terreno per le galline: e la donna si compiacque di guardare intorno sognando i giorni della raccolta» (G. DELEDDA, *Annalena Bilsini*, in *Romanzi e novelle*, a cura di N. Sapegno. Milano, Mondadori, 1971, p. 543).

²² «Risalivo la strada della collina e gli antichi sentieri di verde e di muriccioli, via via che sorgevano alle svolte, mi parevano finti. Tanto tempo ne ero vissuto lontano ripensandoci appena in certi istanti svagati, che la loro attualità materiale mi faceva ora soltanto l'effetto di un simbolo del passato» (C. PAVESE, *Villa in collina*, in *Racconti*, Torino, Einaudi, 1960, p. 227).

²³ «In uno spiraglio delle vicine rupi, già ricoperte di buio, dietro una caotica scalinata di creste, a lontananza incalcolabile, immerso ancora nel rosso sole del tramonto, come uscito da un incantesimo, Giovanni Drogo vide allora un nudo colle e sul ciglio di esso una striscia regolare e geometrica, di uno speciale colore giallastro: il profilo della Fortezza» (D. BUZZATI, *Il deserto dei Tartari*, Milano, Mondadori, 1945, p. 12).

²⁴ «Alberi dalle fronde di cenere, d'un verde spento. Poi sugheri. Somialgiano all'ulivo dal fogliame un po' più canuto, un po' più arruffato, ma hanno tronchi che sanguinano» (E. VITTORINI, *Sardegna come un'infanzia*, Milano, Mondadori, 1945, p. 22).

²⁵ «Per terra sotto gli alberi del bosco, ci sono prati ispidi di ricci e stagni secchi di foglie dure. A sera lame di nebbia si infiltrano tra i tronchi dei castagni e ne ammuffiscono i dorsi con le barbe rossiccie dei muschi e i disegni celesti dei licheni» (I. CALVINO, *Il sentiero dei nidi di ragno*, in *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi-B. Falcetto, Milano, Mondadori, 1991, vol. I, p. 68).