



PARTE III - PERCEZIONI E  
RIFLESSIONI

PART III - PERCEPTIONS  
AND REFLECTIONS



### ***Pittoresque Comes from the Italian word Pittore. Observations from the Voyage pittoresque***

Gianfranco Neri  
gneri@unirc.it

*The monumental, encyclopaedic production by the abbot of Saint-Non on the South of Italy is probably the first “real-life” photograph of this important part of the country.*

*The vastness of the field of investigation, the accuracy of the surveys, the technical and figurative consistency in describing the visited places – features that reveal the presence of a broad cultural, publishing “project” – render the Voyage pittoresque ou Description des Royaumes de Naples et de Sicile a very original work that will leave lasting traces on Italian and European culture.*

*Its main, distinctive feature is that picturesque “angle” that constitutes a sort of filter, a tuning key between the places and the Author’s “filming tools” (literary and graphic). From this point of view, the Voyage was, in its time, an extraordinary example of the development of that aesthetic and moral category that is precisely the Picturesque.*

*This leads to another aspect, not to be overlooked, concerning the specific character of places, or of their identity. It is then somewhat interesting to understand if, and to what extent, that identity is directly established by the places depicted or if, instead, it is their “narration” – visual and literary – that gives them that powerful and sometimes indelible mythical aura that in many ways, even today, we ourselves, in particular circumstances, seem to recognize in them.*

## VOYAGE PITTORESQUE

II. Observations on the Historic Landscape of Calabria

[www.archistor.unirc.it](http://www.archistor.unirc.it)

ArchistoR EXTRA 4 (2018)

ISSN 2384-8898

Supplemento di ArchistoR 10/2018

ISBN 978-88-85479-04-3

DOI: 10.14633/AHR100



# Pittoresco deriva dall'italiano pittore. Osservazioni dal *Voyage pittoresque*

Gianfranco Neri

*Si è sempre parlato dell'influenza del paesaggio sui sentimenti, ma non credo si sia mai parlato di quest'influenza su un atteggiamento morale.*

Jean Genet

*L'arte e il paesaggio sono delle attitudini della coscienza. "Uno stato d'animo" diceva Amiel del paesaggio. Cioè un mito, come si chiama ogni credenza condivisa".*

Régis Debray

*Un tema divenuto chiarissimo e dominante di questa regione povera di grandi memorie archeologiche perdute in cento flagelli naturali, è la stessa natura che prende atteggiamenti di architettura, l'opera dell'uomo che fa tutt'uno con essa; quello che attraverso terremoti, alluvioni, franamenti, ha resistito, natura, roccia, pietra, albero, uomo.*

Corrado Alvaro

*Perché non si ama ciò che si vede, ma si vede quel che si ama.*

Régis Debray

*La fuga è oggi il tema della vita calabrese. Lo è sempre stato in qualche modo, ma oggi si ha l'impressione d'una primitiva tribù che abbandona una terra inospitale [...], fisicamente o fantasticamente la Calabria oggi è in fuga da se stessa. Senza drammi, senza rancore, con la forza di un fenomeno della natura.*

Corrado Alvaro

La monumentale, enciclopedica ricognizione sul Mezzogiorno d'Italia dell'abate de Saint-Non costituisce, si direbbe oggi, la prima fotografia "realistica" di questa parte del nostro Paese, che peraltro aveva già fornito numerose mete alle giovani élite intellettuali europee impegnate nel Grand Tour. Tuttavia, l'ampiezza del campo d'indagine, l'aspetto sistematico delle rilevazioni, l'omogeneità



Figura 1. Jacob Van Ruisdael, Paesaggio con villaggio sullo sfondo, olio su tavola, 1646. New York, The Metropolitan Museum of Art.

tecnica e figurativa della parte relativa alla rappresentazione dei luoghi visitati – aspetti che denotano la presenza di un ampio “progetto” culturale e editoriale – fanno del *Voyage pittoresque à Naples et en Sicile* un’opera molto originale che lascerà tracce durature nella cultura italiana e europea. La principale tra queste, riguarda innanzitutto proprio quell’“angolazione” *pittoresque* (una particolare predisposizione d’animo, potremmo dire) che, emanazione del gusto dell’epoca, costituirà una sorta di filtro, di chiave di accordo, tra i luoghi e le strumentazioni di “ripresa” (letteraria e grafica). Un vaglio che sembra trattenere soltanto ciò che questa categoria permette, per poi sottoporlo a ulteriori elaborazioni concettuali e visive: da questo punto di vista il *Voyage* sarà per l’epoca uno straordinario laboratorio di messa a punto di quella categoria estetica e morale che è il Pittoresco.

Un altro aspetto non secondario che da questo deriva, riguarda invece la questione dell’identità dei luoghi (la sua presenza, la sua rilevanza e la sua conservazione) che costituisce uno dei temi portanti di questo convegno. Diventa allora di un certo interesse capire se e in che misura quell’identità sia emanazione diretta dei luoghi raffigurati o quanto, invece, sia la loro “narrazione” – visiva e letteraria – a conferire loro quella potente e talvolta indelebile aura mitica che per molti versi ancor oggi noi stessi, in particolari circostanze, sembriamo riconoscere. Ma è necessario procedere con ordine.

Il Pittoresco è lo sguardo europeo all’Italia (poi mutuato dall’intero Occidente), uno sguardo che proviene dall’“esterno”, probabilmente l’ultimo di quell’intensità e quell’attenzione ad esempio riscontrabile ancora oggi in molti turisti stranieri (dai più ai meno colti) che esigono, come un desiderio precostituito da soddisfare (che altrimenti sfocia in una sorta di rancore verso un popolo – quello italiano – che ha dilapidato l’eredità classica e i suoi precetti etici e artistici).

Con i volumi che compongono il *Viaggio pittoresco* del Saint-Non siamo di fronte a un’opera “modernamente” e tecnicamente riproducibile in un numero rilevante di esemplari – al contrario di un quadro, di un affresco, una scultura, ecc. – destinata quindi a un vasto pubblico. Grazie a questa opera che si avvale del contributo di relevantissime personalità artistiche – fanno parte della spedizione, tra gli altri, oltre allo stesso Saint-Non (raffinato disegnatore, incisore, umanista e archeologo) autentici geni dell’arte pittorica come i “francesi-romani” Jean-Honoré Fragonard e Hubert Robert<sup>1</sup> – i lettori

1. *Voyage pittoresque ou Description des Royaumes de Naples et de Sicile* – composto da 5 parti in 4 tomi (*in folio*, apparsi tra il 1781 e il 1786) con 11 carte geografiche a doppia pagina, 3 piante, 277 tavole f. t. con 390 incisioni in rame (acquetinte), 14 tavole di medaglie oltre ai frontespizi con vignette calcografiche, dedica alla regina Maria Antonietta incisa in rame e numerose tavole nel testo – vede coinvolti uno stuolo di un centinaio tra disegnatori, artisti e incisori. Tra gli artisti di maggior spicco che parteciparono a questa straordinaria avventura vi sono Jean-Honoré Fragonard di cui è nota la conoscenza dell’Italia (Firenze, Bologna, Venezia) e in particolare di Roma, permanenza che condivise con il suo amico Hubert Robert all’Accademia di Francia. Nondimeno, per quanto riguarda i ruoli e i compiti specifici avuti nella realizzazione



Figura 2. Salvator Rosa, Paesaggio con lago montano e soldati, 1656, olio su tela. Sarasota, The Ringling Museum.



Figura 3. Nicolas Poussin, *Inverno (Il diluvio)*, 1660-1664, olio su tela, Paris, Musée du Louvre.

avranno modo di tarare la loro sensibilità, che contribuirà a rivelare, e per la prima volta, anche al Sud stesso molti tratti di un'immagine in cui riconoscersi.

Per quanto possa sembrare azzardata la tesi che sia l'arte a "inventare" la natura e non viceversa, va notato che già nell'ultimo quarto del XVIII secolo William Gilpin, uno degli ideatori dell'idea di pittoresco, elaborò sul tema una suggestiva ed efficace elaborazione<sup>2</sup>.

Nel 1772, di ritorno da una esplorazione sul bacino del fiume Wye, Gilpin esplicita il senso di quel vagare che consiste «nel non limitarsi all'esame del volto che presenta il paesaggio, bensì di studiare le regole della bellezza pittoresca; di non limitarsi alla mera descrizione, ma di adattare la descrizione

di quella grande avventura, Cesare De Seta (DE SETA 2014, pp. 331-332) sostiene che «Questa opera, tuttavia, non si avvale dei suoi testi (del Saint-Non, N.d.R.). il Cireneo dell'impresa fu Dominique Vivant Denon che ne scrisse tutti i testi; il corpus grafico fu redatto da uno stuolo di giovani artisti francesi che il mecenate dell'impresa e il suo secondo condussero con loro per tutto il Mezzogiorno continentale e in Sicilia, per un viaggio di circa due anni. Ma nell'isola l'abate non seguì la sua équipe [...]. È dunque significativo il fatto che quando l'abate si mosse nell'impresa e si mise da parte, sia per quanto riguarda i disegni di paesaggi e monumenti (affidandosi a Châtelet, Desprez, Renard, attingendo a disegni di Fragonard e Hubert Robert), sia per le incisioni redatte dall'équipe operante a Parigi, ritenne forse la sua "incisione alla maniera dell'acquerello" non idonea alla sua opera, o, forse, più verosimilmente non pari alla qualità espressa dagli artisti ingaggiati. E lo stesso senso di misura di fatto mostrò per il testo che affidò per intero a Vivant Denon. In questo deve riconoscersi all'abate un alto e moderno senso di una specifica professionalità: quello che oggi definiremmo il grande editore».

2. BRILLI 1986, p. 54.



Figura 4. Gaspard Dughet, *Paesaggio italiano*, seconda metà del XVII secolo, olio su tela. Collezione privata - Web Gallery of Art.

dello scenario naturale ai principi del paesaggio artificiale»<sup>3</sup>. Evidenziando con ciò «una precisa distinzione fra la natura, che elabora i propri messaggi visivi su scala grandiosa, e l'arte la quale, viceversa, ricorre ad una scala assai più ridotta al fine di isolare gli elementi della visione»<sup>4</sup>. E tanto basta per rilevare uno sguardo “illuministico” sul mondo da cui traspare «l'intento del pittoresco (di) adattare all'occhio dell'uomo i particolari salienti della superficie della natura»<sup>5</sup>. Tanto basta ad Attilio Brilli per derivare alcuni importanti corollari:

«L'inquadratura pittoresca inoltre implica una continua dialettica tra l'uniformità compositiva dell'arte e la varietà delle cose naturali e anche, viceversa, fra la duttile armonia artistica e la rigida simmetria naturale, così che accanto ai canoni generali di un'estetica di impostazione classica e illuministica, che mira appunto all'integrazione del vario e del diverso nel disegno armonico e totalizzante, si sviluppa una sensibilità nuova per i contrasti di luce, le scene umili e frammentarie, il gusto dell'indefinito»<sup>6</sup>.

Nelle splendide incisioni del *Voyage pittoresque*, che per molti versi sembrano direttamente ispirate alle tesi del Gilpin, oltre alla conferma in partenza di una struttura compositiva ispirata ai modelli “classici” elaborati da Nicolas Poussin, Claude Lorrain e Salvator Rosa, tramite l'introduzione di un partito chiaroscurale più accentuato – in parte probabile conseguenza dell'acquatinta –, si nota l'introduzione ad hoc di deformazioni spaziali spesso per accentuare effetti di contrasto e scalari, di sottolineatura mirata di parti, manifestazione di una volontà di abbandonarsi al gioco, alla varietà e all'apparenza, all'effetto incompiuto, ecc. Ma vi è di più: in fondo, «la forza autenticamente innovativa che, forse al di là dei suoi stessi intendimenti, Gilpin libera è soprattutto l'immaginazione, la capacità di illuminare – più che di riflettere – la scena paesaggistica [...] Dinanzi ad uno scenario che, nel suo nitore, reca l'impronta artistica dell'uomo, il viaggiatore avverte che “non gli manca nulla, eccetto ciò che può fornirgli l'immaginazione”»<sup>7</sup>.

3. *Ibidem*.

4. *Ivi*, p. 55.

5. *Ibidem*.

6. *Ibidem*.

7. *Ivi*, p. 56. Poco più avanti, continua Brilli: «Non meno interessante appare sotto questo aspetto lo *Essay on the Pitturesque* (1794-98) di Uvedale Price nel quale il *pittoresco* viene proposto come terza categoria accanto a quelle del *bello* e del *sublime*. Proprio nei confronti del sublime, il pittoresco tende a proporsi come correttivo. Mentre il primo persegue l'uniformità mediante l'enfasi riposta su un singolo effetto dominante, capace di monopolizzare le facoltà della mente, il secondo ne sollecita un differenziato interesse con un vero e proprio giuoco fondato sulla varietà, l'apparenza l'intrico, l'incompiuto. Da specchio artificiale (pittorico) della natura, il pittoresco viene elevato a dignità estetica».



Figura 5. Claude Lorrain, *Paesaggio con Cristo che appare a Maria Maddalena (Noli me tangere)*, 1681, olio su tela, Frankfurt am Main, Städel Museum, inv. 1479.



Figura 6. Gaspar Van Wittel, *Veduta dell'abbazia di San Nilo a Grottaferrata*, olio su tela, Roma. Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, inv. 1417 (F.N. 163).

Sulla “attitudine creativa” dell’arte torneremo, attraverso altri percorsi, alla conclusione di questo scritto, finalizzando quanto sin qui detto a sostenere che l’identità dei luoghi segue e non precede una loro visione “organizzante”. E basterebbero soltanto la “verità” della Venezia di Canaletto o quella della Roma di Giovanni Battista Piranesi, di Mario Mafai o di Scipione per spiegare con sufficiente chiarezza ciò cui mira questo testo. Tuttavia, in questa circostanza, sarà senz’altro utile verificare ancora più in particolare alcune conseguenze logiche che derivano da tali premesse.

È però necessario procedere vagliando quanto detto sinora alla luce di una realtà per noi particolarmente significativa, la Calabria, sia perché è parte importante del resoconto del Saint-Non, sia perché essa è una regione che, come si vedrà, ha ancora drammaticamente aperto un dissidio con la sua identità.

La Calabria, la sua immagine, è quindi un campo quasi elettivo che ben si presta a esprimere – per la sua geografia, per la sua storia, per la compagine dei suoi paesaggi, per la storia della sua rappresentazione – la forza e i limiti dell’“attitudine identitaria” della rappresentazione artistica. È noto che essa è forse una delle pochissime regioni italiane che non sia stata ancora in grado di elaborare una propria immagine persuasiva da immettere nel circuito mediatico contemporaneo. Il ragionamento che segue – rintracciando le ragioni in vari autori che di essa si sono occupati – tenderà a sostenere che questa identità “debole” è l’esito della presenza di non una ma di molte identità che questa regione esprime. Un’identità che invece il “racconto” che se ne è dato ha teso più spesso inaspettatamente a sottovalutare, paradossalmente ciò è accaduto proprio in autori calabresi. Né questo è da ritenersi bizzarro o singolare poiché, forzando un pò una proposizione di



Figura 7. Alexander Cozens, *Paesaggio con tempio in rovina*, 1746-1750, penna e matita e acquerello su carta. New Haven, Yale Center for British Art, Mellon Collection.

Mario Praz, la eccessiva familiarità con le cose impedisce lo sprigionarsi di quello *shock of recognition* che «è imprescindibile per la creazione di opere d'arte»<sup>8</sup>.

Il riconoscimento dell'identità dei luoghi passa attraverso l'individuazione di parametri talora assai difficili da oggettivare. Sicché la storia, la geografia, il paesaggio, l'architettura, la letteratura, il cinema, la fotografia, la musica, la lingua, le usanze, i costumi, ecc., tendono di volta in volta a sostenersi reciprocamente – con vario peso e con differenti strumenti – nel delineare un profilo quanto più credibile cui far corrispondere l'“oggetto” dell'indagine.

Quindi, non si può non riconoscere che essendo il risultato di un processo di selezione e di sintesi, l'identità sia per lo più l'esito di un'azione eminentemente “creativa”. In questo senso la questione identitaria, se perde in *stabilità scientifica*, nondimeno acquista una positiva ambiguità, una dimensione evolutiva che costringe ogni volta che la si osservi a ridefinire la compagine problematica dei caratteri che la stagliano, identificandola.

È allora particolarmente opportuno l'obiettivo che il convegno *Che bel paese! Esplorazioni nell'Italia del Sud sulle tracce della spedizione del Saint-Non* si è prefissato nell'«indagare le dinamiche storiche alla base dell'odierna disgregazione dell'immagine del meridione d'Italia come parte essenziale dell'identità culturale del “bel paese”». E tale opportunità acquista ancor di più un particolare valore proprio se all'interno dell'ampio quadro tematico che delinea, si pone in relazione la Calabria che come si è detto, tra le regioni italiane, ha un rapporto particolare con la sua *identità*.

I limiti di spazio dati a questo scritto, non consentono (semmai fosse anche possibile) una trattazione “risolutiva” di tale complessa questione. Tuttavia, verranno proposte alcune chiavi di lettura, individuati alcuni nodi problematici che, anche non omogeneamente, vorrebbero sollecitare un contributo più corale – multidisciplinare –, il solo dal quale poter estrarre acquisizioni critiche significative più direttamente indirizzabili agli scopi del convegno.

