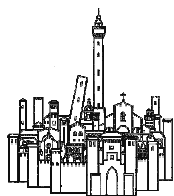


CONVERSAZIONI NATURALI
In memoria di Gianni Scalia

A cura di Laura Ricca





LABORATORIO DI RICERCA SULLE CITTÀ E I PAESAGGI
DIPARTIMENTO DI SCIENZE DELL'EDUCAZIONE
ALMA MATER STUDIORUM UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
SEZIONE NARRATIVA

I quaderni di PsicoArt

Vol. 8, 2018

Conversazioni Naturali. In memoria di Gianni Scalia

A cura di Laura Ricca

Responsabile editoriale Cristina Principale

ISBN - 9788890522475

Editi da *PsicoArt - Rivista di arte e psicologia*

Università di Bologna

Dipartimento delle Arti

Piazzetta Giorgio Morandi, 2

40125 Bologna

Collana AMS Acta AlmaDL

diretta da Stefano Ferrari

ISSN 2421-079X

www.psicoart.unibo.it

psicoart@unibo.it

Volume pubblicato con la collaborazione del Laboratorio di ricerca sulle città e i paesaggi, Dipartimento di Scienze dell'Educatione dell'Università di Bologna e di SER.IN.AR. Forlì-Cesena

Indice

- 5 *Presentazione* di RAFFAELE MILANI
- 11 *Prefazione* di LAURA RICCA
Sulla natura e la poesia
- ANTICHI PAESAGGI
- 31 Dario Del Corno
L'ambiente naturale nel mondo greco: funzione economica e qualità estetica
- 43 Maurizio Bettini
Il paesaggio di Alcmena
- MODERNI PAESAGGI
- 53 Rosario Assunto commenta pagine scelte da
Convivium religiosum di Erasmo da Rotterdam
- 65 Raffaele Milani commenta pagine scelte da
An Analytical Inquiry di Richard Payne Knight
- 73 Franco Farinelli commenta pagine scelte da
Kosmos di Alexander von Humbolt
- NATURE A CONFRONTO
- 97 Giuliano Boccali
Il mare nei paesaggi letterari dell'India antica
- 111 François Cheng
Una pietra sull'acqua
- 121 Watsuji Tetsurō
Fūdo. Uno studio filosofico
- 133 ESERGHII

MODERNI PAESAGGI

FRANCO FARINELLI

La natura del paesaggio

*Quien se va al Orinoco
o se muere o vuelve loco.*

Canto dei barcaioli venezuelani

Dalla cerchia degli oggetti passiamo a quella dei sentimenti. Nel primo volume di quest'opera sono stati esposti, messi in fila nella forma di un quadro della Natura, i principali risultati dell'osservazione, così come spogliati di ogni fantasia si riferiscono alla pura obiettività della descrizione scientifica. Ora bisogna considerare come l'immagine che proviene dai sensi si rifletta sul sentimento e sull'immaginazione poeticamente disposti. Un intimo mondo per tal via ci si schiude. In questo *Libro della Natura* noi non lo investigheremo come sarebbe richiesto dalla filosofia dell'arte, che approfondisce ciò che nella possibilità degli effetti estetici spetta all'essenza dell'animo e alle molteplici tendenze dell'attività spirituale.

Piuttosto lo indagheremo per rappresentare l'origine di quella viva visione che ci introduce al puro sentimento della natura, per rintracciare le cause che, specie nei tempi più recenti, ravvivando l'immaginazione hanno così potentemente contribuito allo studio delle scienze naturali, e all'inclinazione verso i viaggi in terre lontane. I mezzi d'incitamento allo studio sono di tre specie: la trattazione estetica, in vivide interpretazioni del mondo animale e vegetale, delle scene che la natura ci offre, un ramo molto moderno della letteratura; la pittura di paesaggio, specialmente nella misura in cui essa ha cominciato a comprendere la fisiognomica dei vegetali; la più estesa coltivazione delle piante tropicali e le collezioni esotiche, tutte giocate sul contrasto, delle serre e dei giardini. Ognuno di tali mezzi potrebbe formar l'oggetto di un più circostanziato esame, a volerne rintracciare la storia. Ma per stare allo spirito e allo scopo del mio libro conviene invece limitarsi a sviluppare poche idee essenziali, e riandar quindi in quali svariati modi il mondo della natura abbia influito, secondo le diverse epoche e le differenti stirpi, sul mondo dei pensieri e dei sentimenti, e come in uno stato di universale civiltà la rigorosa scienza e i più vaghi stimoli della fantasia tendono sempre più ad unificarsi e fondersi. Per rappresentare la Natura nell'intera sua sublime grandezza non basta attenersi ai fenomeni esterni; bisogna anche mostrare come essa si rispecchia nell'intimo degli uomini, e come in virtù di tale riflesso ora

popoli di leggiadre immagini i caliginosi campi dei miti fisici, ora sviluppi il nobile germe della rappresentazione artistica. Limitandoci qui alla semplice considerazione dei mezzi d'incitamento allo studio scientifico della Natura, va dapprima ricordata un'esperienza che spesso si ripete: in base alla quale le impressioni concepite in età giovanile, sebbene talora apparentemente passeggiere, determinano sovente l'intera direzione di una vita umana. L'infantile gioia per le forme dei paesi e dei mari mediterranei così come sono rappresentati sulle carte geografiche, il desiderio di contemplare le belle costellazioni australi di cui è priva la volta del nostro cielo, le figure di palme e cedri delineate su una Bibbia possono radicare nell'anima il primissimo impulso a viaggiare in lontani paesi. Se mi fosse concesso di risalire a memorie personali, di interrogare me stesso sulla prima origine del mio inestinguibile, ardente desiderio di visitare i paesi tropicali, dovrei ricordare: le descrizioni di Georg Forster delle isole dei mari del Sud; i quadri di Hodges che rappresentano le rive del Gange, nella casa di Warren Hastings a Londra; una gigantesca dracena in un'antica torre dell'orto botanico di Berlino. Gli oggetti che a modo d'esempio son qui chiamati in causa appartengono alle tre classi di mezzi d'incitamento sopra descritti: alla descrizione della Natura, così come essa sgorga dall'ispirata visione della vita terrestre; alla pittura dei paesaggi; alla diretta intuizione delle forme caratteristiche del regno vegetale. Ma tali mezzi esercitano tutto il loro potere soltanto dove lo stato della moderna civiltà e un progresso di già improntato dallo sviluppo dello spirito, avvalorato da innate attitudini, rendono l'anima capace di ricevere le impressioni della natura.

