



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

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 Robert¹ – 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 elaborazione².

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»³. 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»⁴. 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»⁵. 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»⁶.

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”»⁷.

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»⁸.

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”⁹.

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»¹⁰. 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»¹¹) 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»¹² 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 Sila¹³ – 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” (pittoresca?), 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»¹⁴. 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»¹⁵.

Analogamente a Isnardi, qualche anno più tardi, Augusto Placanica rileverà, sin dalle primissime righe, de *I caratteri originali della sua Calabria*¹⁶, 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»¹⁷.

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»¹⁸.

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»¹⁹. 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»²⁰.

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»²¹ – 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»²².

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.