Sarà prima di tutto necessario tentare di enucleare la natura (spesso sfuggente) e l'ampiezza (difficile da misurare) soprattutto degli elementi che vanno a formare inerzie – ovvero a facilitare – la formazione di entità in grado di costituirsi in immagini dotate di una maggiore stabilità figurativa e concettuale.

A questo scopo la Calabria, che tanta parte è nel racconto e nelle splendide acquetinte del Saint-Non, diventa una sorta di serbatoio tematico utile a dare densità ai ragionamenti che verranno proposti.

8. PRAZ 2011, p. 26.



Figura 8. Giovanni Battista Piranesi, *Veduta della Piazza del Popolo*, incisione (*Vedute di Roma*, 1750c.)



Figura 9. Canaletto, *Capriccio con edifici palladiani*, 1756-1759, olio su tela. Parma, Galleria nazionale, inv. 284.

In questo contesto si tenterà anche di accennare, lo si è già anticipato, come l'identità del Mezzogiorno d'Italia – sia un'invenzione, una splendida astrazione "nordica"<sup>9</sup>.

Infine si tenterà di argomentare, principalmente attraverso le tesi sulla natura del *paesaggio* del mediologo francese Régis Debray, sulla necessità che l'arte – che è *strumento* elettivo di svelamenti identitari – continui a svolgere un ruolo essenziale e insostituibile nella costruzione del paesaggio stesso, non tanto come "illustrazione" o "commento" a una passiva registrazione retinica dell'*esterno*, ma come rivelatrice di inediti e inattesi percorsi di una specifica avventura culturale, spirituale e umana.

«Quel Dio capriccioso, di cui parlano alcune favole, che dopo aver creato diversi mondi, si è divertito a frantumarli e a mescolarli insieme, sembra essere stato il Dio della Calabria [...]. Diversa dalle regioni che la introducono e all'isola che la segue, la Calabria è anche diversa da luogo a luogo fino al capriccio e alla stranezza. Più che alla pittura ci fa pensare al mosaico e all'intarsio»<sup>10</sup>. Così Guido Piovene nell'*Introduzione alla Calabria*, un volume a più voci del 1963, sintetizza con estrema chiarezza uno scenario che fa dell'indeterminatezza, dell'eterogeneità e della complessità di questa regione la

9. CAPRIOLO 2012, vedi Appendice I.

10. PIOVENE 1963, p. 1.



Figura 10. Jean-Honoré Fragonard, *L'abbeveratoio*, 1763-1765, olio su tela. Lyon, Musée des Beaux Arts.

ragione stessa, profonda del suo essere. E, si badi, una complessità che è anche l'espressione icastica delle millenarie e immense fatiche umane che sono state necessarie per tradurre quella *bizzarra* e indomita geografia in storia. Settecentottanta chilometri di costa (un quinto di quella italiana: «780 chilometri di scenari cangianti e contrapposti»<sup>11</sup>) bagnata da mari difficili da attraversare, che da Praia a Mare (sul Tirreno, al confine nord-occidentale con la Lucania) a Marina di Rocca Imperiale (sullo Ionio, al confine nord-orientale con la stessa regione) si (dis)articola in mille e mille fantastici scenari dai tratti forti e indelebili, in non enumerabili e stupefacenti realtà territoriali e paesaggistiche – dimenticandone molti: Scalea, Diamante, Briatico, Tropea, Capo Vaticano, la Costa Viola, Scilla, l'abbacinante Stretto, Bova, Locri, Gerace, Pietra Grande, le Castella, Isola di Capo Rizzuto, Cirò, Capo Spulico. Ma, un mare che per millenni – tranne la felice e irripetuta fase magnogreca – ha sempre costituito un pericolo da cui strenuamente difendersi; un mare che ha separato fino a costituirsi come una vera e propria cortina impenetrabile, tale da poter arginare la malaria e le incursioni saracene, e motivo di quella spinta delle popolazioni verso l'interno, verso quell'arroccamento, quel «convivere [fatto] di mille isolamenti»<sup>12</sup> che segnerà la cifra più esatta, caratterizzante gli insediamenti calabresi. E purtuttavia un entroterra che se era alternativa all'odio del mare da cui si fuggiva, diventava di nuovo odio esso stesso perché nemico dei pascoli; un *interno* inospitale e ostacolo alle relazioni tra le comunità insediate, vicine eppur distanti per la maggior parte dell'anno divise da quella inestricabile segmentazione operata dalle *fiumare* (fiumi-torrenti) che hanno da sempre fatto sì che la Calabria fosse impossibile da attraversare in lunghezza. Ne risulta infine un insieme multiforme di territori che dalle pendici meridionali del Pollino mutano verso est in Sila<sup>13</sup> – greca, grande e piccola –, e ad ovest nella Catena Paolana; e poi nell'altopiano del Poro, nel Marchesato, nelle Serre e, a chiudere a sud, nell'Aspromonte. E da qui riprendendo, e via via frammentando, in compagini

11. *Ibidem*.

12. Ancora sul mare e sul Sud, così il grande narratore della Calabria Giuseppe Berto. «È difficile definirlo, il Sud, anche soltanto come paesaggio. Si vede che è fatto di violenza e di contrasti, e nello stesso tempo si capisce che contrasti e violenza sono superati da una misteriosa armonia, che c'è una misura classica in tutte quelle cose dall'apparenza sconvolta. L'elemento che riporta ordine nel paesaggio del Sud è il mare: è il suo colore azzurro che dà riposo agli occhi offesi dal colore bruciato delle rocce, ed è la sua linea piatta e sconfinata che libera dal senso di costrizione di una terra troppo piena di convulsioni. Senza il mare, il paesaggio meridionale non è mai completo né definito. Per questo la rivelazione del Sud è improvvisa e totale soltanto dopo che a Terracina ci si affaccia sul Golfo di Gaeta.» E sempre Berto sul mare della Calabria: «Ciò che invece la Calabria ha di straordinario, di esaltante, di introvabile altrove, è la costa del mare, certi tratti di essa (...) gli ultimi cento chilometri verso lo Stretto di Messina. Qui il paesaggio è senza dubbio bellissimo, tra i più belli del mondo (...) è la più grande ricchezza della Calabria.»; BERTO 2003, pp. 132, 184. Vedi anche BERTO 1958; BERTO 1968.

13. PLACANICA 1985, pp. 38-40, vedi Appendice II.



Figura 11. Hubert Robert, *Paesaggio con ponte*, 1767c., olio su tela. Strasbourg, Musée des Beaux-Arts.



Figura 12. William Gilpin, *Paesaggio con rocce e alberi*, s.d., penna, matita e acquerello su carta. London, Tate Britain.

sempre più ristrette e sempre più radicate, pressoché incarnate alla geografia quasi fossero una loro secrezione mineralizzata e geometrizzata. In questa omogeneità materica difficile da dirimere sta, probabilmente, il mistero di ciò che Corrado Alvaro riferendosi alla Calabria chiamava “geografia romantica” (pittorresca?), concetto sul quale ritorneremo tra breve. Non prima di insistere ancora, però, sui limiti che queste molteplici micro identità geografiche hanno di ampliarsi, unendosi, in entità di grado superiore.

«La reale smembratezza (della Calabria, N.d.R.), la conformazione a isole interne non collegate ma disgiunte dalle zone pianeggianti malariche. (Un) insieme si rileva poi, nei caratteri fisici e nei rapporti umani, isola non meno che le grandi isole mediterranee, più isola ancora che queste, nella quasi totale mancanza di quel consapevole, volontario tendere ad uscire dall'isolamento che è quasi



Figura 13. John Robert Cozens, *Il lago e la città di Nemi*, 1779c., acquerello su carta. New Haven, Yale Center for British Art, Mellon Collection.

sempre caratteristico delle isole vere e proprie»<sup>14</sup>. Eloquentissima questa osservazione di Giuseppe Isnardi, il quale continua a osservare con altrettanta capacità di penetrazione:

«L'isolamento , e la coscienza non sempre chiara ma sempre tanto dolorosamente patita, spesso la non coscienza dell'isolamento stanno alla base del processo storico calabrese, per lo meno dalla fine dell'età medievale in poi: isolamento rispetto all'Italia e all'Europa, rispetto al regno stesso di cui la Calabria fece parte per sette secoli, dal XII al XVII, e oltre. Ceteriorità e ulteriorità, termini ricorrenti nell'uso politico e amministrativo della Calabria sin dal XV secolo e caduti in disuso soltanto da pochi decenni, sono un primo indizio della smembratura interna della regione [...]. Da questo isolamento rispetto al mondo mediterraneo ed europeo, e insieme da questa smembratura interna è nato il mito che ha, come non è avvenuto in nessuna delle grandi regioni italiane, tanto a lungo avvolto e trasfigurato la Calabria»<sup>15</sup>.

Analogamente a Isnardi, qualche anno più tardi, Augusto Placanica rileverà, sin dalle primissime righe, de *I caratteri originali della sua Calabria*<sup>16</sup>, una frattura profonda, irrimediabile, che andrà a caratterizzare nel tempo, fino a stabilizzarsi progressivamente e a formare

«due contrastanti immagini della Calabria: da una parte la rude e primitiva realtà del tessuto umano, sottolineata dall'asperità del rilievo e dall'inaccessibilità dei suoi paesi; dall'altra la memoria dell'antica civiltà mediterranea, simboleggiata dai ruderi campeggianti nelle assolate pianure della costa. Dalla metà del secolo XVIII, allorché i viaggi si fanno più frequenti e *impegnati*, e sino a metà Ottocento, scrittori stranieri di grande talento [...] oscillano tra i due poli; ma poi quasi tutti finiscono col privilegiare la *rêverie*; e, messi provvisoriamente da parte quei rudi calabresi – considerati alla stregua di ignari inquilini di un Eden metastorico – fuggono alle sonanti spiagge che parlano di antichi splendori»<sup>17</sup>.

E con grande chiarezza e consequenzialità logica di argomenti, Placanica arriva a porsi la domanda – anche per noi essenziale – che sembra dare al tema di questo convegno una risonanza più piena e ampia:

«Nell'avviare un discorso complessivo su un'entità regionale – entità geografica e storica, antropologica e linguistica, e quindi anche *in idea*, quale rappresentazione comune e astratta – il problema primo ed essenziale è quello della identità di questa regione. Per la Calabria pare ormai di capire, c'è un'identità attuale, e magari fisico-oggettiva (le coste e il mare), che però contrasta fortissimamente con quella identità più profonda, frutto della storia e della tradizione, determinatasi attraverso secoli di vita economica, sociale, civile. È ben vero che non una ma tre, e diversissime, sono le Calabrie del passato, e non per mero riscontro amministrativo; ed è ancor più vero che non tre ma cento sono le Calabrie del passato socioeconomico e linguistico; e ciò si è verificato, assai più che in qualsiasi altra regione d'Italia, proprio per l'isolamento generale che è frutto, poi, di tanti piccoli isolamenti, dovuti alle separazioni tra zona e zona

14. ISNARDI 1963, p. 8.

15. *Ivi*, pp. 9-10.

16. PLACANICA 1985, p. 10.

17. *Ivi*, p. 7.



Figura 14. Carl Blechen, *Veduta del golfo di La Spezia*, 1830, olio su carta. Schloss Sanssouci.



Figura 15. William Turner, *Paesaggio con Castello e alberi*, 1834c., acquerello su carta. London, Tate Britain.

e quasi tra comune e comune per via delle insormontabili difficoltà di scambio e comunicazione. Ma proprio questi singoli isolamenti e queste separatezze e difficoltà hanno conferito quel più antico denominatore comune che è divenuto generale principio d'identità»<sup>18</sup>.

Queste tesi del Placanica sul tema dell'identità della Calabria, per quanto convincenti vanno considerate più che altro come punto d'inizio a ulteriori ipotesi di indagine.

In effetti, a ben guardare queste tesi, non sfugge la presenza di un singolare paradosso, che evidenzia come più ci si addentri in specifiche e singolari realtà di questa regione, derivandone dettagli talora molto esatti circa la loro natura e conformazione, meno si è in grado di collocare tali elementi

18. *Ivi*, p. 10.



Figura 16. Mario Mafai, *Tramonto sul Lungotevere*, 1929, olio su tela. Roma, Collezione Caetani.

in un quadro più ampio in cui la logica d'insieme ne rafforzi le singole parti. È come se all'analisi dettagliata non corrispondesse mai una contestualizzazione più ampia dei singoli frammenti, non riducendosi mai i margini di congetturali, costringendoci quindi, ogni volta, a rielaborare daccapo e incessantemente una nuova descrizione.

Del resto, questa fatale "imprecisione" semantica, come è stato accennato poc'anzi – e non potrebbe essere altrimenti, visto che le cose esistono se esiste un nome per chiamarle –, non vi è già nel plurale *Calabrie*, termine che storicamente ha corrisposto per lo più a mere variabili amministrative più che a compagini identitarie territoriali che soltanto molto più tardi condivisero il nome *Calabria*?

Indubbiamente, vale la pena ripeterlo, il *Voyage pittoresque ou Description des Royaumes de Naples et de Sicile*, ha avuto un ruolo particolarmente importante nell'accendere molte e intense suggestioni sulle Calabrie confermando di queste una certa atmosfera romantica, che ben si prestava ai giochi d'effetto chiaroscurale, così come si piegava al forte ma gradevole disordine e irregolarità delle sue viste, la solitudine che ne accentuava un timore oscuro, improvviso e irrefrenabile. E quanto questo si sia "appiccicato" alla Calabria e come essa abbia vissuto in modo "dissociato" questa unità/totalità di rappresentazione a fronte dell'estrema frantumazione delle sue molteplici "identità", è una storia da scrivere.

Forse, dichiarare ognuna di queste identità tali per se stesse e non in funzione o concorrenti alla definizione di un'unica identità potrebbe essere un tema interessante da sviluppare in uno studio specifico. Che richiederebbe il concorso più ampio delle discipline che si occupano del territorio e del paesaggio (la geografia, l'architettura, la storia, ecc.), ma richiederebbe soprattutto che sia poi la rappresentazione di questi luoghi – l'arte – a illuminare e suggerire nuove associazioni figurative e concettuali.

Nella *Vita e morte dell'immagine. Storia dello sguardo in Occidente*, Régis Debray esplicita con grande efficacia la tesi secondo cui la pittura di paesaggio abbia generato l'irruzione di un nuovo modo di vedere il mondo e, in questo, un'originale e attualissima alleanza tra l'arte e la natura, per la quale: «*natura* e *arte* sono categorie astratte che in realtà non esistono indipendentemente l'una dall'altra. Una certa arte ha generato la nostra natura. E una certa natura ha generato la nostra arte»<sup>19</sup>. Una proposizione indubbiamente stimolante, che giunge a valle di un interessante percorso logico:

19. DEBRAY 1999, p. 158.



Figura 17. Scipione, *Piazza Navona*, 1930, olio su tela. Roma, Galleria Nazionale di Arte Moderna.

«Ci sono sempre state montagne, foreste e corsi d'acqua attorno a siti abitati, così come effigi, graffiti e pietre erette nel bel mezzo di gruppi sedentari. Ma la natura non crea il culto delle bellezze naturali più di quanto la presenza di immagini ritagliate non crei la sensibilità estetica. Lo spettacolo di una cosa non è dato con la sua esistenza. La prova: ci sono voluti due millenni all'Occidente per istituire, inquadrare, mettere in evidenza e in rilievo questo oltraggio a Dio, questa sovversione egocentrica, questo artificio di interpretazione, *il paesaggio* [...]. La riproduzione ha preceduto l'originale, *l'in visu* ha costituito *l'in situ*. I pittori hanno suscitato i siti, e i paesaggi delle nostre campagne sono usciti dai quadri dallo stesso nome. Lo sguardo sulla natura è un fatto di cultura, cultura che è stata visiva prima di essere letteraria. Pittoresco viene dall'italiano *pittore*. Altri diranno quel che i nostri boschi debbono a Ruysdaël, i nostri mari a Claude Lorrain e alle marine di Vernet, le nostre valli a Poussin, le nostre montagne a Salvator Rosa. Gli storici delle mentalità ci hanno insegnato che la Montagna e il Mare sono istituzioni culturali [...]. Donde la questione di oggi: quando questa natura si trasforma, che cosa resta dell'arte? Quando quest'arte scompare, che cosa resta della natura»<sup>20</sup>.

Dal nostro punto di vista questo è il grande e coinvolgente tema che questo convegno su Saint-Non apre. E un particolare significato assume il fatto che sia la Calabria a ospitarlo, ponendosi come nuovo laboratorio di sperimentazione sul *Pittoresco*. Riaprendo al cinema, alla pittura, alla letteratura, all'architettura, alla fotografia, all'urbanistica, ecc. – forse rimaste un po' attonite dalla lunga esposizione, dalla prolungata messa in ombra di quel versante, certo destabilizzante, ma poetico e “immaginifico” della conoscenza e creatore del reale – svanito, come afferma James Hillman, sotto quell’«effetto di una overdose di luce apollinea e di un eccesso della razionalità normalizzante»<sup>21</sup> – che non ha certo giovato, in generale, alla comprensione del mondo e di noi stessi. Un *effetto* che soprattutto ci ha allontanati dalla comprensione di questi luoghi – i luoghi della nostra vita quotidiana – sempre più decifrati attraverso inflessibili griglie analitiche che frammentano, disarticolano, vivisezionano la realtà la quale, tuttavia, non appena sembra oggettivarsi in un insieme “discreto” e sensato, dissolve la sua pienezza sfuggendo sempre di più dal sentire comune e da un comune e condiviso riconoscimento.