Così Alexander von Humboldt apre il secondo volume del suo *Kosmos*: lo "schizzo di una descrizione fisica del mondo", come il sottotitolo spiegava, che a metà dell'Ottocento definitivamente convinse l'intera borghesia europea e americana ad apprendere le scienze naturali. Partendo proprio dallo stesso stato d'animo, dalla stessa disposizione che qualche anno più tardi Baudelaire chiamerà nelle *Fleurs* "il mostro delicato": dalla noia dell'"ipocrita lettore", nonché pigro - e si noti che anche per Baudelaire di rappresentazione artistica di forme vegetali si tratta. Ciò che Humboldt fin dall'inizio al lettore promette è soltanto "godimento della Natura". "*Genuss*" dice Humboldt, *jouissance* e sua prima cura è assicurare: la conoscenza scientifica non mortifica né uccide tale godimento, ma al contrario lo esalta e lo accresce, rinviandone di

continuo l'esaurimento, perché ogni "più profonda ricerca" nell'intimo dell'"eterno operare e agire delle forze viventi conduce all'ingresso di un nuovo labirinto" - la "sicura precisione nella trattazione dei singoli fatti non comporta di necessità la perdita di colore della rappresentazione". Questo Humboldt dice nella prima delle *Kosmosvorlesungen*, le lezioni tenute nel novembre del 1827 alla berlinese *Singakademie*, affollate da artigiani e membri della corte, nobili dame e curiosi borghesi. Quell'inverno, narrano le cronache, i vestiti delle signore vennero tutti ricamati con motivi celesti - il sole, le stelle, i pianeti, a segno di un successo di cui nessuno ricordava l'uguale. Humboldt tornava a casa da Parigi, dove bastava semplicemente indirizzare una lettera ad "Alexander" perché gli fosse recapitata, ed era da tempo il tedesco più famoso d'Europa, già il *savant* che più tardi - appunto con la pubblicazione dei quattro volumi del *Kosmos* - sarebbe stato dai contemporanei paragonato ad Aristotele. E tornava in un paese, come in privato dirà, dove i filosofi costruivano senza posa sistemi della natura senza averla mai vista, chiusi dentro le loro stanze. Quanto a lui, rivendicherà pubblicamente, e con orgoglio, di non essersi limitato a costeggiare lontani continenti, ma di averne penetrato l'interno.

Non era soltanto una metafora. Per cinque anni, dal 1799 al 1804, aveva viaggiato in America, visitando con Aimé Bonpland i possedimenti spagnoli - l'ultima grande spedizione scientifica privata, dopo la quale l'esplorazione in grande stile tornò ad essere affare pressoché esclusivo degli stati. E sbarcato da La Coruna sulla costa del Venezuela, aveva anzitutto raggiunto, attraverso i piatti Llanos di Caracas e di Calabozo, l'Orinoco, risalendolo sino alla confluenza con il Rio Negro e il Casiquiare, con l'intenzione di riconoscere i rapporti tra il sistema fluviale venezuelano e quello amazzonico, vale a dire tra le reti fluviali dell'America spagnola e di quella portoghese. Dunque una vera e propria *entrada*, come gli spagnoli chiamavano i primi ingressi lungo le vie d'acqua, dal sottile margine costiero, luogo del visibile e delle prime forme di riproduzione domestica, nel retrostante regno dell'invisibile, cioè della selva. Un'*entrada* che sorprendentemente appare come la diretta e precisa prosecuzione di un'altra ancora più celebre e laboriosa, quella tentata due secoli prima da Walter Raleigh alla

ricerca dell'Eldorado, e raccontata nella sua *Discovery of the large, rich and beautiful Empire of Guiana*, stampata a Londra nel 1596. Si controlli, se si vuole, sulla carta geografica, se ancora vi si crede: Raleigh risale l'Orinoco dalla foce fino alla confluenza con il Caroní, quindi torna indietro; arrivandovi invece scendendo lungo il Rio Apure, Humboldt prima ne rimonta il corso fin quasi alla sorgente, poi lo ridiscende fino ad Angostura, l'odierna Ciudad Bolívar, a nemmeno cento chilometri dal punto in cui Raleigh s'era arrestato, quasi a volerne completare l'opera di ricognizione. Anche Humboldt, allora, sulle tracce della città d'oro, come ancora nel Settecento la spedizione francese partita dalla Cayenne di Guyana? Anche Humboldt seguace di Raleigh? No e sì. E nell'ambiguità di tale risposta consiste tutta l'ambigua natura del paesaggio, vale a dire della moderna relazione tra mondo e immagine del mondo.

Per Humboldt le "incomparabili ricchezze" della Guyana sono soltanto "idee chimeriche", come scrive nella monumentale *Relation Historique del Voyage aux Régions Equinoxiales du Nouveau Continent*, apparsa a Parigi tra il 1814 e il 1825. E la perentorietà dell'affermazione discende dall'analisi degli strati di granito e gneiss che affiorano lungo le rive delle sue vie d'acqua, all'interno dei quali si notano un'infinità di filoni di quarzo ma nessun altro elemento metallico, neppure del cristallo di rocca o della pirite – tanto meno l'oro. Ma allo stesso tempo Humboldt non manca, alla fine del secondo tomo, di narrare la storia del *Dorado* e dell'altrettanto mitico lago di Parime, intrecciandola con quella delle più celebri spedizioni partite alla loro scoperta e tornate (se tornate) sconfitte. Così come non perde l'occasione di mostrare il disegno del lago di Guatavita, con la scala per le abluzioni e la breccia aperta appena dopo la *Conquista* per tentare di prosciugarlo "e per impossessarsi dei tesori che, secondo la tradizione, gli indigeni vi avevano nascosto quando Quesada apparve con la sua cavalleria sull'altipiano della Nuova Granada"; a suggello delle *Vues des Cordillères, et monuments des peuples indigènes de l'Amérique*, il magnifico album familiarmente chiamato *Atlas Pittoresque* apparso prima della *Relation* a rinforzarne l'effetto d'annuncio. E dove, nemmeno a farlo apposta, l'immagine del lago in cui l'uomo dorato si bagnava è seguita soltanto da quella di una dracena

ancora più grande di quella dell'orto botanico di Berlino, la colossale *Dracaena draco* dell'Orotava nell'isola di Tenerife, "più antica della maggior parte dei monumenti" amerindi descritti nell'opera, di cui tutti i viaggiatori erano soliti parlare ma che nessuno aveva fino allora raffigurato, e la cui funzione di sigillo era analoga a quella già svolta nei *voyages pittoresques* dell'Houel e dell'abate di Saint-Non dai vulcani in eruzione dell'Italia meridionale: epitome del senso del viaggio e insieme prognosi sociale dell'imminente rivoluzione per i *circumambulatory observers* ovvero i *prospectors* parigini, ossia della trasformazione dell'immagine estetica in conoscenza scientifica della Natura da parte di "tutti i ceti colti" per Humboldt. In altri e più bruschi termini: che cosa davvero Humboldt ci faceva, tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, lungo le sponde di "uno dei fiumi più maestosi del Nuovo Mondo"? È possibile essere ancora più concisi: perché proprio lì?