«L'arte e il paesaggio sono delle attitudini della coscienza. “Uno stato d'animo” diceva Amiel del paesaggio. Cioè un mito, come si chiama ogni credenza condivisa»<sup>22</sup>.

20. *Ibidem*.

21. HILLMAN 2014, p. 239.

22. DEBRAY 1999, p. 160.

## Appendice

I. Paola Capriolo, *Verso SUD. Da Goethe a Mann, cercatori d'infinito attratti dalla luce mediterranea*, in «Corriere della Sera», 26 giugno 2012.

Forse nessuno tra i grandi personaggi della cultura germanica ha reso all'Italia un omaggio paragonabile a quello del francese Stendhal, che volle essere designato come «milanese» sulla sua pietra tombale, quasi a offrire l'estrema testimonianza di un sentimento che può essere definito addirittura di adesione. Questa adesione non c'è, da parte dei tedeschi: c'è però una fascinazione non meno profonda, che dal diciottesimo secolo sino a tutto il Novecento ha spinto poeti, scrittori e filosofi a compiere il loro reale o metaforico *viaggio in Italia* per misurarsi con un mondo opposto e complementare. Quell'epoca aurea che i germanisti definiscono *Klassik* sarebbe difficilmente concepibile se il consigliere di Corte Johann Wolfgang von Goethe, dopo essere tornato indietro una prima volta, come sgomentato dalla prospettiva di un incontro che presagiva fatale, quando era già sul punto di varcare il passo del Gottardo, non si fosse infine deciso a valicare le Alpi lasciandosi completamente impregnare dall'esperienza italiana. Al suo ritorno non era diventato *romano, napoletano, veneziano*, non aveva assunto la cittadinanza spirituale di nessuno dei luoghi dove aveva soggiornato; in compenso aveva acquisito quell'idea latina della forma che si sarebbe così felicemente contemperata con gli slanci speculativi e le inclinazioni faustiane dell'indole tedesca dando luogo a una delle più grandi stagioni della cultura europea. È in fondo la nascita di un mito: quello della *terra dove fioriscono i limoni*, oggetto di una lunga, tenace nostalgia di cui forse possiamo ancora cogliere gli echi nel turista di Amburgo o di Francoforte in visita al nostro Paese; un mito che a ben vedere non si spegne neppure durante la stagione romantica, quando la forma, la misura, l'istinto classico del limite riassunti nella parola *Italia* vengono fatti oggetto della più radicale contestazione. Così, appunto, vanno le cose tra gli opposti: a volte si attraggono, altre volte si respingono, senza mai poter prescindere l'uno dall'altro. È come se il tedesco definisse inevitabilmente se stesso in rapporto all'Italia, ora rivendicando la propria superiorità di cercatore dell'infinito e instancabile collezionista di fiori azzurri, ora sentendo

questo stesso anelito all'infinito come un'irrimediabile goffaggine e guardando con l'invidia dell'apprendista all'innata *chiarezza* di noi eredi del Rinascimento.

Dopo Goethe, dopo le generazioni degli scrittori romantici nelle cui pagine l'Italia compare soprattutto come scenario di torbide fiabe, tocca a un secondo viaggiatore d'eccezione fare dei propri ripetuti soggiorni nella penisola altrettante tappe fondamentali nella storia della cultura tedesca. È un filosofo, questa volta, e si chiama Friedrich Nietzsche. Da seguace di Schopenhauer, nonché teorico del *dionisiaco* e della sua moderna rinascita nella musica wagneriana, finisce con lo scorgere nell'Italia il salutare antidoto a tutto questo, la culla di quel «grande stile» che si oppone allo spirito della *décadence* come il limpido cielo della Liguria alle nebbie germaniche, o la prediletta cucina piemontese a quella dieta obnubilante a base di birra e salsicce che a suo dire comprometterebbe alla radice, nei connazionali, ogni possibilità di pensare con chiarezza. Spulciando tra i suoi aforismi da *Umano, troppo umano* in poi (con particolare riguardo a quel libro italiano già nel titolo che è *La gaia scienza*), sembra di rileggere gli epigrammi più sferzanti rivolti da Goethe contro la tendenza dei tedeschi a perdersi in una *profondità* che sconfinava nell'informe; mentre la profondità, scrive il filosofo con una sorta di aristocratico understatement, va nascosta, e precisamente *nella superficie*, ossia in quell'incantesimo apollineo dello stile di cui proprio l'Italia ha custodito il retaggio facendo dell'apparenza non una sorta di scorza sotto la quale scavare in cerca di una presunta verità, ma un *Olimpo*, una piena, autonoma celebrazione della sfera sensibile (o di quella natura che, per dirla con Goethe 'non ha né nocciolo né buccia').

Grazie a questi due giganti che, in polemica con il loro popolo, ne hanno influenzato più di chiunque altro lo sviluppo spirituale, si può dire che a dispetto della geografia la Germania abbia acquisito una preziosa sponda mediterranea. Ne percepiamo la presenza in quasi tutte le principali figure che, nella prima metà del Novecento, hanno sviluppato ciascuna a suo modo i presupposti nietzscheani sul piano letterario o poetico: da Gottfried Benn che, pur non avendo mai messo piede nel nostro Paese, con un palese richiamo all'autore dello Zarathustra definisce «complesso ligure» uno dei nuclei fondamentali della sua ispirazione e del suo repertorio espressivo, a Thomas Mann, nel quale per la verità il mito dell'Italia è quasi sempre filtrato dallo schermo dell'ironia, o forse, viene fatto di pensare, da una sorta di inveterata diffidenza protestante verso il *paganesimo* delle genti latine. Ma persino il pregiudizio, in fondo, non è altro che l'aspetto negativo del mito, e a dispetto di ogni riserva critica Mann resta un visitatore innamorato, come Goethe e Nietzsche, come quel pellegrino di nome Tannhäuser che (l'omaggio di Wagner non è meno toccante di quello di Stendhal) descrive come culmine della propria penitenza non i digiuni o le flagellazioni, ma l'aver attraversato l'Italia negandosi il piacere di guardarsi attorno.

II. Augusto Placanica, *I caratteri originali*, in P. Bevilacqua, A. Placanica (a cura di), *La Calabria*, Giulio Einaudi editore, Torino 1985, pp. 38-40.

Per circa un millennio il quadro ambientale della Calabria è stato quello, duramente condizionato dalle esigenze di difesa delle popolazioni – contro la malaria, contro le incursioni – rigorosamente uguale a se stesso nel fluire dei secoli (...). Le forme dell'insediamento umano, quindi, originatesi in conseguenza dei fatti remoti di cui si va parlando, hanno profondamente caratterizzato – e per secoli – la Calabria e la sua storia, tanto da costituirne uno dei più corposi e duraturi tratti originali." Quindi, lo studioso calabrese delinea in pochi tratti i caratteri orografico-insediativi della regione, che qui possiamo soltanto sintetizzare e ai quali ovviamente rimandiamo: "Chi dia uno sguardo attento a una carta geografica della Calabria, possibilmente su scala abbastanza grande, avrà sotto gli occhi alcuni fenomeni e caratteri tipici dispiegatisi con evidenza lampante (ché poche regioni come la Calabria recano chiarissimi, fin sulla carta geografica, i segni del proprio

divenire nei secoli). Lungo i litorali, e quasi contigue alla linea di costa, si sviluppano tre linee parallele, vicinissime l'una all'altra: la strada ferrata, la strada ordinaria, un rosario di centri abitati. Se si eliminano mentalmente le prime due linee, prodottesi solo nell'ultimo secolo di storia, e si pone mente alla serie dei centri costieri, anch'essi nati di recente sulla scia della linea ferrata, si vedrà che quasi ogni centro giace in prossimità dello sbocco di un corso d'acqua, minuscolo, piccolo o medio che sia. Si tratta del solito corso d'acqua di Calabria – fiumiciattolo, torrente, fiumara – (...) emunto e oggi apparentemente inutile, dal letto inspiegabilmente ampio: presso la fine di ogni fondovalle, in prossimità della costa, si organizza un comune della cimosa costiera di Calabria.

Non è il torrente o il fiumiciattolo (quasi sempre, oggi, insignificante) che qui ci interessa, ma la valle relativa che collega la costa alla vetta. Ognuno di questi corsi d'acqua ha avuto a monte un suo ruolo e una sua storia, prima che le sue acque si disperdessero a valle.

Adesso il lettore può mentalmente eliminare anche quel rosario di centri abitati della costa: dunque, restano i monti e i fiumi, molti monti e molti fiumi (ché la Calabria non solo ha un rilievo intricato in mille cime e valli, ma ha una somma di bacini fluviali che non ha l'uguale nella penisola italiana). Ora, sulla carta risalendo lungo ogni valle attraversata da un corso d'acqua, ci si spinga in dentro verso i contrafforti dell'estrema dorsale appenninica e ancora più in dentro, verso la dorsale stessa. Ecco, proprio là, su cucuzzoli impervi o a mezza costa riposano da quasi mille anni le originarie cento e cento comunità calabresi: protagoniste indiscusse della storia della regione degli ultimi dieci secoli esse sono nate come ultimo rifugio per le popolazioni atterrite da un castigo di Dio – la malaria – e dai nemici di Dio – gli arabi prima i turchi dopo.

A questo punto è facile rendersi conto anche di un altro carattere tipico dell'insediamento umano della Calabria.

Chi – in considerazione di un'economia arretrata, poggiate su un'agricoltura estensiva, latifondista, rimasta per più secoli a bassissimi livelli di produttività – si attende di trovare in Calabria una maglia rada di insediamenti, con un reticolo solo qua e là punteggiato da grossi e medi centri abitati, resta del tutto deluso. Nulla che ricordi la rada rete di sparse masserie o i grossi paesoni della Sicilia centro-meridionale o delle Puglie, assai distanti l'uno dall'altro, in un mare di graminacee o di oliveti (...) È allora chiaro che, all'origine di quell'antico esodo verso i monti, da ogni pianura e da ogni segmento delle due cimose costiere, si mossero piccoli e piccolissimi gruppi che, di fuga in fuga, di balza in balza, finirono con l'insediarsi in cento e cento roccaforti, lontane (...) Isolate, dunque, sì, e tuttavia numerose, ma proprio per questo, e per la limitatezza degli spazi da destinare alle colture, reciprocamente chiuse e vocate a sviluppo assai modesto [...] Solo questa origine degli insediamenti, così fortemente legata a esigenze non solo di difesa, ma addirittura di occultamento agli occhi di chi stesse sulla costa, può spiegare la dislocazione di tanti antichi paesi.”

## Bibliografia

- BERTO 1958 - G. BERTO, *Qui comincia il Sud*, in "Il Giornale d'Italia", 9 febbraio 1958.
- BERTO 1968 - G. BERTO, *L'università calabrese*, in "Resto del Carlino", marzo 1968.
- BERTO 2003 - G. BERTO, *Il mare da dove nascono i miti*, Monteleone Ed., Vibo Valentia 2003.
- BRILLI 1986 - A. BRILLI, *Viaggiatori stranieri in terra di Siena*, De Luca Editore, Roma 1986.
- CAPRIOLO 2012 - P. CAPRIOLO, *Verso SUD. Da Goethe a Mann, cercatori d'infinito attratti dalla luce mediterranea*, in «Corriere della Sera», 26 giugno 2012.
- DE SETA 2014 - C. DE SETA, *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, Rizzoli – RCS Libri, Milano 2014.
- DEBRAY 1999 - R. DEBRAY, *Vita e morte dell'immagine*, Editrice il Castoro, Milano 1999 (trad. it. di Andrea Pinotti della I ed. francese, *Vie et mort de l'image*, Paris 1992).
- HILLMAN 2014 - J. HILLMAN, *Figure del mito*, Adelphi, Milano 2014.
- ISNARDI 1963 - G. ISNARDI, *Grandi distanze di una terra isolata, in Calabria*, Sadea Sansoni, Firenze 1963, pp. 8-21 (*Tuttitalia, Enciclopedia dell'Italia antica e moderna*, 21).
- PIOVENE 1963 - G. PIOVENE, *Introduzione alla Calabria, in Calabria*, Sadea Sansoni, Firenze 1963, pp. 1-7 (*Tuttitalia, Enciclopedia dell'Italia antica e moderna*, 21).
- PLACANICA 1985 - A. PLACANICA, *I caratteri originali*, in P. BEVILACQUA, A. PLACANICA (a cura di), *La Calabria*, Giulio Einaudi editore, Torino 1985, pp. 3-114.
- PRAZ 2011 - M. PRAZ, *Giovan Battista Piranesi. Le Carceri*, introduzione di M. Praz, Abscondita, Milano 2011, p. 26 (I ed. Rizzoli, Milano 1975).
- SAINT-NON 1781-1786 - J.-C. RICHARD DE SAINT-NON, *Voyage Pittoresque ou Description des Royaumes de Naples et de Sicile*, 4 voll., Clousier, Paris 1781-1786.



## A Journey through the “Contemporary Picturesque”

Marina Tornatora  
mtornatora@unirc.it

*Saint-Non invites scholars to reflect on the meaning of the word picturesque and grasp its deeper significance going beyond the derogatory connotation bestowed on it.*

*The narration is not a mere description of the places visited but rather an aesthetic experience that matches different realities and establishes relationships among differences. The picturesque vision becomes an aesthetic category underlain by composition rules that stem from both visual awareness and imagination which, in particular, makes the vision aesthetically pleasurable allowing to recognize and spot the stylistic elements of a picturesque composition.*

*From this standpoint today, the architectural compositions conceived as a set of relationships perceived by the observer while moving through a space and experiencing a ‘promenade architecturale’ that is not shaped by geometry but rather by the voids defining the parts and volumes that give substance to a setting for a sequence of architectural effects, can be referred to as picturesque.*

*The concept conveyed by the word picturesque switches from the bidimensionality of landscape painting towards the multiplicity of sights and spaces experienced through movement. These considerations open a new perspective for research on the concept of contemporary public open space that can be meant as space for relationships and landscape experiences through movement, knowledge and perception.*

## VOYAGE PITTORESQUE

II. Observations on the Historic Landscape of Calabria

[www.archistor.unirc.it](http://www.archistor.unirc.it)

ArchistoR EXTRA 4 (2018)

ISSN 2384-8898

Supplemento di ArchistoR 10/2018

ISBN 978-88-85479-04-3

DOI: 10.14633/AHR101



# Viaggio nel “pittoresco contemporaneo”

Marina Tornatora

Il nome dell'abate *Saint-Non* è legato al viaggio, a quel *Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicilia* (1781-1786) che ha rappresentato una mappa per i viaggiatori del *Grand Tour* e che servì in particolare alla Calabria per diffondere il nome della regione e accendere la curiosità per una sua conoscenza diretta.

Oggi il racconto di quel viaggio fornisce l'occasione per riflettere sul concetto di *pittoresco* con l'obiettivo di intercettare e soffermarsi sui suoi significati, superando quell'accezione deteriorata che il termine ha progressivamente assunto, spesso legato solo a scene vernacolari.

La riflessione parte dalla necessità di comprendere se sia possibile parlare nella cultura contemporanea di opere *pittoresche* e come si sia evoluta questa categoria estetica. Interrogativi che partono da un'interpretazione del *pittoresco* come modalità compositiva che organizza oggetti nello spazio, come quel luogo della percezione e dell'esperienza che produce uno scarto rispetto alla razionalità. In questo senso diventa importante partire dalla definizione di *pittoresco* riportata nell'Enciclopedia Treccani:

«Termine usato nel 17° sec. come equivalente di *pittoresco* e opposto di *scultoreo* (M. Boschini, 1664); è entrato nella terminologia critica nell'accezione elaborata dai teorici inglesi settecenteschi come categoria di gusto, in riferimento alla raffigurazione di una natura selvaggia, caratterizzata dalla presenza di rovine. In tale contesto il carattere p. è attribuito a un tipo di scenario naturale libero e fantasioso, ispirato ai paesaggi di S. Rosa, C. Lorrain e N. Poussin, e così ricostruito

nei giardini all'inglese. Una prima caratterizzazione estetica del p. è in W. Gilpin (1724-1804) che ne identifica il carattere peculiare nell'effetto tattile di 'ruvidezza' suggerito dalla vista di oggetti naturali selvaggi e irregolari: dall'albero divelto alle montagne brute, alle rovine (*Observations relative chiefly to picturesque beauty on several parts of Great Britain, 1782-1800*). Come composizione libera e varia, dallo stile ricco di contrasti, distinto sia dalla regolarità del 'bello' che dall'infinità del 'sublime', considerato anche in relazione all'architettura, al giardino, alla musica, è il concetto di p. in U. Price (1747-1829), in *An essay on the picturesque* (1794), richiamando la sensibilità cromatica della scuola veneziana, dei paesaggisti del Seicento, di Rubens e Rembrandt. In chiave sensista, P. Knight (1805) identifica il p. come qualità precipua della bellezza visiva, ottenuta con un uso fortemente pittorico di luci e colori. Le concezioni settecentesche del p. influenzarono J. Constable e W. Turner, nonché il paesaggismo romantico del primo Ottocento»<sup>1</sup>.