Come spiegava Edgar Morin a proposito dell'origine dell'universo: "tutto ciò che esiste e si crea è qualcosa d'improbabile divenuto *hic et nunc* necessario". Lo stesso vale in questo caso. Anche Humboldt, come prima l'Houel e il Saint-Non e tanti altri, avrebbe voluto perlustrare l'Italia meridionale, che già aveva attraversato, ma ne è impedito dal subbuglio successivo alle conquiste napoleoniche. L'India britannica d'altra parte, dove pure chiede di recarsi, gli è vietata sebbene fosse in ottimi rapporti con il suo primo governatore generale - appunto l'Hastings - perché è inammissibile che per i *Dominions* si aggiri uno "spione tedesco". Annullata all'ultimo istante dal Direttorio la spedizione del capitano Baudin nei mari del Sud e fallito per le complicazioni internazionali della situazione mediterranea anche il successivo progetto di un itinerario nordafricano che dalle coste algerine lo conducesse sulla catena dell'Atlante, Humboldt finalmente coglie al volo la connessione spagnola, l'ultima possibile. È in tal modo che il qui e ora danno luogo all'improbabile. Ma perché l'improbabile è la forma del necessario? Per l'Humboldt della prolusione alle *Kosmosvorlesungen* "il risultato più importante della ricerca fisica dotata di senso" consiste - piuttosto idealisticamente - nell'"afferrare lo spirito della Natura che giace nascosto sotto la

pelle dei fenomeni”, ciò che “sta fisso e non muta, che è costante” in seno alla “apparente dissolutezza”. Il meridione italiano, le Indie orientali, i mari del Sud, l’Africa settentrionale, finalmente le Indie occidentali e i domini spagnoli dell’America meridionale: ciò che non cambia e permane nella costretta volubilità e nella conseguente apparente estrema mutevolezza delle mete humboldtiane, sia di quelle vagheggiate che di quelle davvero raggiunte, è soltanto la loro natura tropicale o equinoziale, come allora si diceva. È soltanto sotto tal profilo che esse possono essere accomunate, e perciò risultano equivalenti, l’una con l’altra interscambiabile. Nel linguaggio tecnico delle scienze biologiche come fra poco si sarebbe codificato: l’omologia dei lineamenti fisiografici e delle caratteristiche climatiche, cioè le somiglianze morfologiche di tali contrade, corrispondono ad una vera e propria analogia, all’identità o somiglianza delle loro funzioni. Soltanto che nel progetto humboldtiano tali funzioni non sono affatto riferite, non ancora, semplicemente ad una classe di oggetti o organi naturali, dunque all’elaborazione di un discorso disciplinare, ma si estendono alla costruzione del soggetto stesso della conoscenza scientifica, servono prima di tutto all’identificazione (nel senso di costruzione dell’identità) dello scienziato borghese come scienziato universale sul duplice versante dell’estetica e dell’etica, del sentire cioè dell’esperienza sensibile e dell’agire: che si tratta di tenere insieme e allo stesso tempo di articolare distintamente.

Proprio per questo s’impone, almeno dopo Bernardin de Saint Pierre, la scelta tropicale. Bernardin de Saint Pierre, scrive Humboldt, nei suoi romanzi “adopera gli avvenimenti soltanto come cornici per i suoi quadri” naturali: e, puntualmente, *Quadri della Natura (Ansichten der Natur)* Humboldt intitolerà il suo primo, fortunatissimo libretto americano, anticipo sagace e tempestivo della *Relation*. Non soltanto nei paesi equinoziali esibisce i colori e le forme più seducenti *das Frei*; la particolare forma di libertà che nell’Europa romantica e specialmente in Germania si faceva coincidere con l’ambito montano ma che per ciò stesso significava, attraverso una metafora diretta e nemmeno tanto velata, l’assenza del dominio aristocratico-feudale si traduceva dunque in un vero e proprio programma politico. Ma nei paesi equinoziali, e soltanto in

essi, quest'ultimo coincide con la concreta possibilità di soddisfare l'antico sogno di un unico sguardo panoptico sull'intera Natura. Allo stesso tempo, spiega infatti Humboldt all'inizio delle sue lezioni, "le contrade montuose equatoriali hanno un altro vantaggio fin qui non abbastanza considerato: sono la parte della superficie del nostro pianeta in cui nello spazio più ristretto la molteplicità delle impressioni naturali (*Natureindrücke*) raggiunge il suo massimo.

Nelle catene andine di Nuova Granada e di Quito, profondamente incise, è possibile contemplare contemporaneamente tutte le forme delle piante e tutte le stelle del cielo", sicché per l'"attento osservatore le leggi del decremento della temperatura" in funzione dell'altezza risultano "scolpite con tratti eterni sulle mura delle precipiti rocce". È vero insomma che "le regioni tropicali, in virtù della pienezza e dell'esuberanza della Natura, sortiscono i più ricchi effetti sul sentimento (*eindrucksreicher für das Gemüth sind*)". Ma al contempo "attraverso l'uniforme regolarità dei processi meteorologici e la periodicità dello sviluppo organico, attraverso la netta separazione delle forme che l'elevazione verticale del suolo assicura, esse valgono meglio a testimoniare in qual modo l'ordine retto da leggi degli spazi celesti si rifletta sulla vita della Terra". Nel senso che "ciò che nel sentimento (*Gefühl*) si fonde privo di contorni e vaporoso, come la luce dei monti, può essere dalla ragione che almanacca secondo la connessione causale dei fenomeni (*nach dem Causalzusammenhang der Erscheinungen grübelnden Vernunft*) disarticolato in singoli elementi, concepito come espressione di un carattere naturale individuale". Ora, è vero che "nell'ambito scientifico come nei sereni circoli della poesia e della pittura che riguardano il paesaggio la rappresentazione guadagna in chiarezza e in obbiettiva vivacità quanto più il singolo elemento è concepito e delimitato con precisione". Però alla base del "più profondo esame (*Einsicht*) dell'agire delle forze fisiche", sulla soglia della comprensione dell'"originaria connessione causale dei fenomeni" non sta la "possibilità del pensiero di disarticolare e ordinare", che pure deve essere attivata, ma resta "l'oscuro sentimento, il silente presentimento (*Ahnung*) dell'unità di tutte le forze naturali", senza

la cui essenziale dimensione totalizzante nessuna finale costruzione – o ricostruzione – cosmologica (*Weltaufbau*) sarebbe possibile.

La successione ovvero la progressiva traduzione gnoseologica humboldtiana è dunque la seguente: dall'impressione sensibile e sentimentale (*Eindruck*) all'esame analitico dei singoli elementi (*Einsicht*), e dall'insieme di tali esami alla messa a punto del complesso sistemico (*Zusammenhang*) come oggi si direbbe, possibile soltanto perché fin dall'inizio esso è presentato in quanto tale, sebbene a livello estetico e non ancora scientifico, come alla fine del processo conoscitivo, si troverà invece trasformato.

Il paesaggio è appunto il modo di percezione incaricato di assicurare il collegamento tra i diversi momenti, è non soltanto la maniera con cui la Terra originariamente si dà ma anche quella che, appunto perché fondante, si scopre e risalta nel *passaggio* da una fase o tappa ("gradi" li chiama Humboldt) della conoscenza all'altra, passaggio che proprio in virtù della sua tremula e flessibile consistenza esso garantisce e prefigura: è (per adoperare in maniera consapevolmente impropria e lievemente paradossale la distinzione di Frege) il senso strutturale e permanente, nonché primordiale e unico, della Terra intesa come segno, rispetto al quale tutte le altre rappresentazioni finiscono col produrre semplici denotazioni, sicché il paesaggio è appunto il senso che sta alla base di ogni denotazione relativa alla percezione dei lineamenti terrestri. Per Humboldt non vi è differenza, al riguardo, tra ontogenesi e filogenesi, tra storia dell'individuo e storia del genere umano.

E d'altra parte nulla ancora scuote, in tema, la sua prospettiva eurocentrica. Ne consegue che il meccanismo conoscitivo impostato sul concetto di paesaggio ha per Humboldt portata universale, investe cioè il passato, il presente e il futuro. Come il concetto di quell'umanità che del paesaggio costituisce l'agente.

In realtà, il portatore dello sguardo paesistico humboldtiano è la sintesi di almeno tre distinti e concreti soggetti – storiograficamente e filosoficamente intendo. E ciascuno di essi corrisponde a un diverso momento del percorso gnoseologico. Il primo è lo stesso cui Schiller indirizza il suo saggio *Sull'educazione estetica dell'uomo*: "alla ricerca di sé, eppure senza un Sé; senza legge eppure senza Libertà". Precisamente il lettore di cui all'inizio si diceva, per il quale

l'educazione estetica si configura come un vero e proprio progetto di "ricostituzione ideologica", di veicolo in grado di assicurarne la transizione verso il dominio della ragione, come spiega Terry Eagleton nel suo *The Ideology of the Aesthetics*, dove l'estetica di Schiller viene spiegata attraverso il concetto gramsciano di "egemonia", trattandosi in ambedue i casi di una strategia di trasformazione del soggetto umano in funzione di una politica 'progressista'. Humboldt aggiunge in questo caso una mediazione in più, interpone tra il polo estetico e quello politico il passaggio scientifico, la sua mira è quella di "correggere una parte degli errori originati da una rozza e imperfetta empiria, specialmente nelle più alte classi popolari (*in den höheren Volksklassen*)" spesso dotate di "una distinta educazione letteraria". Proprio in tale passaggio consiste la specificità dell'operazione humboldtiana e del suo uso strategico del *mot-valise* che è il paesaggio, attraverso il quale allarga ancora di più il piccolo ponte gettato da Schiller sull'abisso che per Kant si spalanca tra l'estetica e la cognizione. Il che non toglie che squisitamente kantiano sia il soggetto del momento centrale del programma conoscitivo di Humboldt, quello analitico della "chiara conoscenza", così come goethiano è il terzo, quello dell'olistica "considerazione pensante" del sistema connettivo generale, Kant in effetti fu il suo filosofo, e Goethe il pensatore che più di tutti influì sulla sua immagine del mondo. Ma è all'inizio, alla transizione dall'impressione sentimentale alla conoscenza analitica che bisogna tornare per tentare di capire che cosa davvero Humboldt facesse sull'Orinoco e che cosa Sir Walter Raleigh c'entrasse - e che cosa davvero il paesaggio sia.

De nobis ipsis silemus, avverte Kant all'inizio, e vuol dire: sul fatto che io sono un geografo, sto zitto. Per Kant la geografia, che insegnava, serve "alla cognizione dell'uso del mondo", fornisce "un'idea dell'insieme, secondo lo spazio ovvero il globo, e segue nella descrizione delle parti le leggi e l'ordine della natura. Essa ci rappresenta le cose naturali secondo le loro specie e le loro famiglie, secondo il luogo della loro nascita, o i luoghi sui quali la natura le ha collocate". Sembra semplice ma non lo è affatto: è anzi impossibile. È un compito impossibile se si intende quel "rappresenta" come "classifica" interpretazione che tutto il contesto

impone. Spiega infatti subito appresso Kant, all'inizio della sua *Geografia Fisica*, che si davano due tipi di classificazione, logica o fisica. La prima costruisce "sistemi naturali" come la tassonomia di Linneo, la quale, sempre secondo Kant, esamina le cose una dopo l'altra, "le unisce con arte e logicamente, e le divide, secondo una qualche somiglianza ritrovata, in nomi e classi". È insomma come un registro o "un inventario delle *cose isolate della natura medesima*" (corsivi aggiunti). Si tratta del metodo che ancora oggi è quello della classificazione scientifica, dell'economia naturale, delle *planches de l'Encycloplédie*, del "rettangolo intemporale" di Foucault, del *Gestell* di Heidegger: è insomma il metodo della tavola. Al contrario la geografia (e la storia), che non sono scienze ma saperi, procedono in base alla classificazione fisica, non sul principio della somiglianza o dell'affinità, ma su quello della vicinanza o prossimità: le piante e gli animali così come l'uno accanto all'altro coesistono sulla faccia della Terra, così come noi cioè davvero li vediamo e ne esperiamo la presenza, che so: le essenze della macchia mediterranea, che appartengono allo stesso clima e perciò di fatto convivono, effettivamente si trovano insieme, e che nessun criterio scientifico di descrizione permette di definire in termini di continuità e insieme di omogeneità, dunque alla fine di identità, ma invece risultano smembrate e "disarticolate", in base alla sistematica deportazione dal tessuto delle naturali cioè fisiche relazioni, in individui affini non ad altri individui contigui ad altri e quanto mai discosti e perciò invisibili esemplari. Ci vuol poco a scorgere dietro tale opposizione quella, sociologicamente celebre, tra *Gemeinschaft* e *Gesellschaft*: la società degli uomini costituisce il modello della società vegetale. Così come nell'astrattezza, dunque nell'autonomia e nella separatezza del singolo esemplare della singola essenza che è il soggetto della classificazione scientifica è agevole riconoscere la fisionomia del rappresentante dell'opinione pubblica, del membro della società civile che proprio in quegli anni nella "Prussia tra riforme e rivoluzione" andava acquisendo la natura di soggetto del diritto e del mercato. Ma non questo adesso importa, quanto invece notare come soltanto all'interno del modo di conoscenza che nel paesaggio si deposita i due criteri o principi (quello della somiglianza e quello della prossimità: le due divergenti opzioni