Se tale definizione si limita a circoscrivere il *pittoresco* al genere pittorico tra il XXVII – XIX secolo, allo stesso tempo introduce il principio della "composizione" secondo regole che definiscono una narrazione visiva per parti giustapposte e concatenate, così com'è spesso riportato nel testo dell'abate Saint-Non: «Ogni passo offre un nuovo punto di vista sempre più *pittoresco*, e nello stesso tempo più gradevole, in cui il grazioso è unito al grande, e ove i dettagli la disputano all'insieme»<sup>2</sup>.

Lo sguardo dell'abate supera la *logica* e la pura descrizione dei luoghi e si propone come un'"esperienza estetica" che consente di giustapporre realtà diverse e di connette differenze, coerentemente con la filosofia del XVIII secolo che esplora la natura attraverso la dimensione percettiva. Il *pittoresco* si configura, dunque, come una categoria estetica basata su regole compositive dettate dal controllo visivo dell'uomo al quale si accompagna l'immaginazione che introduce il piacere estetico della visione e permette di cogliere e catturare nella realtà quegli elementi che possono comporre un assemblaggio pittoresco.

«Una vecchia torre in rovina nel mezzo di un sito bucolico, un *cottage* abbandonato, villaggi e sentieri solitari. Il pittoresco agisce per contrasto, per asimmetria, attraverso la sorpresa che suscita»<sup>3</sup>. Colin Rowe sostiene che «il termine "composizione" sia entrato davvero nel linguaggio architettonico inglese a seguito delle innovazioni formali del Pittoreesco, e che fosse concepito come applicabile, in particolare, a quelle nuove, libere e asimmetriche organizzazioni che non potevano essere comprese all'interno delle categorie estetiche della tradizione accademica»<sup>4</sup>.

"Organizzazioni pittoresche" inquadrate all'interno della filosofia del Romanticismo con un'idea di conoscenza soggettiva del mondo, come esperienza estetica che comprende quelle realtà escluse alla

1. <http://www.treccani.it/enciclopedia/tag/pittoresco/> : ultimo accesso 30 dicembre 2016.

2. VALENTE 1978, p. 21.

3. JAKOB 2009, p. 92.

4. ROWE 1990.



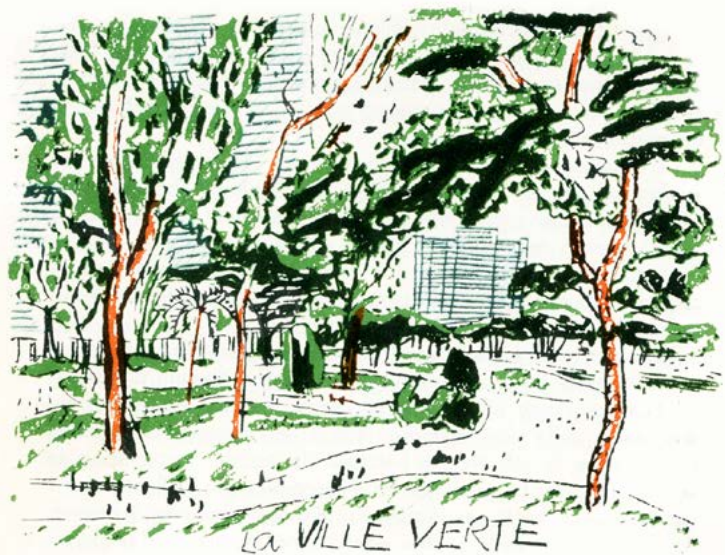
Figura 2. Le Corbusier, *Le Parthénon Athènes*, Carnet d'Orient n° 3, 1911.

logica e che pone l'uomo non più solo come spettatore della scena. Pittorresco è quindi un modo della pittura che si fonda sull'effetto, e si completa attraverso la percezione dell'osservatore che a sua volta diventa un *produttore di senso*.

È dunque possibile definire anche una composizione architettonica moderna o contemporanea come *pittorresca* quando si configura come una serie di relazioni che si rivelano all'osservatore mentre attraversa lo spazio, una *promenade architecturale* risultato di un assemblaggio non geometrico nel quale è il vuoto tra le parti e le masse a costruire la scena in un succedersi di eventi architettonici.

In questa prospettiva si possono osservare le architetture di Mies van der Rohe, che lavora sul montaggio per elementi primi o anche quelle di Le Corbusier concepite come assemblaggio di pezzi, relazioni tra *Pezzi e Parti* «intendendo per 'pezzi' elementi primi irriducibili ulteriormente, e con 'parti' elementi più complessi che in qualche caso possono coincidere con architetture intere»<sup>5</sup>.

5. BONFANTI 1970.



LA VILLE VERTE

les gratte ciel de verre



les étages superposés

l'interstrade

les veranda

les bases nouvelles de la  
composition urbaine  
un nouveau lyrisme de l'épo-  
= que machiniste

Figura 3. Le Corbusier, La Ville Verte, 1930.

La descrizione dell'Acropoli di Atene in *Vers une architecture* testimonia l'attenzione di Le Corbusier per la «visione peripatetica dello spazio e il cinematismo»<sup>6</sup> che traduce nelle architetture attraverso la *promenade architecturale*, «meccanismo con cui si sviluppa il movimento sequenziale e ascensionale all'interno degli edifici in grado di collegare visivamente e percettivamente gli spazi»<sup>7</sup> introducendo il movimento come categoria di definizione spaziale.

Rispetto alle questioni cinetiche e alle relazioni dinamiche della composizione particolarmente significativi sono gli studi di Merlau-Ponty sulla fenomenologia della visione che apre a un rapporto diverso tra figura e sfondo:

«Il corpo è il terzo termine sempre sottinteso della struttura figura e sfondo, e ogni figura si profila nel suo duplice orizzonte dello spazio esterno e dello spazio corporeo [...]. Considerando il corpo in movimento, risulta più chiaro come esso abiti lo spazio (e del resto il tempo), poiché il movimento non si accontenta di subire lo spazio e il tempo, ma li assume attivamente, li prende nel loro significato originario»<sup>8</sup>.

A questo si accompagnano molti contributi teorici che rivalutano il concetto di *pittorresco* in arte e in architettura e trovano nel principio dello *spazio peripatetico* un punto di convergenza; tra questi basti citare il lavoro di Iñaki Abalos, *Atlas pintoresco*, di Steven Holl con *Parallax* e di Yve-Alain Bois con *A picturesque Stroll around Clara-Clara* sull'opera di Richard Serra.

Da questo rinnovato interesse emerge come il concetto di *pittorresco* si libera dal riferimento alle qualità pittoriche bidimensionali della pittura di paesaggio per legarsi alla molteplicità delle vedute e all'esperienza dello spazio attraverso il movimento.

Molte opere della *Land Art* derivano da questa idea di "fruizione" del paesaggio come configura in *Shift* (1970-1972) di Richard Serra la cui spazialità è determinata dalla distanza massima dello sguardo della visione tra due persone. «Scoprimmo che due persone che camminano lungo i lati del campo, restando una in vista dell'altra malgrado i dislivelli, determinano uno spazio topologico definito [...] l'orizzonte dell'opera fu perciò stabilito dalle possibilità di mantenere questa reciproca visibilità»<sup>9</sup>.

Il concetto di *spazio topologico* di Serra inevitabilmente apre una riflessione sull'attuale questione dello spazio pubblico aperto che mette in crisi le figure e i dispositivi tradizionali dello spazio collettivo - strade porticate, piazze, gallerie commerciali, viali e parchi. In questa dimensione d'incertezza illuminante

6. BOCCHI 2010.

7. BONFANTI 1970.

8. ORLEAU-PONTY 1945.

9. BOIS 2000, p. 82.



Figura 4. Richard Serra, *Shift*, 1970-1972.

è il confronto proposto da Iñaki Abalos tra il *Central Park* di Olmsted a New York e la *Ville Radieuse* di Le Corbusier, due visioni contrapposte di paesaggio che tuttavia propongono «il vero pittorresco contemporaneo, dove alberi e edifici, crescendo assieme, formano un'unica modalità di spazio pubblico in cui possiamo muoverci senza sentirci manipolati, un amalgama che riconosciamo e identifichiamo come il nostro mondo»<sup>10</sup>.

Si fa strada un'idea di spazio pubblico aperto contemporaneo<sup>11</sup> concepito come risultato di un'esperienza di paesaggio legata all'attraversamento, alla conoscenza e alla percezione delle caratteristiche del sito e nella quale «il progetto di *Architettura del paesaggio* e il *paesaggio dell'architettura* si propongono in una simbiosi nuova e promettente»<sup>12</sup>.

Con questa proiezione alla condizione contemporanea che bisogna osservare l'esperienza del viaggio del Saint-Non e le tavole illustrate da Déprez e Châtelet nel *Voyage pittoresque* come un itinerario di conoscenza contribuendo a costruire un'iconografia della Calabria libera dagli stereotipi turistici o modelli folkloristici attuali.

10. ABALOS 2006.

11. Su questi temi il dipartimento di Architettura e Territorio dell'Università *Mediterranea* di Reggio Calabria è impegnato da anni, in particolare si ricorda il progetto *Rigenerare Tor Bella Monaca*, nell'ambito della ricerca Prin 2008 coordinata da Gianfranco Neri, Ottavio Amaro e Marina Tornatora con Leonardo Garsia, Santi Maggio Savasta, Francesca Schepis, Clara Sorrentino, Rosario Testai.

Il lavoro propone una riflessione sul paesaggio definito dalla presenza delle torri esistenti e un nuovo suolo verde nel quale il rito dell'attraversamento ripercorre e ricompono la morfologia della città. Suolo verde, infrastrutture e architetture configurano uno spazio pubblico continuo e articolato, mutuando l'isotropia della spazialità moderna. CALZOLARETTI, MANDOLESÌ 2014.

12. BOCCHI 2010.



Figura 5. Gianfranco Neri, *Elogio delle torri*, acquerello raffigurante il progetto *Rigenerare Tor Bella Monaca*, ricerca Prin 2008, coordinata da Gianfranco Neri, Ottavio Amaro e Marina Tornatora, 2014.

## Bibliografia

ABALOS 2006 - I. ABALOS, *Atlas pintoresco. Vol. 1: El Observatorio*, Gili, Barcellona 2006.

BOIS 2000 - Y.A. BOIS, *A picturesque Stroll around Clara-Clara, 1983*, in H. FOSTER, G. HUGHES (a cura di), *Richard Serra, October Files*, Mit Press, Cambridge Mass 2000, pp. 59-96.

BOCCHI 2010 - R. BOCCHI, *Progettare lo spazio e il movimento. Scritti scelti di arte, architettura e paesaggio*, Gangemi editore, Roma 2010.

BONFANTI 1970 - E. BONFANTI, *Elementi e costruzione. Note sulle architetture di Aldo Rossi*, in «Controspazio», 1970, 10, pp. 19-28.

CALZOLARETTI, MANDOLESI 2014 - M. CALZOLARETTI, D. MANDOLESI (a cura di), *Rigenerare Tor Bella Monaca*, Collana a cura del DiAP, Università Roma La Sapienza, Quodlibet, Macerata 2014.

JAKOB 2009 - M. JAKOB, *Il paesaggio*, Il Mulino, Bologna 2009.

LE CORBUSIER 1921 - LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Paris 1921 (ed. it. Longanesi, Milano 1979).

MORLEAU-PONTY 1945 - M. MORLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945 (ed. it. Bonomi, Milano 2003).

POSOTTO - P. POSOTTO, *Il pittorresco e la modernità*, in «DC PAPERS, revista de crítica y teoría de la arquitectura», 2000, 4, pp. 142-153.

ROWE 1990 - C. ROWE, *La matematica della villa ideale e altri scritti*, a cura di P. BERDINI, Zanichelli, Bologna 1990 (I ed. ingl. *The mathematics of the ideal villa and other essays*, The MIT Press, Cambridge, London 1976).

VALENTE 1978 - G. VALENTE (a cura di), *La Calabria dell'Abate Saint-Non*, Edizioni Effemme, Chiaravalle Centrale 1978.



### To Know is to See: the Contribution of the Odeporic Narration in the *Voyage pittoresque* of Abbot Saint-Non

Ottavio Amaro  
ottavio.amaro@unirc.it

*The rediscovered interest in southern Italy characterizing the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries coincided with an Arcadian vision of the places there with their strong identity, deeply rooted into history.*

*That vision thus also involved Calabria to be replaced later by a negative rationale generating short-sighted policies and improper planning. We can say that the region, losing its self-awareness and consequently its figurative self-consciousness, has passively endured misrepresentation. The new iconography of Calabria, in fact, has increasingly tended to be iconoclastic within a local scenario of acritical resignation to degradation and lack of self-perception.*

*The current project design aimed at the regeneration of the Calabrian landscape can start from the actual knowledge and awareness of the region's figurative heritage.*

*The thirty-five images of Calabria created by Désprez and Châtelet for the Voyage pittoresque, provide fundamental iconographic and iconological documentary evidence. They are parts of one single project aimed, perhaps as a first example in history, at the official composite representation of Calabria.*

*As in Gombrich's words «That a picture looks like nature often means only that it looks the way nature is usually painted»; the images reported by Saint-Non bring to light Calabria's existence; they show the region to Europe highlighting its pastoral and Arcadian simplicity, archeological remains, a system of settlements either clinging to steep hill sides or nested on secluded plains. This imagery can be compared with the most up-to-date representation tools for landscaping.*

### VOYAGE PITTORESQUE

II. Observations on the Historic Landscape of Calabria

[www.archistor.unirc.it](http://www.archistor.unirc.it)

ArchistoR EXTRA 4 (2018)

ISSN 2384-8898

Supplemento di ArchistoR 10/2018

ISBN 978-88-85479-04-3

DOI: 10.14633/AHR102



# Sapere per vedere: il contributo della narrazione odepórica nel *Voyage pittoresque* dell'Abate Saint-Non

Ottavio Amaro

Il valore del viaggio degli inviati dell'abate Saint-Non in Italia e quindi in Calabria, va letto in un doppio significato: da un lato costituisce un patrimonio storico-culturale in sé, con un numero straordinario di opere iconografiche e di narrazioni; dall'altro può rappresentare una chiave di lettura utile per un'interpretazione autentica, stratificata e relazionale del paesaggio contemporaneo calabrese. Esperienza viva e racconto, nell'impresa degli scrittori, degli architetti e dei pittori al servizio di Saint-Non, vivono in perfetta simbiosi. In questo senso essi ancora costituiscono una straordinaria lezione sulla conoscenza della regione, di grande attualità per una maggiore consapevolezza figurativa dei paesaggi attuali.

Questo a maggior ragione in una società globalizzata e conformista che fonda il suo sistema relazionale sull'azione mediatica in cui l'immagine quantitativa spesso predomina sul racconto evocativo articolato in gerarchie selettive, scalari e valutative.

L'affermazione lecorbuseriana «occhi che non vedono» va attualizzata ancora oggi come il modo per indicare l'incapacità di entrare nella conoscenza della realtà con i suoi dati fisici e metafisici.

“Sapere per vedere”, allora, ci riporta a una doppia lettura dell'iconografia dei viaggiatori: da un lato alla conoscenza dei contenuti fisici-descrittivi così come rappresentati e rilevate nelle immagini; dall'altra a una modalità di guardare alla realtà, propria di quel tempo, attraverso la cultura e la ricerca di contenuti visibili e invisibili, legati di volta in volta alla storia, al mito, al pittoresco o al sublime.

La scoperta del Sud da parte dei viaggiatori del Settecento e Ottocento non rappresenta solo un'estensione geografica, un fascino dell'avventura o il capriccio verso l'esotismo. Essa coincide con

un'idea del Sud come luogo della storia e identitario di una natura originaria e arcadica: «nel corso del tempo il baricentro del viaggio si va spostando sempre più verso il Mezzogiorno, perché lì sono le radici della civiltà e lì sopravvivono riti e miti che la *civiltation* ha cancellato»<sup>1</sup>. Una visione ribaltata del Sud che s'impose sul piano europeo con una quantità d'immagini e di scritti che avevano al centro un territorio quale mescolanza di miti, archeologia, natura, riti e storia. Una visione che coinvolge pienamente la Calabria, e che solo in tempi relativamente recenti è stata quasi definitivamente oscurata a causa di scelte politiche affrettate e programmazioni distorte. Astraendosi dalla cultura iconografica, questa visione letale si colloca in senso zenitale e dall'alto, incapace di penetrare nella conoscenza dei paesaggi, portando, negli anni Settanta del Novecento, uno scrittore come Giuseppe Berto ad affermare che «i calabresi sono i primi a non credere alla bellezza e all'altezza della loro civiltà»<sup>2</sup>.

Si è in presenza cioè di un nuovo ribaltamento dell'immaginario della regione, non più parte del *giardino d'Europa*, ma legato al decadimento e all'estetica della distruzione. Possiamo parlare di smarrimento della consapevolezza di un territorio come smarrimento della capacità figurativa, della cultura iconografica, della possibilità di rappresentarsi.

La Calabria vive in un grande “frastuono” territoriale dettato da trasformazioni non controllate e spesso estranee ai luoghi, considerati nella duplice accezione fisico-morfologica e culturale. A un territorio interno ancora generalmente integro corrisponde una linea di costa soggetta a una violenta azione di “artificializzazione” che negli ultimi cinquant'anni ne ha cambiato i connotati paesaggistici e naturalistici.<sup>3</sup>

Ancora nel 1949 Alberto Savinio, in un suo viaggio in Calabria, parlava di «Terra intatta, Terra antica. Terra calva»<sup>4</sup>.