conoscitive) siano conciliati e a loro volta coesistono, prima che l'humboldtiano "intelletto combinatore" inizi a fare a pezzi il mondo, come Wittgenstein avrebbe detto, e poi per rimettere insieme i pezzi e dar loro di nuovo la complessiva forma di un globo. Per Humboldt, che sta piuttosto dalla parte di Buffon che di Linneo, tocca al paesaggio il decisivo ruolo di tenere in vita la possibilità di una conoscenza scientifica che aderisca ai bisogni più intimi dell'uomo. All'espressione cioè di quell'intimità - alla lettera: di quell'accordo - che senza sir Walter Raleigh non esisterebbe, o almeno esisterebbe in forma diversa o meno propizia. Più "cortigiano che esploratore" Humboldt definisce Raleigh, e c'è da credergli, essendo nato e morto egli stesso a Tegel, nel castello del re di Prussia. Forse lungo l'Orinoco egli non ripercorre le sue tracce, sebbene per fare impressione sul lettore, per attivare il suo immaginario e trasformarlo, anch'egli si richiami al mito dell'Eldorado. Ma tale strategia appunto non sarebbe pensabile se Raleigh non fosse morto come, secondo la tradizione, il 29 ottobre del 1618 morì. Si racconta che quando a Westminster misero la sua testa sul ceppo egli guardasse verso occidente. La consuetudine voleva che il condannato guardasse invece verso oriente, a segno della imminente redenzione o, almeno, della sua speranza. Ma Raleigh esclamò: "Non ha molta importanza dove la testa sia, purché il cuore sia nel giusto". È la tragica nascita di quella che ancora l'Eagleton chiamerebbe la moderna "legge del cuore", che egli rintraccia nel pensiero di Shaftesbury, Hume e Burke, e che consiste nel mettere da parte, in base al giudizio estetico fondato sulle sensazioni, ogni autointeressata razionalità in nome appunto dei generali interessi dell'umanità, sottomettendo la propria individualità al giudizio di una comune sensibilità, di un "*idem sentire*" civile. Ma senza questo sentire la strategia humboldtiana sarebbe stata impensabile. Perciò alla fine proprio di Walter Raleigh Humboldt segue lungo l'Orinoco le orme di quel Raleigh che gli spagnoli chiamavano Guatarrale.

ALEXANDER VON HUMBOLT

Kosmos (pagine scelte)*

L'influenza della pittura di paesaggio sullo studio della natura

È al cospetto dei quadri storici dei fratelli Van Eyck che si resta colpiti, per la prima volta, dalla cura dedicata alla resa dei particolari del paesaggio. E in effetti non è senza interesse per la storia dell'arte moderna ricordare come essi si fossero formati soprattutto alla scuola dei pittori di miniature sorta nelle Fiandre, e che dopo la seconda metà del Trecento raggiunse un così alto grado di perfezione. Nessuno dei due celebri fratelli vide mai l'Italia; ma il più giovane, Jan, poté ammirare la vegetazione del meridione d'Europa quando nel 1428 accompagnò l'ambasciata inviata a Lisbona dal duca di Borgogna, Filippo il Buono, in occasione del suo matrimonio con la figlia del re del Portogallo, Giovanni I. Il museo di Berlino possiede i due pannelli d'un magnifico quadro che i due artisti, veri fondatori della grande scuola olandese, eseguirono per la cattedrale di Gand. Vi sono raffigurati degli anacoreti e dei pellegrini. Jan ha ornato il paesaggio con aranci, palme da dattero e cipressi d'una fedeltà meravigliosa, che spiccando su masse più scure donano all'insieme della composizione un carattere grave ed elevato. Si avverte al primo sguardo come il pittore fosse rimasto vividamente impressionato dalla vigorosa vegetazione carezzata dai venti del Mezzogiorno.

Tale capolavoro dei Van Eyck risale alla prima metà del Quattrocento. A quell'epoca la pittura ad olio era ancora una scoperta recente, e iniziava appena allora a prevalere sulla tempera, sebbene in seguito i suoi procedimenti avrebbero attinto la massima compiutezza tecnica. S'era destata una nuova tensione, che consisteva nel cercare di infondere la vita nella rappresentazione delle forme naturali. E per seguire la diffusione di tale elevato sentimento della natura è necessario ricordare che fu un allievo dei Van Eyck, Antonello da Messina, a trapiantare a Venezia il gusto per la pittura di paesaggio, e che attraverso il Ghirlandaio e altri

maestri l'influenza della scuola olandese si fece sentire in maniera analoga anche a Firenze. All'inizio gli sforzi erano ancora indirizzati verso un'imitazione accurata, ma troppo minuziosa e servile. È soltanto con Tiziano, emulo di Giorgione, che per la prima volta la natura appare concepita e rappresentata in maniera grande e insieme libera. Ho avuto la fortuna di poter contemplare a Parigi per parecchi anni la tela di Tiziano che raffigura la morte di Pietro Martire, massacrato nel bosco dagli Albigesi in presenza di un altro domenicano. In questa composizione perfettamente semplice tutto lascia trasparire la profonda emozione del pittore, e lascia una solenne impressione di severità e grandezza: la forma e il fogliame degli alberi, il bluastro lontano delle montagne, l'armonia generale dell'ombra e della luce. Così vivo e vigile è in Tiziano il sentimento della natura che non soltanto nelle sue composizioni più leggiadre, come la voluttuosa Venere della galleria di Dresda, ma anche nelle opere d'un genere più grave, come per esempio nel ritratto dell'Aretino, egli sembra aver costantemente sotto gli occhi le cose che riproduce, si tratti del cielo o del paesaggio che fa da sfondo. Lo stesso vale, all'interno della scuola bolognese, per le opere di Annibale Carracci e del Domenichino. Se il Cinquecento fu l'epoca d'oro della pittura storica, i grandi pittori di paesaggio fiorirono soltanto nel Seicento. Il dominio dell'arte incluse un sempre maggior numero di oggetti a misura che meglio si conoscevano e più attentamente si osservavano le ricchezze della natura. Di pari passo si affinavano le tecniche della rappresentazione. Ci si applicava con sempre maggior determinazione a manifestare le disposizioni dell'animo, che nel frattempo avevano guadagnato in profondità, e perciò si venne indotti ad attribuire alle bellezze naturali un'espressione più dolce e tenera, secondo l'accresciuta consapevolezza dell'influenza esercitata dal mondo esterno sui nostri sentimenti. Ne risultò quel che è lo scopo di ogni arte: la trasformazione di oggetti reali in immagini ideali, la nascita nel nostro intimo di una quiete armoniosa non priva di qualcosa di malinconico - emozione cui è impossibile sottrarsi ogni volta che i nostri sguardi s'addentrano all'interno della natura e dell'umanità. In virtù della più elevata coscienza del sentimento della natura il medesimo secolo fu in grado di riunire Claude Lorrain, l'idilliaco

pittore degli effetti di luce e della vaporosa lontananza, e Ruysdael, con le sue scure foreste e le sue minacciose nubi; Gaspard e Nicolas Poussin, nelle cui opere gli alberi appaiono così imponenti ed eroici; Everdingen, Hobbema e Cuyp, i cui paesaggi sembrano essere la natura in persona.