Un continuum edilizio tendente a una enorme periferia senza centro, un sistema produttivo legato ai grandi insediamenti industriali degli anni Settanta, in crisi sin dalla nascita, un apparato infrastrutturale lineare sulla costa, costituiscono la realtà antropica sovrastrutturale che in molti casi ha cancellato i paesaggi locali.

La Calabria ha subito spesso veri e propri “traumi” territoriali che hanno fatto perdere i punti di vista originari, le chiavi interpretative dei paesaggi come presenze identitarie in equilibrio tra storia e natura. I grandi processi trasformativi locali e nazionali, poco inclini a conoscere i contesti e i significati che essi esprimevano sul piano produttivo come su quello storico, culturale e ambientale, si sono posti come

1. DE SETA 1999, pp. 16-17.

2. BERTO 2003, p. 255.

3. Vedi AMARO 2012, pp. 63-68.

4. SAVINIO 1996, p. 17.



Figura 1. La costa tirrenica reggina sullo sfondo dello Stretto durante i lavori di ammodernamento dell'Autostrada Salerno - Reggio Calabria (foto di A. Perna, esposta nella mostra Verso il Mediterraneo. Sezioni del paesaggio da Salerno a Reggio Calabria, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, 15 dicembre 2016 – 14 gennaio 2017. [http://www.artnoise.it/ai1ec\\_event/verso-il-mediterraneo-sezioni-del-paesaggio-da-salerno-reggio-calabria/?instance\\_id=:](http://www.artnoise.it/ai1ec_event/verso-il-mediterraneo-sezioni-del-paesaggio-da-salerno-reggio-calabria/?instance_id=:) ultimo accesso 25 ottobre 2017).

sistemi interrotti, intenzionalità programmatiche disorganiche, che hanno prodotto un sistema squilibrato, frammentario e per lo più dismesso.

In questo contesto ritroviamo nuovi paesaggi caratterizzati da palinsesti ibridi. L'immagine predominante sembra essere quella della rovina: il non finito del sistema abitativo costiero, le industrie dismesse, pezzi d'infrastrutture interrotte, insieme ai paesi abbandonati, rappresentano le nuove rovine contemporanee. Lo stesso paesaggio agrario vive una condizione di frammento e di rovina nella mescolanza più generale di processi trasformativi estranianti. Questo in una terra dove le catastrofi legate ai terremoti e ai dissesti idrogeologici, ciclicamente, hanno prodotto altre rovine.

La nuova iconografia della Calabria sembra tendere sempre di più verso una accezione iconoclasta, uniformandosi all'idea di degrado e di estraneità, accentuata da racconti "cronicistici" dettati, spesso, dal sistema di condizionamento illegale a cui è sottoposta la società calabrese. Sono i paesaggi descritti nelle sequenze cinematografiche di Vittorio Deseta<sup>5</sup>, nelle fotografie di Olivo Barbieri su Gioia Tauro<sup>6</sup>, nei contrasti della costa ionica nel film *Anime Nere* di Francesco Munzi, o nelle descrizioni drammatiche delle *Terre profanate* di David Lane<sup>7</sup> o dell'*Inferno* di Giorgio Bocca<sup>8</sup>.

In questo scenario la riscoperta dell'iconografia "pittorresca" o "romantica" del Sette e Ottocento non si può configurare come un rifugio retorico o comunque relegato alla ricerca storiografica.

Possiamo affermare che in questo contrasto tra i due volti della rappresentazione della Calabria si può rintracciare la possibilità di riscoperta e ricomposizione dei suoi paesaggi. L'esigenza di avviare un'azione progettuale di vero e proprio "restauro del paesaggio" calabrese parte dalla conoscenza e dalla consapevolezza della sua memoria figurativa, capace di fare affiorare identità e valori nascosti.

Come nel *Capolavoro sconosciuto* di Balzac, dove l'artista, sotto il groviglio di linee e la sovrapposizione di colore, intravede la bellezza di un corpo femminile, così l'azione progettuale può fare affiorare la bellezza spesso latente del paesaggio calabrese sotto il sistema insediativo e produttivo sovrastrutturale costruito a partire dalla seconda metà del secolo scorso.

Le immagini tramandate dai pittori del Saint-Non nel *Voyage Pittoresque*, insieme alle sue narrazioni letterarie, comunicano tutto il pathos di paesaggi autentici in cui convivono la forza tellurica di una natura vergine con la presenza della cultura e della storia. A proposito della periferia, ormai irricognoscibile, di Reggio Calabria Saint-Non annotava:

5. DE SETA, *In Calabria*, film documentario, 1991.

6. MedCenter Container Terminal Gioia Tauro 1997.

7. LANE 2010.

8. BOCCA 1991.



Figura 2. Gioia Tauro e, sullo sfondo, le gru del porto logistico (foto A. Ottomanelli, Archivio The Third Island, 2014, <https://www.ilpost.it/2014/10/13/salerno-reggio-calabria/third-island-8/>: ultimo accesso 25 ottobre 2017).

«Quasi tutte le case sono attorniate e separate le une dalle altre da boschi di limoni e d'aranci cedui, e da lunghi pergolati impenetrabili dal sole. Una vegetazione abbondante e accelerata rende tutto il paesaggio d'un verde pronunciatissimo, e tanto più ricco all'occhio che fa risaltare maggiormente il colore delle arance di cui tutti questi alberi sono coperti; esse sono sospese ad altezza di mano, e sembrano invitare a raccoglierle. Così si può dire che i dintorni di Reggio, così come le strade che l'attraversano, formano un giardino continuo, e uno dei più deliziosi»<sup>9</sup>.

Le trentaquattro tavole sulla Calabria illustrate da Déprez e Châtelet rappresentano un apparato documentale fondamentale sotto il profilo iconografico e quindi iconologico, nell'accezione panofskyana. Esse costituiscono un progetto organico in cui si fissa e si concepisce, forse per la prima volta, una rappresentazione della Calabria.

Facendo ricorso a quanto sostenuto da Gombrich, «Solo un'immagine dipinta può spiegarci un'immagine che vediamo in natura»<sup>10</sup>, possiamo affermare che le immagini riportate dal *Voyage Pittoresque* fanno "esistere" la Calabria; riportano sulla scena europea una regione agreste, arcadica, disseminata di presenze archeologiche, segnata da un sistema insediativo aggrappato su giaciture e morfologie improbabili.

Per le informazioni e la qualità della percezione dei luoghi, esse costituiscono un insieme di conoscenza che contribuisce alla capacità di uno sguardo che indaga, anche in termini progettuali, sui valori del paesaggio dell'"esistente". In questo senso esse mettono in luce punti di vista perduti nei sistemi di mobilità odierni, segni sottratti o metabolizzati in visioni informi, morfologie dei suoli, giaciture dei sistemi insediativi interni ormai abbandonati, "misure" dei luoghi attraverso lo sguardo e il controllo soggettivo. In esse, sia nelle forme reali che in quelle più idealizzate, i luoghi esprimono fascinazione nel loro rapporto con l'antico o con una natura idilliaca e fortemente evocativa.

Dunque figurazioni come fonti di riferimento e di confronto con gli strumenti di rappresentazione attuali per il progetto di paesaggio e per una visione "aumentata" da una conoscenza carica di memoria iconografica.

In questo quadro si contribuisce a ricreare un immaginario collettivo sul senso dei luoghi, anche per i nuovi viaggiatori in cerca di nuove seduzioni del viaggio<sup>11</sup>.

9. VALENTE 1978, p. 58.

10. GOMBRICH 1965, p. 381.

11. Si veda il capitolo *L'iconografia e il viaggio* elaborato nell'ambito dei risultati della ricerca STREAM 2 - INMOTO INformation and MObility for Tourism PON Ricerca e Competitività 2007-2013. *Smart Cities and Communities and Social Innovation* Asse II - Azioni Integrate per lo Sviluppo Sostenibile Ambito: Smart Culture e Turismo, sezione *Il turismo come arte dei luoghi* – responsabile scientifico Ottavio Amaro, coordinamento Marina Tornatora.

## Bibliografia

AMARO, THERMES, TORNATORA 2012 - O. AMARO, L.THERMES, M. TORNATORA (a cura di), *Il progetto dell'esistente e il restauro del paesaggio, Pizzo Calabro, Il turismo come arte dei luoghi*, Iiriti editore, Reggio Calabria 2012.

BERTO 2003 - G. BERTO, *Il mare da dove nascono i miti*, Monteleone edizioni, Vibo Valentia 2003.

BOCCA 1992 - G. BOCCA, *L'inferno*, Arnoldo Mondadori editore, Milano 1992.

DE SETA 199 - C. DE SETA, *Vedutisti e viaggiatori in Italia tra settecento e ottocento*, Bollati Boringhieri, Torino 1999.

GOMBRICH 1965 - E.H. GOMBRICH, *Arte e illusione*, Einaudi, Torino 1965.

LANE 2010 - D. LANE, *Terre profanate*, Edizione Laterza, Bari 2010.

SAVINIO 1996 - A. SAVINIO, *Partita Dimandata*, Giunti, Firenze 1996.

*Melfi, Gioia Tauro* 1997 - *Melfi, Gioia Tauro*, Meridiana Libri, Catanzaro 1997.

VALENTE 1978 - G. VALENTE (a cura di), *La Calabria dell'Abate Saint-Non*, Edizioni Effemme, Chiaravalle Centrale 1978.



## The End of Landscape

Antonello Russo  
antonello.russo@unirc.it

*In the 17<sup>th</sup> century, the cultural dimension of 'discoveries' led to a portrayal of the Italian territory and the places delegated to the idealization of its landscape, through identification of the compulsory itineraries of Grand Tour travellers.*

*Currently, a new portrayal is pressing due to the actual morphological situation brought about during the great transformation of the territory that occurred in the second half of the 20<sup>th</sup> century. The resolution of the great needs of the modern city, formal themes linked to limited resources, and the ecological dimension which has been ousted by long term planning projections are all included in redeeming the dimension of the landscape by incorporating it in architecture.*

*In this context, after a long period where architecture and urban planning have transformed the territory, we might call for a provocative "end of the landscape" to reposition priorities of the scale of architecture so as to place new, precise structures in the framework of postmodernity.*



## VOYAGE PITTORESQUE

II. Observations on the Historic Landscape of Calabria

[www.archistor.unirc.it](http://www.archistor.unirc.it)

ArcHistoR EXTRA 4 (2018)

ISSN 2384-8898

Supplemento di ArchHistoR 10/2018

ISSN 978-88-85479-04-3

DOI: 10.14633/AHR103



# La fine del paesaggio

Antonello Russo

«Il paesaggio non esiste», così esordiva un saggio di Emilio Battisti, architetto-progettista milanese invitato a dare il suo contributo teorico alla prima edizione del Lid'A<sup>1</sup> nel 2002. In quella affermazione netta, decisa, provocatoria quanto basta a catalizzare le curiosità, le affinità, le aderenze e i distinguo dei tanti studiosi della materia, è contenuto il nucleo fondativo di un dibattito che ha animato le indagini sul territorio negli ultimi decenni. La nozione di paesaggio, nel trasmettere il prodotto di interventi complessi e sfuggendo all'esclusivo controllo delle scienze preposte alla pianificazione del territorio, presenta ampi margini di ambiguità legati all'operato dell'uomo, alla presenza esclusiva o meno della natura, al concetto di rappresentazione. La divisione, spesso sottile e indistinta, tra i sostenitori di una identificazione nel paesaggio di un prodotto della comunità insediata e chi invece

1. L'acronimo Lid'A, Laboratorio Internazionale d'Architettura, è riferito alle attività di indagine, connesse all'organizzazione di workshop, seminari, conferenze, incontri culturali, sul meridione d'Italia. Gli studi hanno contraddistinto le attività di ricerca di un gruppo di lavoro coordinato da Laura Thermes operante nei dipartimenti DASTEC e dArTe dell'Università Mediterranea di Reggio Calabria dal 2002, anno di realizzazione a Palmi (RC) della prima edizione di un workshop intensivo di progettazione sul territorio, fino al 2014, anno di realizzazione della decima edizione a Chiaramonte Gulfi (RG). Le attività del Laboratorio sono correlate al tema del *Restauro del Paesaggio* indagato nel Dottorato di Ricerca in Progettazione Architettonica e Urbana *Il progetto dell'esistente e la città meridionale* istituito e coordinato da Laura Thermes dal XV al XXX ciclo e del quale l'autore è stato componente del collegio dal 2009.

lo considera come un'interpretazione del singolo individuo mostra, in entrambi i casi, una lettura alla scala del territorio nel quale è preponderante la presenza della natura connessa a una trasformazione antropica che, in una visione unitaria dai margini definiti, è riconosciuta portatrice di una qualità estetica. L'alternarsi delle posizioni rilegge, da una parte, la netta distinzione tra i significati dei termini "territorio" e "paesaggio", ovvero tra l'apparato fisico, il supporto materiale e geografico della dimensione territoriale e i processi di rappresentazione della sua immagine intesi come un dato "a posteriori", proiettati cioè in una temporalità differente, successiva alla stessa azione diretta dell'uomo. A tale linea, caratterizzante la ricerca italiana operante sulla "grande scala" si affianca, negli ultimi decenni, una lettura onnicomprensiva e a-temporale che individua nella gestione degli spazi esterni, nella identificazione con i temi propri della cultura anglosassone del *landscape design*, il luogo di origine e, allo stesso tempo, la destinazione di ogni manipolazione del supporto naturale.

### *La scoperta e l'indagine*

È necessario sottolineare come le tematiche connesse agli studi sul paesaggio siano riconducibili a una storia relativamente recente. Per secoli tale campo d'azione è stato liquidato come genere minore, non degno di una attenzione principale, trattato come sfondo delle raffigurazioni pittoriche e letterarie. La descrizione della Provenza francese delineata da Francesco Petrarca nella sua ascesa al Monte Ventoso nei primi decenni del Trecento, la "piazza d'acqua" dello Stretto di Messina posta sullo sfondo del teatro della *Crocifissione* di Antonello nel Quattrocento, lo scorcio di natura probabilmente toscana sul fondo de *La Gioconda* di Leonardo nel Cinquecento testimoniano, seppur in un elenco parziale e incompleto, il prolungarsi fino alle soglie del pensiero illuminista di un retaggio culturale che relega l'indagine sul paesaggio a un ruolo subordinato a una lettura figurativa che non ritrova nella natura un soggetto autonomo da rappresentare. Sarà la pittura del Seicento a scoprire l'immagine di paesaggio come soggetto. Seguendo le teorizzazioni di Franco Purini, che nel corso della sua attività critica si è più volte occupato del tema, è possibile indicare nelle opere di Claude Lorrain e Nicolas Poussin un punto di svolta nella trattazione di una immagine della natura percorsa da una interna finalità estetica. Nei due maestri di origine francese l'inserimento di frammenti di architetture all'interno della scena naturale caratterizza la chiave interpretativa necessaria a riconoscere in una descrizione del territorio la valenza estetica di un brano di paesaggio. Sarà la rappresentazione della conoscenza, della scoperta dei luoghi, la necessità di comunicare, a riposizionare il "fuoco" della visione nella natura modificata dall'uomo come luogo idoneo a una riflessione elevata. Sono, infatti,



Figura 1. Claude Lorrain, *Paesaggio con Ascanio che tira la freccia al cervo di Silvia*, 1682, olio su tela, Oxford, Ashmolean Museum.