In questo periodo così felice per l'arte si imitavano con abilità i modelli offerti dalla vegetazione del nord dell'Europa, dell'Italia meridionale e della penisola iberica. Si abbelliva il paesaggio con aranci e lauri, con pini e alberi da dattero. Questi ultimi, l'unica specie della nobile famiglia delle palme da dattero allora conosciuta oltre quella chiamata *Chamaerops*, palma nana originaria delle coste dell'Europa meridionale, erano di norma raffigurati in maniera convenzionale, con un tronco coperto di scaglie come quelle di un serpente. Per molto tempo essi costituirono l'unico tipo di vegetazione tropicale, come, secondo un costume ancora oggi dominante, al *Pinus pinea* ancora spetta il compito di rappresentare da solo l'intera vegetazione d'Italia. Nessuno o quasi indagava i contorni delle più alte catene di monti, poiché le cime innevate che sovrastano le verdi praterie delle Alpi erano ancora reputate inaccessibili. Perché un pittore si preoccupasse di riprodurre con esattezza la fisiognomia delle rocce era necessario che uno schiumeggiante torrente vi si aprisse con il suo scavo un cammino. Tuttavia un artista si distingue al riguardo da tutti gli altri, grazie alla varietà delle sue facoltà e alla libertà del proprio genio: immerso nel seno stesso della natura, Rubens è in grado di abbracciarne tutti gli aspetti. Pittore di storie prima di tutto, egli rappresenta con un'inimitabile verità, nelle sue grandi cacce, la natura selvaggia degli animali della foresta, e allo stesso tempo si fa paesaggista e dipinge con rara felicità la forma della terra, sull'altipiano arido e assolutamente deserto dove l'Escoriale spicca sul fondo roccioso. Bisognava che il cerchio delle conoscenze geografiche si fosse allargato, che i viaggi verso lontane contrade fossero divenuti più facili, che la sensibilità si fosse esercitata a riconoscere le differenti forme dei vegetali e i caratteri comuni che li aggruppano in famiglie naturali perché la loro rappresentazione potesse acquistare in varietà e precisione. Le scoperte di Colombo, di Vasco de Gama e di Alvarez Cabral in America centrale, nell'Asia

meridionale e nel Brasile, l'impulso dato al commercio di spezie e di sostanze medicinali che con le Indie intrattenevano gli spagnoli, i portoghesi, gli italiani e gli olandesi, la fondazione di orti botanici a Pisa, Padova e a Bologna tra il 1544 e il 1568, senza tuttavia l'utile accessorio delle serre: tutte queste cause, riunite, familiarizzarono i pittori con le meravigliose forme d'un gran numero di produzioni esotiche, e procurarono loro un'idea del mondo tropicale. Jan Brueghel, che inizia a divenir celebre alla fine del Cinquecento, riproduce con meravigliosa verità rami, fiori e frutti di specie vegetali provenienti da contrade lontane dall'Europa. Ma bisognerà attendere quasi la metà del Seicento per il primo paesaggio, dipinto sul luogo, che illustri i caratteri propri della zona torrida. Il merito di tale innovazione spetta, come informa Waagen, a Franz Post di Haarlem che accompagnò in Brasile Maurizio di Nassau quando questo principe, che era molto curioso del mondo tropicale, fu nominato governatore per l'Olanda delle province strappate ai portoghesi (1637-44). Per molti anni Post studiò dal vero la natura sul promontorio di Sant'Agostino, nella baia di Ognissanti, sulle rive del Rio San Francisco e nelle regioni bagnate dal corso inferiore del Rio delle Amazzoni. Alcuni di questi studi sono poi divenuti compiuti paesaggi, e gli altri, comunque molto originali, sono rimasti allo stato di incisioni. Alla stessa epoca risale il grande e notevole quadro a olio, conservato ora in Danimarca nella galleria del bel castello di Frederiksborg, dipinto nel 1641 da Eckhout, anch'egli sulle coste del Brasile al seguito del Nassau. Le palme, gli alberi di papaya e i banani vi sono raffigurati secondo i loro tratti caratteristici, così come gli uccelli dal brillante piumaggio e i piccoli quadrupedi tipici del paese.

Fino al secondo viaggio di Cook soltanto pochi artisti, felicemente ispirati, hanno seguito tali esempi. Ciò che a suo tempo Hodges fece per le isole occidentali dei Mari del Sud e Ferdinand Bauer per la Nuova Olanda e la Terra di Van Diemen più di recente è stato fatto nei tropici americani, con più talento e con uno stile più largo, da Maurice Rugendas, dal conte di Clarac, Ferdinand Bellermann e Eduard Hildebrandt. Heinrich von Kittlitz, che accompagnò l'ammiraglio russo Lutke nella sua spedizione intorno al mondo, ha reso lo stesso servizio per molte altre parti della terra.