Figura 2. Nicolas Poussin, *Paesaggio con San Matteo e l'Angelo*, 1645 circa, olio su tela, Berlin, Gemäldegalerie.

le interpretazioni prospettiche riportate dai viaggiatori del Grand Tour a descrivere, raccontare, costruire il mito dell'Italia come "Giardino d'Europa". Dalla metà del Cinquecento in poi, per quasi tre secoli la pratica del viaggio caratterizza l'esperienza della classe colta e dirigente del vecchio continente individuando in Roma il baricentro fisso di un itinerario che dal nord anglosassone attraversa l'Italia lungo la dorsale appenninica e raggiunge, nel Settecento, il "Mezzogiorno", dove sopravvivono i miti e le radici della civiltà originaria. Ercolano, Pompei, Paestum e dalla seconda metà del secolo la Sicilia, costituiscono tappe obbligate di viaggi avventurosi per vie di terra, attraversando Puglia e Calabria, o per mare, imbarcandosi a Napoli per approdare a Palermo<sup>2</sup>. Alla ricerca delle fonti della civiltà Magno-Greca si susseguono le spedizioni itineranti che, con la loro opera, completano i tratti statuari dell'immagine del Bel Paese. Si strutturano nelle visioni dei viaggiatori i dati identitari di una straordinaria qualità morfologica del territorio italiano caratterizzato da una visibile, quanto unica, successione di "internità" descrivibile in una sequenza di ambiti spaziali omogenei, vere e proprie "stanze" territoriali delimitate in campi prospettici limitati dove le quinte orografiche, i massicci puntuali e le architetture ne definiscono i margini e la misura<sup>3</sup>. L'avvento del Futurismo nel Novecento profetizza un'apologia del dinamismo antropico dove la meccanizzazione tecnico-industriale assoggetta l'uomo collocandolo nelle viscere del suo organismo stabilendo, nei primi anni del nuovo secolo, una fase determinante nella evoluzione dell'immagine alla scala del territorio. Inizialmente rigettato come eccessivo e rivoluzionario l'"azzeramento" futurista, metafora estrema di un nuovo urbanesimo, è oggi, per una sorta di ribaltamento psicologico, sentito sempre più come vero, imprescindibile, mentre, per opposto, il paesaggio dove è dominante la natura rappresenta l'irrealtà, il sogno confezionato ad arte dai tour-operator per la promozione turistica dei soggiorni d'evasione. Nel soffermare l'attenzione sulla necessità di un riconoscimento della valenza estetica di una porzione di territorio, nel 1961 Emilio Sereni riconduce il termine paesaggio alla "espressione del lavoro umano" che, pur non finalizzato al conseguimento di una qualità estetica, delinea i caratteri statuari dei contesti per trasformarli in luoghi. Si inscrivono in tale quadro le lavorazioni agricole sul territorio, le coltivazioni, le opere di sistemazione dei terreni, le antropizzazioni connesse alla dimensione orografica delineanti i connotati essenziali di una riconoscibile "forma della terra". Nel 1966 Vittorio Gregotti anticipa le possibili conclusioni del dibattito attuale delineando, dalle pagine di *Edilizia Moderna*, la proposizione di una indagine su *la forma del territorio* connessa alla necessità di fondare una tecnologia formale del *paesaggio antropogeografico*. Promuovendo la necessità di

2. DE SETA 2007.

3. PURINI 1991.



Figura 3. Giacomo Balla, *Paesaggio + velo di vedova*, 1916, olio su tela, Rovereto, MART.

strutturare lo spazio fisico, Gregotti focalizza l'attenzione sull'insieme dei segni che organizzano il territorio auspicando la necessità di una urgente quanto necessaria rivisitazione della sua immagine per la registrazione delle trasformazioni disposte dalla modernità. Corroborate dalle letture sulla teoria del restauro di Cesare Brandi, dal concetto di *metaspazialità* del paesaggio di Rosario Assunto, dalle descrizioni romantiche di Lucio Gambi (geografo al quale si deve l'ultima immagine della Calabria prima della "grande trasformazione" del dopoguerra), dalle proiezioni territoriali di Bernardo Secchi e Bruno Gabrielli, dalle trasposizioni metafisiche di Eugenio Turri, gli studi e le ricerche sul paesaggio italiano individuano nella distinzione tra i significati intrinseci dei termini *territorio* e *paesaggio* il dato fondativo di una indagine che riporta la grande scala al centro del dibattito internazionale. Riconoscere nel territorio "l'insieme dei segni e dei manufatti realizzati al fine di consentire l'abitare dell'uomo sulla Terra" identifica nella dimensione antropica del territorio l'"hardware" del sistema delineando nel paesaggio il "software", ovvero il programma applicativo connesso "all'insieme dei

caratteri estetici di una stessa realtà fisica”<sup>4</sup>. Tale metafora, integrata nella dimensione analogica digitale postmoderna, definisce le sponde operative di una indagine sul territorio italiano.

### *Un nuovo inizio*

Nel Novecento l'estinzione delle urgenze funzionali del Moderno, confluendo nelle ricerche connesse alla limitatezza delle risorse, esautora le proiezioni urbanistiche a lungo termine includendo le indagini sul territorio nella dimensione salvifica del paesaggio. In tale sfera disciplinare le istanze metodologiche formulate come risposta alla evoluzione della città postmoderna sembrano ormai aver catalizzato l'intera attenzione del dibattito distinguendosi più come strumento di consenso, in forma estesa e plurale, che come luogo di confronto e di indagine. La stessa *Convenzione Europea del Paesaggio*, trascritta dal Consiglio d'Europa a Firenze nel 2000 nel porsi come obiettivo la salvaguardia e la valorizzazione dell'intero territorio europeo, promuove una estensione acritica del concetto di tutela disponendo, di fatto, un annullamento delle singolarità. Profetizzato da Bruno Zevi nel 1997, il *grado zero* della scrittura architettonica di inizio del terzo millennio smaterializza la naturale assertività di un linguaggio autonomo dell'architettura orientando le proposte verso il ricorso ad una “debole” pratica della mimesi che, promuovendo una *progressiva estetica della sparizione* di ogni intervento sul territorio, confluisce nelle diverse forme di *camouflage verdolatrino*<sup>5</sup>. La ricerca di una estensiva quanto visibile dimensione *green* del progetto, come logo politico di una realtà partecipata e condivisa, delinea nella presenza di boschi, giardini e piantumazioni di vario genere, l'annullamento della componente spaziale della natura riducendo la stessa a una tematica di superficie priva di spessore e disposta in *texture* vegetali, orizzontali e verticali, caratterizzanti l'apparato estetico-informativo dell'intervento. Ne consegue l'affermarsi di un simulacro del territorio orientato a disporre, da una parte, processi di imbalsamazione o, per opposto, di rimozione delle sue stesse istanze tralasciando i dati problematici disposti dalle quotidiane trasformazioni antropiche. Come nel Seicento la dimensione avventurosa della *scoperta* ha consentito di rappresentare la componente estetica del territorio italiano identificando nei passaggi obbligati dei viaggiatori i luoghi delegati alla idealizzazione del paesaggio, nella contemporaneità si mostra urgente, per il Bel Paese, una nuova “rivelazione” della sua immagine connessa al riconoscimento di una modificata morfologia dei suoli perpetuata dalla “grande trasformazione” della seconda metà del Novecento. Consapevoli che tutti

4. THERMES 2004.

5. NICOLIN 2010.

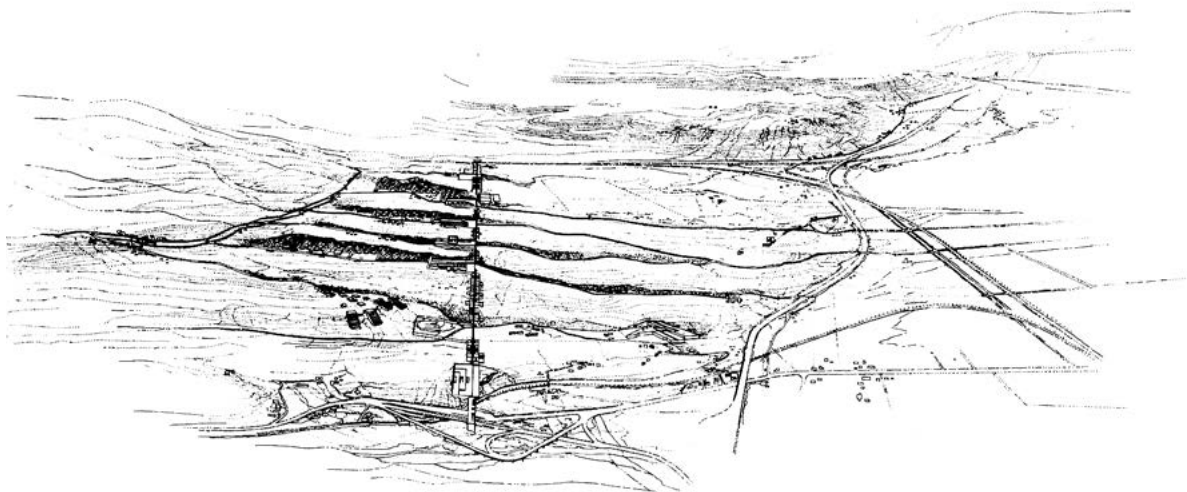


Figura 4. Emilio Battisti, Vittorio Gregotti (capogruppo), Hiromichi Matsui, Pierluigi Nicolini, Franco Purini, Carlo Rusconi Clerici, Bruno Viganò, *Concorso Internazionale per la nuova università della Calabria*, 1973.

in questi punti non possono diventare luoghi è necessario affermare che tutto non può essere paesaggio. In tale quadro, in particolare nel Meridione, è auspicabile ipotizzare un'oculata sequenza di priorità, distinte per temi e interventi specifici, proiettata alla definizione di un meditato "progetto per il sud" orientato a un riconoscimento delle sue istanze per un necessario "restauro" della sua immagine. Il sistema dei collegamenti infrastrutturali e le dovute sinergie con l'esistente, la messa in sicurezza dei suoli in riparo al dissesto idrogeologico del territorio, il contenimento della dispersione urbana con la conseguente rimodulazione delle aree di margine, il restauro del Moderno, la demolizione di ampi brani di costruito, il recupero dei centri storici collinari, la reinterpretazione del patrimonio archeologico in una accezione di fruibilità contemporanea, delineano le propedeuticità di una chirurgica "discesa di scala" in opposizione alle estensive, quanto aleatorie, politiche di salvaguardia prive di gerarchie di intervento.

In tale quadro, dopo la lunga stagione ad appannaggio delle scienze che si occupano del territorio, auspicare una provocatoria "fine del paesaggio" consente di riposizionare le priorità applicative sulla scala dell'architettura per la collocazione di nuovi puntuali tasselli in un "quadro" della postmodernità capace di includere la "bellezza" nelle prerogative essenziali del vivere urbano.



Figura 5. Laura Thermes, *Aree ASI a Gioia Tauro* - Lid'A9 Laboratorio Internazionale di Architettura. *Il Progetto dell'esistente e il restauro del paesaggio meridionale, Gioia Tauro, Rosarno, San Ferdinando e l'area portuale. Paesaggi e Passaggi*, 23 settembre/08 ottobre 2011. Gruppo di lavoro: Alessandro De Luca, Cristian De Munno, Salvatore Lopreiato, Mauro Scarcella Perino, Maria Carmela Perri; tutors: Fabrizio Ciappina, Antonello Russo, Gaetano Scarcella; consulente agronomo: Rocco Mafrika.



Figura 6. Moduloquattro  
Architetti, *Completamento  
dell'anfiteatro di Siderno  
Superiore*, 2009, con Tito  
Albanese, Giuseppa Miragliotta,  
Claudio Racco; collaboratori:  
Paola Albanese, Claudio Bruno,  
Vincenzo Filippone.

## Bibliografia

BATTISTI 2004 - E. BATTISTI, *Il paesaggio non esiste*, in L. THERMES, A. GALBO, M. TORNATORA (a cura di), *Il progetto dell'esistente e il restauro del paesaggio in Calabria. Proposte per Palmi*, Iiriti editore, Reggio Calabria 2004.

DE SETA 2007 - C. DE SETA, *Grand Tour e il fascino dell'Italia*, 2007 ([http://www.treccani.it/scuola/tesine/viaggio\\_e\\_arte/5.html](http://www.treccani.it/scuola/tesine/viaggio_e_arte/5.html)).

GREGOTTI 1966 - V. GREGOTTI, *La Forma del Territorio* in «Edilizia Moderna», 87-88, 1966.

NICOLIN 2010 - P. NICOLIN, *La verità in architettura. Il pensiero di un'altra modernità*, Edizioni Quodlibet, Macerata 2010.

PURINI 1991 - F. PURINI, *Un paese senza paesaggio*, in «Casabella», 575-576, 1991.

THERMES 2004 - L. THERMES, *Cercare il paesaggio*, in L. THERMES, A. GALBO, M. TORNATORA (a cura di), *Il progetto dell'esistente e il restauro del paesaggio in Calabria. Proposte per Palmi*, Iiriti editore, Reggio Calabria 2004, pp. 207-213.

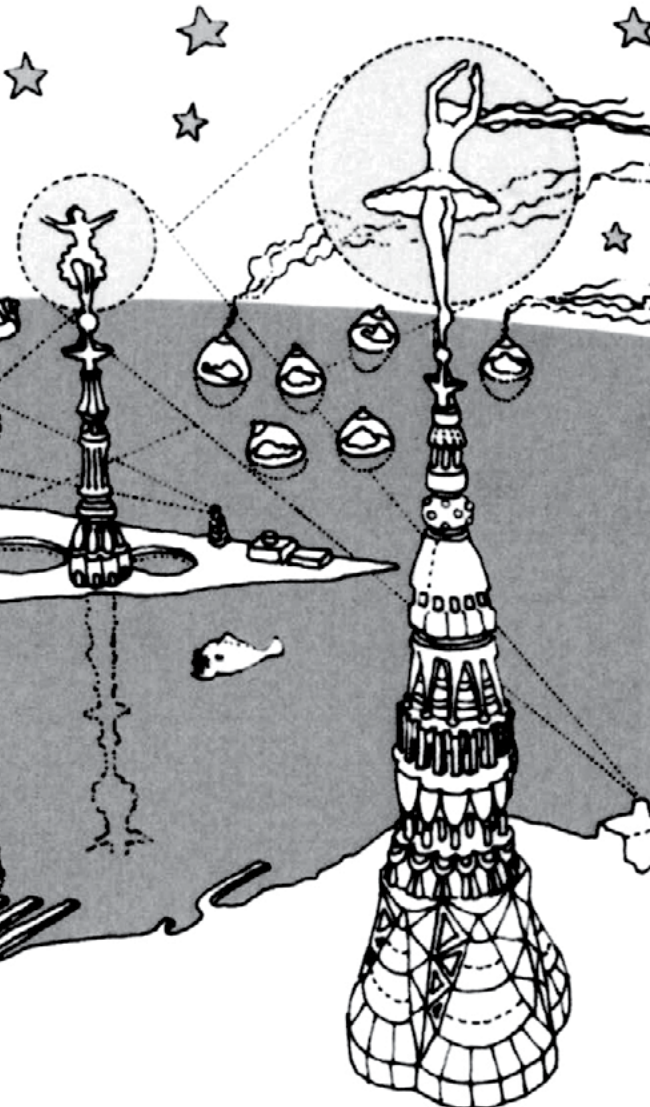
ZEVİ 1998 - B. ZEVİ, *Manifesto di Modena: paesaggistica e grado zero della scrittura architettonica*, Canal e Stamperia Editrice, Venezia 1998.

## VOYAGE PITTORESQUE

II. Osservazioni sul paesaggio storico della Calabria



a cura di Tommaso Manfredi



### Cultural Habitat between Identity and Landscape Images

Natalina Carrà  
ncarra@unirc.it

*The ability to understand the cultural habitat and contemporary landscape requires careful consideration capable of interpreting the scope of changes taking place. Present conformations are the result of progressive layers, but the shift from one period to the next one is the result of true cultural and spatial breaks, which over time have had the ability to camouflaging themselves, appearing less evident to the glance of a careless observer. Understanding these processes means decoding forms of identity which are often not recognized, in order to counteract the loss of sense that in recent times has become increasingly manifest and perceptible in many places. The dynamics that have led to changes in the identity/cultural image, especially in territorial or urban contexts where today there is an essentially dialectic conflict between identity and design, turn out to be very dangerous. Changes, which were brought about by natural processes, linked to evolution and the usual dynamics of places, are today suddenly and irreversibly caused by human activities. These changes prejudice sites and their features, and the resulting impact both direct and indirect, affects the economic, structural and social efficiency. Moreover, the changes do not allow the re-generation and renewability of the balance of urban and territorial systems.*

## VOYAGE PITTORESQUE

II. Observations on the Historic Landscape of Calabria

[www.archistor.unirc.it](http://www.archistor.unirc.it)

ArchistoR EXTRA 4 (2018)

ISSN 2384-8898

Supplemento di ArchistoR 10/2018

ISBN 978-88-85479-04-3

DOI: 10.14633/AHR104



# Habitat culturali tra identità e immagini di paesaggio

Natalina Carrà

La capacità di capire gli habitat culturali e il paesaggio contemporaneo necessita di un'attenta riflessione che sia in grado di interpretare la portata delle trasformazioni in atto, alla luce della memoria di ciò che essi sono stati. Enigmatici, forse perchè in continua trasformazione, gli habitat culturali e i paesaggi contemporanei appaiono meno definiti e definibili rispetto a quelli del passato e la loro lettura è spesso imperfetta o comunque poco chiara e decifrabile, ciò che emerge è l'eterogeneità delle configurazioni e la discontinuità da ciò che li ha preceduti. Tali conformazioni sono il risultato di progressive stratificazioni, ma i passaggi da un periodo all'altro sono esito di vere e proprie rotture culturali e spaziali, che nel tempo hanno avuto la capacità di mimetizzarsi col tutto, al punto di mostrarsi con meno evidenza allo sguardo di un osservatore poco attento, capire e svelare questi processi significa decodificare forme di identità spesso non riconosciute, poco note o non palesi.

Gli habitat culturali e i paesaggi, quali testimoni attenti dei cicli della storia, nella loro stabilità registrano, attraverso le loro fasi temporali, le vicende umane divenendo il palinsesto delle stratificazioni identitarie di epoche diverse, e i tessuti, gli spazi, i luoghi, i paesaggi divengono segni identitari del passaggio del tempo, breve o millenario. Ma quando la stabilità viene alterata i segni possono andare perduti oppure dimenticati, decodificare forme e processi identitari, significa perciò mettere in atto azioni, comportamenti, iniziative capaci di ri-costruire forme di appartenenza ai luoghi e agli spazi in continuità con la storia o le civiltà che li hanno plasmati.

Negli ultimi tempi il processo di perdita di identità dei luoghi è divenuto sempre più evidente e percepibile, poiché da processo naturale, legato all'evoluzione e alla dinamicità consueta dei luoghi, oggi è causato repentinamente e irreversibilmente dalle attività umane. Le alterazioni compromettono i luoghi e la loro funzionalità, e gli impatti che ne derivano, sia diretti che indiretti, pregiudicano la loro efficienza a livello economico, strutturale e sociale e soprattutto non permettono la ri-generazione e la rinnovabilità degli equilibri dei sistemi urbani e territoriali.