Soltanto chi, sensibile alle bellezze naturali delle contrade tagliate da montagne, fiumi e foreste, ha percorso di persona la zona torrida, e ha contemplato la ricchezza e l'infinita varietà della vegetazione non soltanto sulle coste abitate ma sulle Ande coperte di neve e sulle pendici dell'Himalaya e dei monti Nilghiri nel regno di Mysore, soltanto chi ha perlustrato le foreste vergini racchiuse tra i bacini dell'Orinoco e dell'Amazzonia può comprendere quale campo senza limiti ancora sia aperto alla pittura di paesaggio, tra i tropici dei due continenti, negli arcipelaghi di Sumatra, del Borneo e delle Filippine, e come le mirabili opere fin qui compiute non reggano a paragone dei tesori che la natura tiene ancora in riserva per coloro che vorranno impadronirsene. E perché la nostra speranza dovrebbe riuscire vana? Noi crediamo che la pittura di paesaggio produrrà un giorno una luce ancora mai vista, quando artisti di genio varcheranno più spesso gli angusti confini del Mediterraneo e si spingeranno lontano dalle coste, quando sarà loro concesso d'abbracciare l'immensa varietà della natura, nelle umide vallate dei tropici, con la nativa freschezza d'un'anima giovane e pura. Queste magnifiche regioni sono state fin qui visitate soltanto da viaggiatori che non avevano una sufficiente esperienza artistica, e cui il dovere delle osservazioni scientifiche non permetteva di perfezionare il loro talento di paesaggisti. Soltanto pochissimi, colpiti dall'interesse botanico delle nuove forme di fiori e frutti, erano in grado di rendere l'impressione generale prodotta dall'aspetto della natura tropicale. Gli artisti incaricati di accompagnare le grandi spedizioni finanziate dagli stati erano spesso scelti a caso, e ben presto rivelavano la propria inadeguatezza. Soltanto alla fine del viaggio i più abili tra loro, a furia di contemplare le grandi scene naturali e tentare di riprodurle, iniziavano ad acquisire una certa capacità d'esecuzione. Bisogna anche aggiungere che i cosiddetti viaggi di circumnavigazione offrono agli artisti poche occasioni di inoltrarsi nella foresta, di risalire il corso dei grandi fiumi e di montare sulle cime delle catene montuose interne. Prendere degli schizzi al diretto cospetto degli spettacoli naturali è la sola maniera di poter riprodurre, di ritorno dal viaggio, il carattere delle contrade lontane, e rappresentarlo in compiuti paesaggi. Successo ancora migliore arriderà agli sforzi

dell'artista se egli sui luoghi stessi, ancora tutto pieno della propria emozione, avrà fatto un gran numero di studi parziali, se avrà disegnato o dipinto all'aria aperta teste d'albero, folti rami carichi di frutti e di fiori, tronchi rovesciati coperti di orchidee, delle rocce, una falesia, qualche angolo di foresta. In forza dell'ausilio di tali esatte immagini delle cose, di ritorno in patria il pittore potrà fare a meno di ricorrere alla triste risorsa delle piante conservate nelle serre e delle figure riprodotte nelle opere di botanica. Grandi avvenimenti come l'affrancamento dei possedimenti spagnoli e portoghesi in America, e i progressi della cultura nelle Indie, nella Nuova Olanda, alle isole Sandwhich e nelle colonie meridionali dell'Africa, faciliteranno senza dubbio la descrizione della natura e i progressi della meteorologia, e infonderanno nuovo vigore e un carattere più elevato alla pittura di paesaggio. Nell'America del Sud esistono popolose città a quasi 13000 piedi sul livello del mare. Da tali altezze l'occhio è in grado di scoprire tutte le varietà vegetali, differenti in virtù della diversità dei climi. Che cosa non deve attendersi dagli sforzi dell'attività pittorica applicata alla natura, quando, cessate le discordie e stabilitesi libere istituzioni, anche in tali alte contrade finalmente si desterà il sentimento artistico!

Tutto quello che nell'arte riguarda l'espressione delle passioni e la bellezza delle forme umane ha ricevuto il suo più alto compimento nella zona temperata, sotto il cielo della Grecia e dell'Italia. Attingendo dalle profondità del proprio essere, e contemplando nei suoi simili i tratti comuni della razza umana, l'artista, creatore e insieme imitatore, evoca i tipi delle sue composizioni storiche. Anche la pittura di paesaggio è tutt'altro che semplicemente imitativa, essa ha però un fondamento più materiale, vi è in essa qualcosa di più terrestre. Essa esige da parte dei sensi una varietà infinita di osservazioni immediate, che lo spirito deve assimilare, fecondare con la propria forza e restituire ai sensi, sotto forma di opera d'arte. Il grande stile del paesaggio eroico è il frutto d'una profonda contemplazione della natura e della trasformazione che si opera nell'intimità dello spirito. Senza dubbio in ogni parte della terra la natura è il riflesso di una totalità. Le medesime forme organiche si riproducono senza posa e si combinano in mille maniere. Le contrade ghiacciate del Nord si rianimano durante i

mesi caldi. La terra si copre d'erba, le piante vi si diffondono come sulle Alpi, il cielo è dolce e puro. Abituata soltanto alle semplici forme della flora europea e di un piccolo numero di piante naturalizzate nelle nostre contrade la pittura di paesaggio, grazie alla profondità dei sentimenti e alla forza d'immaginazione degli artisti, ha potuto adempiere al suo grazioso compito. All'interno della propria patria e del corrispondente limitato regno vegetale pittori eminenti come i Carracci, Gaspard Poussin, Claude Lorrain e Ruysdael hanno saputo trovare ancora abbastanza spazio per produrre le creazioni più varie e fasciose, mescolando abilmente tutte le forme arboree note e gli effetti di luce. Se l'arte ha ancora qualcosa da raggiungere, se ho dovuto indicare una nuova via per tornare, almeno con il pensiero, all'antica alleanza della scienza, dell'arte e della poesia, tutto ciò non deve sminuire la gloria di questi grandi maestri. Anche nella pittura di paesaggio, come in ogni altra branca dell'arte, bisogna distinguere ciò che è limitato perché fornito dall'osservazione immediata e ciò che invece è illimitato perché deriva dalla profondità del sentimento e dalla forte capacità spirituale d'idealizzazione. Grazie a quest'ultima la pittura di paesaggio ha acquistato il carattere di una sorta di poesia della natura. Se si indaga il successivo sviluppo della figurazione artistica delle forme arboree, da Annibale Carracci e Poussin fino a Everdingen e Ruysdael, passando per Claude Lorrain, ci si avvede che quest'arte, a dispetto del suo oggetto, non è incatenata al suolo, nel senso che non ci si accorge affatto degli stretti confini che tenevano prigionieri questi grandi maestri. E tuttavia, bisogna ammetterlo, l'ampliamento d'orizzonte, la conoscenza di forme naturali più grandi e più nobili, il sentimento della vita voluttuosa e feconda che anima il mondo tropicale offrono il doppio vantaggio di fornire alla pittura di paesaggio dei materiali più ricchi, e d'eccitare più attivamente la sensibilità e l'immaginazione di artisti meno dotati.