I processi di accelerazione, le trasformazioni repentine non fanno parte della storia dei luoghi, il territorio, la cultura tradizionale è sedimentazione di cose, usi, costumi, è senso comunitario. La cancellazione dei tratti millenari delle culture locali, che hanno plasmato il territorio in un'abile sodalizio secolare con la natura, ha come risultato la perdita della specificità dei caratteri dei luoghi stessi, inoltre, le funzioni "altre" a cui essi vengono destinati in un'ottica di sfruttamento economico, – ovvero l'utilizzazione dei luoghi con logiche esogene, dotate di simboli, storia e obiettivi diversi da quelli propri –, porta alla crisi del tessuto territoriale, intesa come degrado, abbandono, abbruttimento, malfunzionamento, recepito da abitanti e fruitori come mancanza di armonia e funzionalità, cioè perdita di essenza e qualità dei luoghi.

### *Il senso di appartenenza ai luoghi veicolo d'identità. Dinamiche e immagini*

Il senso di appartenenza ai luoghi è una nozione complessa, che non abbraccia semplicemente gli elementi visibili e sensibili, la materialità, quanto piuttosto tutte le dinamiche e gli aspetti, non riconducibili alle sole caratteristiche fisiche del luogo. Da qui il concetto di paesaggio a cui si attribuisce un significato culturale, poiché esso – secondo quanto affermato dalla *Convenzione Europea del Paesaggio* (2000), la quale attribuisce a ogni paesaggio un valore di riferimento identitario, per la popolazione che ad esso si rapporta – è espressione concreta dei processi attraverso i quali una collettività organizza le proprie forme sociali e strutturali, esprimendo i valori che li accomunano, ma anche le risorse di cui essa dispone e i diversi modi in cui interagisce col contesto. Il paesaggio è perciò un elemento che può generare l'appartenenza al luogo, consolidando il senso di identità e diventando, così, veicolo di identità culturale, poiché gli individui e la collettività che ad esso fanno riferimento possono leggere/interpretare i segni, attribuendo loro specifici significati. In questo senso, ogni cultura/società si identifica nel paesaggio, inteso come una sorta di *testo* con un elevato valore simbolico, in cui ogni componente comunica contenuti e significati comprensibili in base a un lessico culturale, rappresentativo del modo in cui gli abitanti di un determinato contesto attribuiscono

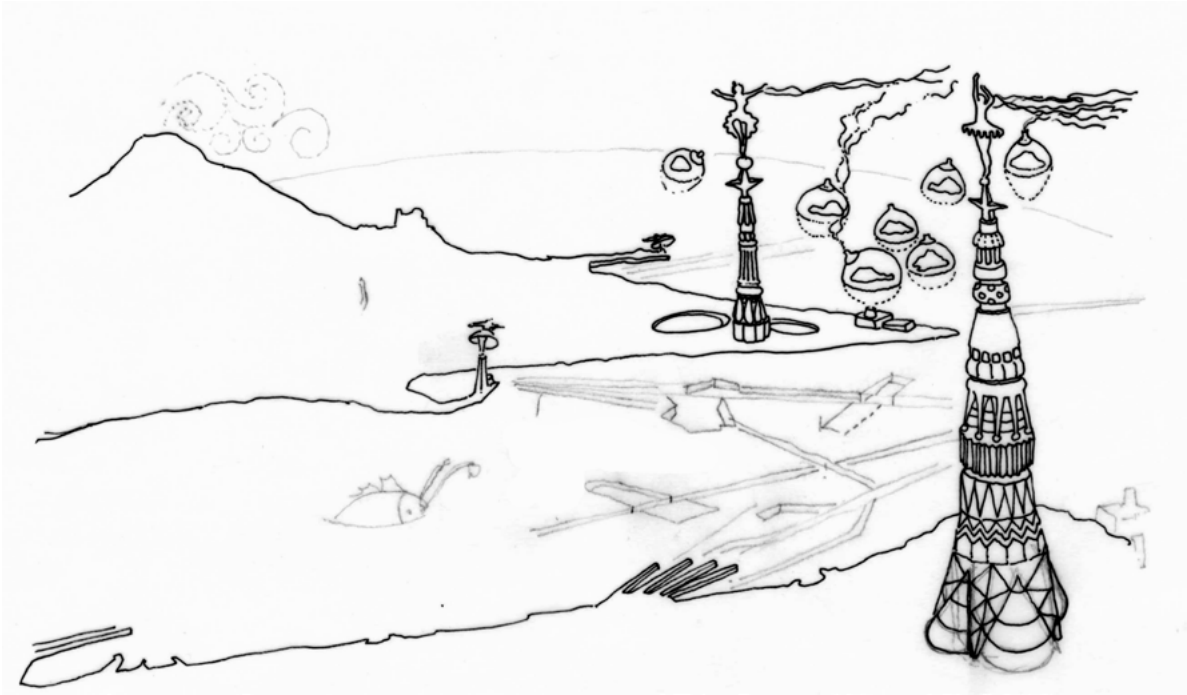


Figura 1. Rosario Brandolino, *Visione dello Stretto*, 2016, disegno, penna e inchiostro nero. © Rosario Brandolino

sensu al proprio spazio. Il paesaggio, quindi, apre per primo la via alla conoscenza del luogo, in senso lato, e, mettere l'accento sulla stretta relazione che li unisce (paesaggio e luogo) significa approfondire la loro connessione con il concetto di identità. La complessità delle relazioni e delle interdipendenze permette di sottolineare il forte legame esistente fra comunità insediata, territorio, cultura, e, soprattutto fornisce una chiave di lettura della realtà dei luoghi, stratificata e tramandata all'interno di gruppi sociali, stabilmente insediati in contesti, per i quali nutrono un forte senso di radicamento/appartenenza; questa appartenenza ai luoghi è la base dell'identità culturale delle comunità insediate. Ecco che conoscere, per poter comunicare, i valori e i saperi di chi ha contribuito nel tempo a costruire e riprodurre territori e luoghi risulta di fondamentale importanza. Nella loro dinamicità e complessità i valori dei luoghi e i saperi di chi li ha plasmati, rappresentano una sorta di

*manuale di buone pratiche* verificate e collaudate nel tempo, la cui funzione nel presente è quella di ausilio alla comprensione della natura del luogo per potersi rapportare con esso. Cancellare questi elementi (identitari) vuole dire compromettere un patrimonio, la cui importanza è paragonabile alla biodiversità – ovvero la diversità e la distribuzione delle forme viventi presenti sul nostro pianeta – nell’evoluzione biologica, che una volta cancellato difficilmente può essere ripristinato.

### *Eredità culturale e paesaggio valori progettuali per l’identità dei luoghi*

La recente Dichiarazione di Firenze dell’ICOMOS (2014), *Heritage and Landscape as Human Values*, punta l’attenzione sul valore dell’eredità culturale e del Paesaggio per la costruzione della società del terzo millennio, riconoscendo valori “alti e altri” nelle dinamiche evolutive future dei luoghi.

Già dal preambolo si attesta che il Paesaggio quale parte integrante del Patrimonio, è la memoria vivente delle generazioni passate che fornisce un collegamento materiale e immateriale con le generazioni future. La sollecitazione verso una profonda riflessione sull’etica e sulle metodologie di gestione del patrimonio, attraverso una visione condivisa in grado di esplorare le sfide future, denota la necessità del soddisfacimento diretto dei bisogni delle popolazioni, ma attraverso una crescita “sviluppo” culturale, che implichi nuove visioni e strategie verso un approccio basato sulla tutela dei diritti dell’uomo, sul rafforzamento delle conoscenze (innovative e tradizionali) e dei poteri locali (governance). Ecco allora l’eredità culturale e il Paesaggio come diritto dell’uomo in tutte le sue sfaccettature, e alla ricerca di buone pratiche affinché gli interventi su patrimonio culturale e paesaggio non rischino di ritorcersi come un boomerang sulle realtà locali, in detrimento del basilare diritto dell’uomo a un habitat accogliente.

I rischi legati a una progettazione poco attenta alle peculiarità dei luoghi e quelli connessi a processi di valorizzazione, che non tengano in considerazione la tutela e la perdita della memoria storica e del patrimonio – che rende un territorio unico – comportano perdite negli investimenti economici, ma anche culturali, nell’attrattività e di conseguenza nella qualità totale del luogo, ma soprattutto possono compromettere la riconoscibilità di quei valori identitari che danno senso ai luoghi.

Parlare di configurazione/ri-configurazione di un luogo non significa solo individuare le risorse fisiche, tangibili – l’assetto di un dato contesto urbano o territoriale – cioè manufatti e organizzazione socio-culturale del territorio, ma anche le risorse intangibili, ossia: tessuto imprenditoriale, livello culturale, coesione sociale, attenzione estetica. Inoltre, conferire un valore patrimoniale all’identità significa, considerarla come una risorsa in grado di incidere sullo sviluppo e il progresso dei luoghi.

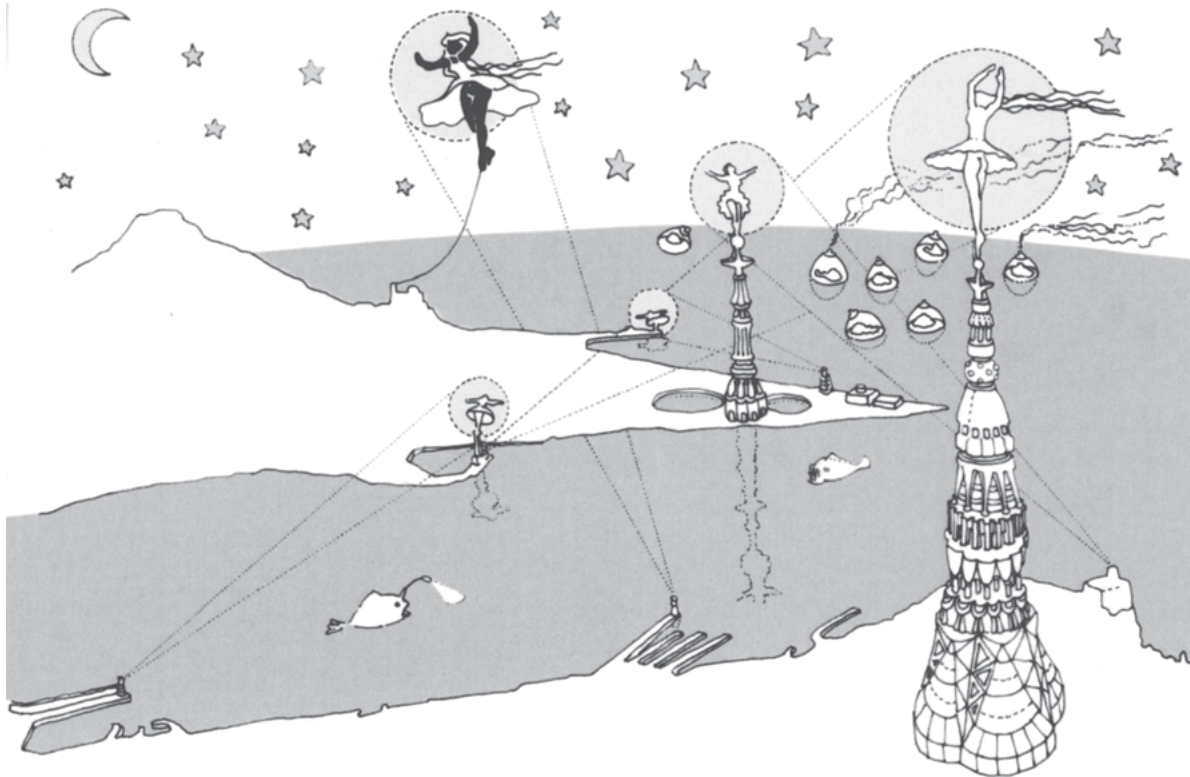


Figura 2. Rosario Brandolino, *Visione dello Stretto*, disegno, penna e inchiostro nero, acquerello. © Rosario Brandolino

Ragionare sulle risorse di vario tipo che ogni comunità possiede e che costituiscono il potenziale endogeno per lo sviluppo, significa attribuire all'identità (costituita dall'insieme di queste risorse), ovvero al suo valore patrimoniale, il ruolo di fattore di sviluppo. Sono, infatti, queste risorse (identità) a costituire il presupposto dei modelli di sviluppo endogeno di quei sistemi che derivano la loro competitività dalle relazioni virtuose che si instaurano tra la dimensione territoriale-culturale e quella economico-produttiva.

Nei processi di competizione territoriale è fondamentale il ruolo che l'identità dei luoghi è in grado di svolgere nella costruzione e nella produzione o ri-produzione di progresso; il valore propulsivo dell'identità dei luoghi ai fini dello sviluppo, deriva dall'importanza che i valori identitari ricoprono nell'organizzazione dello spazio e della vita sociale. È utile, inoltre, ribadire che esiste una stretta connessione tra lo sviluppo dei luoghi con l'ausilio delle risorse identitarie e lo sviluppo sostenibile, inteso come valorizzazione delle potenzialità dei luoghi, tutela dei valori identitari e coinvolgimento delle comunità insediate.

Conservare l'identità dei luoghi è il requisito principale per la messa in valore, la valorizzazione dei luoghi stessi, che è alla base di tutti i processi che possono attivare forme di competitività. Attraverso strategie tese a rafforzare o a sostenere cambiamenti e trasformazioni, attraverso, cioè, la continuità del palinsesto di stratificazioni storiche, il supporto di tracce e permanenze che rappresentano *l'apparato significante* delle opportunità di sviluppo dell'intero sistema culturale di riferimento. Le relazioni sinergiche tra identità e sviluppo possono essere fertili ed effettive solo dove è presente una forte matrice identitaria, cioè, dove i valori identitari sono radicati e condivisi. Contrariamente, qualsiasi strategia di messa in valore di probabili/ipotetiche identità culturali, non avrà effetti propulsivi, ma porterà a un processo di mistificazione della realtà territoriale, con effetti negativi sulle dinamiche di sviluppo.

L'identità competitiva di un territorio è, quindi, una scelta di progetto che va costruita a partire da uno specifico patrimonio di valori reali, che definiscono il suo capitale territoriale, essa è il risultato di una serie di fattori distintivi, i quali vanno correlati e opportunamente armonizzati nella loro complessità, per mantenere tale, e se possibile incrementare, la competitività del territorio.

Parlare di progetti di valorizzazione dei luoghi attraverso i loro valori identitari, significa, perciò, fare riferimento a una gestione delle risorse (culturali, naturali, economiche, ecc.) capace di potenziare e mettere in valore le positività e le qualità dei luoghi e di superare i punti deboli del contesto, favorendo azioni e relazioni sociali e strutturali.



*Figura 3. Il mare e le terre dello Stretto. Immagini di paesaggio terracqueo (foto A. Popone).*



### Landscape Ontogenesis

Giuseppe Caridi  
giuseppe.caridi@alice.it

*Examination of the view from the Saint-non expedition named «View of the rocks and Bova seashore nearby Capo Spartivento with Mt. Etna in the background» and its current photographic context, which represents a diachronic comparison among iconographical sources of different periods, is implemented with the aim to understand the evolutionary nature of this specific territorial context but, more in general, to make us to deal with landscape as a complicated notion. Landscape is an ambiguous word as a definition as well as a function. Therefore, another aim emerges, no less important; to offer a framework of incisive considerations relevant to a more general structural transformation concerning the essence of landscape and its related culture which, since its appearance in the 16<sup>th</sup> century, drives it to its formal conceptualisation in the 19<sup>th</sup> century, and from that moment to its current structure. The examined process of metamorphosis sees the transformation of landscape from a cornerstone element of an aesthetic – literary visio, (therefore only contemplative), to a scientific-functional one oriented to inspect and manage reality.*



### VOYAGE PITTORESQUE

II. Observations on the Historic Landscape of Calabria

[www.archistor.unirc.it](http://www.archistor.unirc.it)

ArchistoR EXTRA 4 (2018)

ISSN 2384-8898

Supplemento di ArchistoR 10/2018

ISBN 978-88-85479-04-3

DOI: 10.14633/AHR105



# Ontogenesi del paesaggio

Giuseppe Caridi

## *L'origine estetico-letteraria del termine paesaggio e la sua funzione essenzialmente contemplativa*

In una lettera datata 11 ottobre 1552 indirizzata al principe Filippo d'Asburgo, il pittore Tiziano, annuncia di avergli spedito assieme ad un «Ritratto di Santa Margherita» anche un «Paesaggio», riferendosi probabilmente al dipinto *Giove e Antiope* (1520-52) noto come *La Venere del Pardo*, oggi conservato al Louvre<sup>1</sup> (fig. 1). La scarna e peraltro abbastanza convenzionale lettera risulta di primaria importanza e di enorme valore culturale in quanto rappresenta il documento in cui per la prima volta nella lingua italiana è stato usato “ufficialmente” il termine paesaggio e al contempo indica come, all'interno dell'ambito disciplinare della storia dell'arte, acquisisce autonomia iconografica un nuovo genere in cui il paesaggio inizia a essere considerato slegato dalla pura funzione d'ambientazione di una storia, mero complemento per abbellire e completare il dipinto<sup>2</sup>.

In un certo senso gli accenni alla natura che già erano comparsi in età romana, nel I sec. d.C., riscontrabili, ad esempio, negli affreschi delle ville di Pompei e poi riproposti nel Medioevo, sempre negli affreschi, perdono il ruolo di semplici indicazioni schematiche legate a una funzione descrittiva di sfondo ai vari

1. GANDINI 1977, pp. 155-156.

2. LUCCO 2012.



Figura 1. Tiziano Vecellio, *Venere del Pardo (Giove e Antiope)*, olio su tela. Paris, Musée du Louvre.

temi profani o religiosi che siano<sup>3</sup>. Antesignane pietre miliari di questo processo sono sicuramente gli affreschi presso le due sale del Mappamondo e del Consiglio dei Nove (o della Pace) nel Palazzo Pubblico di Siena: il *Guidoriccio da Fogliano all'assedio di Montemassi* (1328) e *L'Allegoria ed Effetti del Buono e del Cattivo Governo* (1338-1339) attribuiti, rispettivamente, a Simone Martini e ad Ambrogio Lorenzetti. Fonti iconografiche di pochi decenni precedenti la celebre epistola del Petrarca sulla salita al monte Ventoso, stesa o comunque rielaborata nel 1352-53, cui Massimo Venturi Ferriolo fa risalire l'inizio della moderna attenzione verso la natura nella cultura europea<sup>4</sup>.

In virtù di ciò la rappresentazione della natura, che ancora Leon Battista Alberti relegava ai ranghi inferiori della gerarchia pittorica, diventa nel Cinquecento il vero protagonista della scena, caricandosi di valenze sempre più complesse, acquistando forza espressiva, emozione e poesia. Ciò evidenzia come fin dall'inizio «il paesaggio si presenta come profondamente associato al riconoscimento visivo di una realtà»<sup>5</sup>; e di conseguenza, in virtù di questo statuto, acquisisce importanza l'immagine come rappresentazione della realtà. In questo senso Paolo D'Angelo ha evidenziato come «l'idea di paesaggio, il modo in cui è stato inteso e teorizzato, nasce perciò attraverso la rappresentazione pittorica del paesaggio e ne dipende, se non in via di principio, almeno in punta di fatto»<sup>6</sup>. Questa origine pittorica del termine ha fatto sì che per lungo periodo il paesaggio reale sia stato percepito, concettualizzato e costruito (anche nel senso letterale del termine) come la proiezione sulla natura di quello che la pittura ci ha insegnato a vedere<sup>7</sup>.

In altri termini, i dipinti, non solo di Tiziano, ma anche di altri maestri (come Giovanni Bellini, Giorgione, Palma il Vecchio, Cima da Conegliano, Lorenzo Lotto, Domenico Campagnola, Paolo Veronese senza dimenticare l'influsso delle opere provenienti dal Nord Europa) non sono documenti secondari, ma gli anticipatori, i catalizzatori e gli iniziatori di una successiva presa di coscienza del paesaggio. Un paesaggio, dal Cinquecento fino all'Ottocento, inizierà a essere considerato degno di nota perché gli artisti attraverso delle descrizioni, iconografiche ma anche letterarie, ci hanno insegnato a considerarlo tale. Fino al paradosso che fa osservare a Samuel Taylor Coleridge, nel luglio del 1800, come le signore in visita al Lake District preferissero perdersi nella lettura delle descrizioni romantiche dei laghi piuttosto che alzare gli occhi dal libro per guardarli dal vero<sup>8</sup>.

3. BROUARD, DE FUCCIA 2012.

4. VENTURI FERRAILOLO 2009.

5. NUNES 2011.

6. D'ANGELO 2010.

7. CAMPORESI 1992.

8. COBURN 1957.

*Una veduta della spedizione Saint-Non come fonte per le trasformazioni del paesaggio*

Prima di interpretare la veduta della spedizione Saint-Non che prende il nome di *Vista delle rocce e della marina di Bova vicino al Capo Spartivento con l'Etna sullo sfondo* mettendola in relazione con la sua contestualizzazione fotografica odierna per interpretare i caratteri evolutivi di questo specifico contesto territoriale risulta necessario fare alcune precisazione ed evidenziare alcuni limiti intrinseci al processo stesso. Proporre e/o seguire un metodo rigoroso per lo studio dei caratteri evolutivi di un contesto territoriale è, evidentemente, una questione che esula dagli obiettivi di questo saggio. Va perciò precisato che il raffronto qui presentato viene eseguito in termini essenzialmente speditivi senza preoccupazione eccessive di completezza.

Secondo lo storico Sergio Luzzato la ricerca storica prima di tutto «è il rapporto che lo storico instaura con la sua fonte», attraverso un processo che si basa sulla sua identificazione, analisi ed interpretazione<sup>9</sup>. A questo proposito risultano necessarie alcune precisazioni. Rispetto a tutti gli altri strumenti di descrizione, le fonti figurate (affreschi, miniature, pitture, bassorilievi scultorei, mosaici, incisioni, fino alle stesse cartografie storiche e/o odierne) offrono grandi qualità relativamente all'intenzione di ragionare sui caratteri evolutivi di un contesto territoriale. Nel caso specifico abbiamo a che fare con una cosiddetta veduta artistica settecentesca, che appartiene al sottoinsieme delle fonti figurate e come tale prevede, anche in base al discorso fatto nel paragrafo precedente, come finalità primaria ma non esclusiva, la comunicazione di qualità estetiche. Ciò le rende fonti da una parte sicuramente utili ma dall'altra ricche di insidie legate in primo luogo ai livelli molto variabili di realismo per cui non possono essere considerate riproduzioni fedeli; in secondo luogo alla ricerca di nuove dimensioni figurative che le caricano di ambiguità; in terzo luogo alla dotazione di codici autonomi di rappresentazione condizionati dalle pratiche di mestiere, dai modelli tematici e dalle implicazioni ideologiche.

Con queste precauzioni passiamo a esplorare la veduta (fig. 2) raffigurante il un tratto della costa jonica meridionale calabrese che prende il nome di Capo San Giovanni d'Avalos presso l'abitato di Bova Marina, che ha avuto origine dalla filiazione-sdoppiamento a valle del centro montano di Bova, costituitosi poi in comune autonomo il 28 marzo 1908. Si tratta di un brano di cimoso litoranea, selvaggia e inospitale, caratterizzata da una muscolare scogliera alta e rocciosa, con i fianchi glabri di vegetazione distribuita, invece, solo sulla sua parte sommitale. Nessuna traccia di vie di comunicazione. Come opera dell'uomo solo uno sparuto ed eroico germoglio insediativo riconoscibile sulla parte più alta della scogliera rappresentata in secondo piano.

9. LUZZATO 2010.

Sullo sfondo la costa siciliana e il vulcano Etna, iconema, segno del paesaggio che condiziona l'identità e la percezione<sup>10</sup>. Il tentativo di aver voluto inserire nella veduta il vulcano che oggettivamente dovrebbe rimanere fuori visto il punto di vista scelto dagli uomini della spedizione per la raffigurazione, in un certo senso, maschera dietro un apparente apprezzamento per la natura selvaggia un chiaro intento di documentazione di matrice timidamente illuminista. Nella esile lingua di sabbia prospiciente la scogliera alcuni piccoli gruppi di uomini sono impegnati in attività marine legate alla pesca e alla navigazione di piccolo cabotaggio.

Dalla contestualizzazione fotografica odierna (fig. 3) possiamo evidenziare un prepotente passaggio dalla cosiddetta prima natura alla seconda, ossia della natura selvaggia a quella all'artificiale<sup>11</sup>. Questo passaggio è stato articolato attraverso potenti trasformazioni territoriali che per comodità espositiva possiamo ricondurre a tre principali campi: a) trasformazioni di tipo infrastrutturale (realizzazione della strada carrabile e della rete ferroviaria); b) trasformazioni insediative (massiccia urbanizzazione lungo la costa); c) evoluzione tecnologica e diversa cultura del costruire (demolizione di parte della parete rocciosa; realizzazione delle gallerie per la ferrovia e la superstrada E90; stabilizzazione di un pendio attraverso una colata di cemento).

### *Il paesaggio come sapere scientifico e la sua funzione orientata al controllo e alla gestione della realtà*

Secondo il geografo Franco Farinelli la cultura del paesaggio che abbiamo noi oggi nasce come l'esito di un processo, tutto ottocentesco, detto «politicizzazione del dato estetico» che ha avuto come regista Alexander Von Humboldt, l'esploratore e botanico di Berlino<sup>12</sup>. Vale la pena di richiamare, a questo proposito, il discorso che Farinelli a più riprese propone nei suoi scritti.

Come ha sintetizzato Erik Hobsbawn l'Ottocento rappresenta il secolo che ha visto il trionfo a scala mondiale dell'assetto borghese-civile a discapito del vecchio assetto di tipo aristocratico-feudale<sup>13</sup>. Von Humboldt, attraverso i cinque tomi del suo *Cosmos. Saggio di una descrizione fisica del mondo*, dimostra come funzionale al progetto politico culturale di dominio del mondo da parte della borghesia doveva esserci un sapere in grado di permetterle di agire sull'ambiente attraverso la conoscenza

10. TURRI 1990.

11. DIXON HUNT 2000.

12. FARINELLI 2010.

13. HOBBSAWN 1976.



Figura 2. Claude-Louis Châtelet, *Vuë des Rochers et de la Marine de Bova près le Cap Spartivento ou apperçou l'Etna dans L'éloignement*, incisione di Carl (o Heinrich) Guttenberg (SAINT-NON 1781-1786, III, 1783, n. 67).



Figura 3. Bova Marina, contestualizzazione fotografica odierna.

scientifico; un sapere diverso da quello che lo ha preceduto, incardinato su una nuova idea paesaggio: «il grande stile dell'eroico Paesaggio è il risultato di una profonda comprensione della natura e di un profondo, intimo, processo spirituale [...] è alleanza di scienza, poesia, sensibilità artistica»<sup>14</sup>. Per lo scienziato berlinese solo una stretta alleanza fra scienza e paesaggio avrebbe potuto garantire l'abbandono dell'attitudine contemplativa nei confronti della natura, fatta di rappresentazioni sia di tipo letterario che pittorico, che la nascente classe egemone borghese fino a quel momento aveva avuto. In quest'ottica a Von Humboldt non si deve tanto l'introduzione di un nuovo concetto come il paesaggio, quanto piuttosto di un diverso modo di intenderlo (o meglio di intendere la cultura del paesaggio, come potremmo dire noi oggi), che serve proprio a prendere in conto il modello culturale che la borghesia aveva in testa e che era essenzialmente fatto di osservazione del puro dato estetico nei confronti della natura circostante per politicizzarlo; ossia per renderlo funzionale ad un progetto politico che è quello di dominio sul mondo.

Il paesaggio inteso a questo punto non più come insieme di dati estetici ma come un modello culturale; e la relativa cultura del paesaggio intesa come costruzione civile, dunque politica dell'ottocento il mondo in cui il paesaggio subendo questa potente ontogenesi si trasforma passando da quella che potrebbe essere definita come una fase embrionale allo stadio adulto.

Arriviamo così a oggi. Alla cosiddetta «società del paesaggio»<sup>15</sup> secondo un'interpretazione concettuale aperta e mutevole, ma ad ogni modo caratterizzata dalla "onnipresenza" (nel senso che il paesaggio ha invaso tutti i domini della vita) ed "ipertrofia" (sia per quanto riguarda la domanda sociale ma soprattutto per quanto riguarda la produzione verbale ed iconica) di questo concetto<sup>16</sup>. Ma il paesaggio non rappresenta solo una componente fondamentale delle nostre esistenze; esso è anche al centro di un virulento dibattito scientifico che implica una grande complessità. Ciò in relazione alla grande estensione di significati che assume, a questo proposito, basta fare riferimento alle sue grandi famiglie etimologiche da una parte quella di origine neolatina francese, italiana e spagnola (*paysage*, paesaggio, *paisaje*) che avendo in comune la radice *pagus* (villaggio pre-feudale) pongono l'accento sul concetto di identità, e dall'altra quella di matrice germano anglosassone olandese, inglese e tedesca (*landskab*, *landscape*, *landschaft*) che hanno in comune la radice *land* (terra) ma si concentrano le prime due sulla dimensione scenografica (*skab* e *scape* intesi come scena e taglio) e la terza sul concetto di trasformazione della terra (*schaft* come creazione). A ciò si aggiunge

14. VON HUMBOLDT 1847.

15. DONADIEU 2002.

16. JAKOB 2009.

la varietà di saperi e delle pratiche che lo hanno utilizzato come l'architettura, la geografia, etc. (fig. 4). Ciò fa sì che una *reductio ad unum* della nozione appare assai difficile, proprio perché esposta al rischio di eccessiva semplificazione sia in termini di contenuti che di prospettive di ricerca<sup>17</sup>.

Dunque, il paesaggio: ubiquitario nel sentire comune e nel dibattito scientifico. Vera e propria "parola pipistrello" capace di esprimere, per una strana ambiguità semantica che ha pochi precedenti nella lingua italiana, al tempo stesso la cosa (il significante) e l'immagine della cosa (il significato)<sup>18</sup>. Questione che non rappresentando solo una vezzosa curiosità per il semiologo, finisce, piuttosto, per avere profonde ricadute riguardo alle modalità che sottendono il suo trattamento progettuale. E finisce per alimentare una visione del paesaggio che è tutta avvitata attorno ad una sua concezione iconica (nel senso di riferita all'immagine) perciò legata essenzialmente alla descrizione, disegno, trasformazione dei singoli insiemi di elementi naturali che lo configurano.

Ma, come abbiamo avuto modo di evidenziare attraverso questo contributo, il paesaggio non è tanto un insieme di cose quanto una modalità di guardare il mondo, di riferirsi a esso. Non ha, di conseguenza, tanto a che fare con la natura e la sistemazione dei suoi elementi quanto con la cultura ed i suoi contenuti che, inevitabilmente, sfuggono ogni tentativo di regolazione progettuale. Il paesaggio è come un fiocco di neve. Lo puoi afferrare, ma quando ti guardi in mano non c'è più. Prima di poterlo guardare, è scomparso. Se lo afferrai, lo perdi. Se lo vuoi vedere, devi scendere a patti con la sua natura che è quella di «immagine che trova origine nell'immaginazione»<sup>19</sup>, prodotto di un'attività semiotica, rappresentazione del mondo riflessa nello specchio della nostra cultura.

17. TOSCO 2007.

18. FARINELLI 1991.

19. RAFFESTIN 2005.



## Bibliografia

- BROUARD, DE FUCCIA 2012 - C. BROUARD, L. DE FUCCIA, *'Di là dal fiume e tra gli alberi'. Il paesaggio del Rinascimento a Venezia. Nascita e fortuna di un genere artistico (secoli XV-XVII)*, Giorgio Pozzi, Ravenna 2012.
- CAMPORESI 1992 - P. CAMPORESI, *Le belle contrade*, Garzanti, Milano 1992.
- COBURN 1957 - K. COBURN (a cura di), *The notebooks of Samuel Taylor Coleridge*, Routledge & Kegan, London 1957.
- D'ANGELO 2010 - P. D'ANGELO, *Filosofia del paesaggio*, Quodlibet, Macerata 2010.
- DONADIEU 2002 - P. DONADIEU, *La societe paysagiste*, Actes sud, Arles 2002.
- FARINELLI 1991 - F. FARINELLI, *L'arguzia del paesaggio*, in «Casabella», 1991, 575-576, pp. 10-12.
- FARINELLI 2010 - F. FARINELLI, *Dal paesaggio al web*, in «Lettera Internazionale», XXVI (2010), 105, pp. 25-29.
- GANDINI 1977 - C. GANDINI (a cura di), *Tiziano. Le lettere*, Magnifica Comunità di Cadore Ed., Pieve di Cadore 1977.
- HOBBSAWN 1976 - E. HOBBSAWN, *Il trionfo della borghesia*, Laterza, Roma-Bari 1976.
- JAKOB 2009 - M. JAKOB, *Il Paesaggio*, Il Mulino, Bologna 2009.
- DIXON HUNT 2000 - J. DIXON HUNT, *Greater Perfection: the practice of garden theory*, Thames and Hudson, London 2000.
- LUCCO 2012 - M. LUCCO, *Da 'paese' a 'paesaggio': le molte facce della natura veneta*, in M. LUCCO (a cura di), *Tiziano e la nascita del paesaggio moderno*, GAMM Giunti, Firenze-Milano 2012, pp. 16-35.
- LUZZATO 2010 - S. LUZZATO, *Prima lezione di metodo storico*, Laterza, Roma-Bari 2010.
- NUNES 2011 - J. NUNES, *Paesaggi, passaggi*, in «Lettera Internazionale», XXVI, 2010, 105, pp. 7-8.
- RAFFESTIN 2005 - C. RAFFESTIN, *Dalla nostalgia del territorio al desiderio di paesaggio*, Alinea, Firenze 2005.
- TOSCO 2007 - C. TOSCO, *Il paesaggio nella storia*, Il Mulino, Bologna 2007.
- TURRI 1990 - E. TURRI, *Semilogia del paesaggio*, Marsilio, Venezia 1990.
- VENTURI FERRIOLO 2009 - M. VENTURI FERRIOLO, *Percepire paesaggi. La potenza dello sguardo*, Bollati Boringhieri, Torino 2009.
- VON HUMBOLDT 1847 - A. VON HUMBOLDT, *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*, II, Cotta, Stuttgart, Tübingen 1847.