Mi sia consentito di richiamare qui le considerazioni che sviluppavo, quasi mezzo secolo fa, nei *Quadri della Natura*, e che si collegano a ciò di cui adesso si discute. Colui che abbraccia d'un solo sguardo la natura sapendo astrarre dai fenomeni locali riconosce che dai poli si vada verso l'equatore, con l'aumento del calore vivificante, la forza

degli organismi e l'abbondanza delle forme viventi. L'incanto del regno naturale procede in minor misura dall'Europa settentrionale verso le meravigliose coste del Mediterraneo di quanto non faccia dalle coste della penisola iberica, dell'Italia meridionale e della Grecia verso i tropici. Il tappeto che Flora ricca di fiori ha disteso sul nudo corpo della Terra è tessuto in maniera diseguale: è più spesso dove il sole domina da maggior altezza e brilla nell'azzurro profondo del cielo o in mezzo a vapori trasparenti, e più rado verso le buie contrade del Nord, dove il precipitoso ritorno del gelo non lascia ai germogli il tempo di schiudersi, e sorprende i frutti che stanno maturando. Se nelle regioni fredde i muschi e i tristi licheni ricoprono la scorza degli alberi, nel paese delle palme e delle felci arboreescenti il cymbidium e l'odorosa vaniglia pendono dal tronco degli anacardi e dei giganteschi ficus. Il fresco verde del dracontium e le foglie profondamente incise del pothos contrastano con i fiori smaglianti delle orchidee. Le bahuinia rampicanti, le passiflore, le banisteria dai fiori dorati allacciano tra di loro gli alberi della foresta e si lanciano lontano nell'aria; dei teneri fiori sorgono dalle radici del theobroma e dalla spessa scorza delle crescentia e delle gustavia. Nel mezzo di tale lusso vegetale, nella confusione di queste piante che tendono verso l'alto l'osservatore fa spesso fatica ad attribuire al loro tronco i fiori e le foglie. A volte il connubio di paullinia e di dendrobium offre riunito in un solo albero una quantità di piante che, l'un dall'altra separate, basterebbero a coprire un considerevole tratto di terreno. Tuttavia ogni parte della terra possiede le sue proprie bellezze. Ai tropici, la diversità e l'elevazione delle forme vegetali; al Nord, l'aspetto delle praterie e, dopo una lunga attesa, il risveglio della natura al primo soffio di primavera. Tanto nei banani (Musacee) il fogliame si distende e sviluppa, tanto si serra e contrae nelle casuarine e negli alberi a foglia acicolare. I pini, le thuya e i cipressi formano una famiglia propria ai climi settentrionali: raramente s'incontrano forme analoghe nelle piane tropicali. La chioma sempreverde di questi alberi ravviva le contrade deserte e ghiacciate. Essa ricorda ai popoli del Nord che se la neve e il gelo coprono la superficie della terra, la vita interna della vegetazione, come il fuoco di Prometeo, non può spegnersi sul nostro pianeta. Oltre ai propri pregi ogni zona vegetale presenta un distinto

carattere, che promuove in noi differenti impressioni. Chi non si sente diversamente influenzato, per stare soltanto a ciò che ci è più familiare, sotto la spessa ombra dei faggi, su una collina coronata da sparsi pini, oppure in una vasta prateria dove il vento mormora attraverso il tremulo fogliame delle betulle? Così come ogni famiglia di esseri organizzati presenta delle caratteristiche speciali su cui si fondano le classificazioni della botanica e della zoologia, allo stesso modo vi è una fisionomia della natura che si diversifica sotto ogni latitudine. Espressioni come “la natura della Svizzera”, o “il cielo italiano”, che gli artisti volentieri adoperano, si fondano sull’oscuro sentimento di un carattere naturale locale. L’azzurro della volta celeste, la forma delle nubi, i vapori che si formano attorno agli oggetti lontani, la vivacità del fogliame, il profilo delle montagne sono gli elementi di cui si compone l’impressione totale che una contrada produce. Afferrarla e riprodurla in maniera da trasmettere emozione è il compito della pittura di paesaggio. All’artista è permesso di disarticolare ciò che invece si presenta come un gruppo, e sotto la sua mano si scioglie (se posso usare un’espressione figurata) in pochi semplici tratti il grande incanto della natura, proprio come accade nelle opere che l’uomo scrive.

Sebbene le incisioni che fin qui accompagnano e spesso guastano le relazioni di viaggio siano poco soddisfacenti, esse tuttavia hanno contribuito non poco a far: conoscere la fisiognomia dei paesi lontani, a diffondere il gusto dei viaggi nelle contrade tropicali, e a stimolare attivamente lo studio della natura. Le decorazioni teatrali, i panorama, i diorama, i neorama e tutta la pittura di grandi dimensioni così perfezionata al giorno d’oggi hanno reso più generale e forte l’impressione che il paesaggio produce. Vitruvio e il grammatico Giulio Polluce hanno descritto le decorazioni campestri che servivano alla rappresentazione delle opere satiriche. Molto tempo dopo, verso la metà del Cinquecento, l’invenzione delle quinte, dovuta al Serlio, moltiplicò la capacità illusoria della rappresentazione. Ma oggi, dopo i mirabili perfezionamenti apportati da Prévost e Daguerre alla pittura circolare di Parker si è quasi dispensati dal viaggiare per lontane contrade. I quadri circolari sono più utili delle decorazioni teatrali perché lo spettatore, catturato dall’incantesimo al centro del cerchio magico, e al riparo

da importune distrazioni, davvero si crede circondato da ogni lato da una natura straniera. Queste pitture lasciano dei ricordi che a distanza di anni si confondono con l'impressione delle scene naturali che nel frattempo si ha davvero avuto la fortuna di osservare. I panorami, che possono produrre illusione soltanto a condizione d'avere un largo diametro, hanno fin qui rappresentato delle città e dei luoghi abitati, piuttosto che le grandi scene nelle quali la natura dispiega la sua selvaggia abbondanza e tutta la pienezza della vita. Dagli studi fisiognomici ripresi sulle scarpate dell'Himalaya e delle Cordigliere, o lungo i fiumi che solcano l'interno dell'India o dell'America meridionale, sortirebbe un effetto magico se rettificati per mezzo di lastre prese al dagherrotipo, eccellente per riprodurre non il folto del fogliame ma i giganteschi tronchi degli alberi e la direzione dei rami. Tutti questi mezzi, che non possiamo non enumerare in un libro come il *Kosmos*, sono molto adatti a propagare lo studio della natura. E senza dubbio la sublime grandezza della creazione sarebbe meglio conosciuta e meglio sentita se nei musei delle grandi città liberamente si aprissero alla gente panorami o quadri circolari in grado di rappresentare, con la loro successione, i paesaggi corrispondenti ai diversi gradi di longitudine e di latitudine. È moltiplicando i mezzi di riproduzione e di diffusione dell'immagine dei fenomeni naturali che si potranno abituare gli uomini al concetto dell'unità del regno della natura e al sentimento del suo armonico accordo all'interno del cosmo.

NOTE

* *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung II*, Cotta, Stuttgart und Tübingen 1847, pp. 81-94. Traduzione italiana F. Farinelli.