

Pittoresco e Sublime

Il Pittoresco

Nel 1759 Alexander Cozens, pittore inglese di origine russa, proponeva la prima teorizzazione del "Pittoresco", termine adottato per indicare sia la pittura di paesaggio sia le caratteristiche compositive dei giardini che, in Europa, saranno chiamati dalla metà del Settecento "all'inglese". Alla base della teoria di Cozens è l'idea della natura come ambiente in cui l'uomo vive, in cui quindi soffre, gioisce, manifesta le proprie aspettative, e con cui dunque instaura rapporti emotivi, in cui ritrova stimoli che generano sensazioni. Il **Pittoresco** manifesta dunque l'immagine della natura conforme alle esigenze e aspettative della nuova cultura.

La ricerca dell'"unità del carattere", dell'armonia, ispira i paesaggi di immaginazione che, comunicando un'impressione di apparente spontaneità con la selezione e l'accostamento di elementi vari e dissimili, racchiudono in uno spazio limitato le bellezze che esistono in natura, ma disperse. Esempio principe del gusto del Pittoresco è l'arte dei giardini teorizzata in Inghilterra. Al contrario del giardino geometrico e simmetrico che aveva trionfato per tutto il Seicento, il giardino all'inglese non si avvale di elementi per definire e circoscrivere lo spazio (fondali, quinte arboree, prospettive), bensì si basa sull'accostamento e sull'avvicinarsi di elementi naturali e "artificiali" che chi passeggia scopre progressivamente, senza mai arrivare ad averne una visione d'insieme. Si susseguono prati e grotte, ruscelli e rocce, alberi secolari e cespugli, pagode e pergole, tempietti e rovine, in un'alternanza di emozioni e sorprese suscitate dalla ricercata "naturalità" della composizione.

"La natura varia a seconda dei climi. Facciamo quindi variare i climi per far dimenticare quello in cui viviamo. Cambiamo gli scenari del giardino come le scenografie dell'Opera, facendovi vedere nella realtà quello che i pittori più abili potrebbero offrire con l'artificio: tutti i tempi e tutti i luoghi": con queste parole uno tra i più importanti progettisti francesi di giardini secondo il nuovo gusto, L. Carmontelle (figg. 7 e 8), alla metà del Settecento ribadiva con vigore come questi "paesaggi d'illusione"

non si discostassero mai dalla realtà, ma se mai la sintetizzassero.

Il giardino è visto come luogo in cui l'emozione, indotta dal succedersi di differenti elementi, è temperata dall'armonia che li accomuna e li lega; un luogo in cui la natura ("educata" dai giardinieri a "essere naturale") non è mai incolta, anche quando assume un carattere selvaggio, aspetto nel quale la grande pittura seicentesca di paesaggio, a cui il Pittoresco si rifa, aveva individuato il volto più genuino della natura. La "drammatizzazione" della natura, e il suo ordinamento in funzione delle emozioni che ispira, diventa un tema sul quale si formano regole sempre più precise, così riassunte verso il 1760: *"E quando si fa succedere una all'altra [scena], si deve contrapporre il maestoso all'elegante, il regolare al selvatico, l'amenità al malinconico, di modo che ogni emozione sia seguita da un'emozione contraria"*. Consapevole e partecipe di questo gusto, un viaggiatore italiano, descrivendo nel 1787 il parco di Pain's Hill in Inghilterra nel suo diario, annota: *"Tutto qui ha fatto l'arte, imitando sì bene la natura che nulla si scopre del suo magistero"*. Un artificio dunque che richiede un'indiscussa cultura, e a questo proposito William Chambers, architetto inglese e teorico del "giardino panoramico", un decennio prima aveva affermato, trattando dell'arte dei giardini in Cina di cui si dichiarava convinto ammiratore: *"I loro giardinieri non sono soltanto botanici, ma anche pittori e filosofi, poiché hanno una profonda conoscenza dello spirito umano e delle arti, che ne suscitano i più profondi sentimenti"*. Un esempio significativo di giardino all'inglese è quello realizzato a Stowe, in Inghilterra, tra il terzo e il quarto decennio del Settecento, da Charles Bridgeman e da William Kent, quest'ultimo definito da Horace Walpole *"innovatore e inventore dell'arte che realizza la pittura e perfeziona la Natura"*. Nel parco di Stowe si susseguono, disseminati su un terreno irregolare, ben trentotto monumenti, dal tempio di Venere e di Bacco al tempio dei grandi uomini britannici, alla piramide egizia, agli obelischi, al tempio gotico, di modo che vi ap-

paiono riuniti differenti luoghi e civiltà. La natura vi compare dunque nelle sue molteplici manifestazioni, nelle sue peculiarità geografiche, ma anche nella sua qualità di ambiente in cui si sono succedute epoche e culture.

Nei giardini all'inglese l'intervento "educativo" sulla natura è dunque costante, anche se dissimulato e rivolto a mettere in luce l'apparente libertà delle manifestazioni.

Tale opera di costruzione e "dissimulazione" ricorda ciò che Jean-Jacques Rousseau, filosofo e scrittore illuminista francese, scrive negli stessi anni a proposito dell'educazione dei giovani nel romanzo pedagogico Emile. Rivolgendosi all'educatore del fanciullo, Rousseau osserva: *"Indubbiamente egli [Emile] non deve fare se non ciò che vuole, ma non deve volere se non che ciò che voi volete che faccia; non deve fare un passo che voi non abbiate previsto; non deve aprire bocca senza che voi sappiate che cosa dirà"*.

Pittoresco e Sublime

Il Sublime

“Tutto ciò che può destare idee di dolore e di pericolo, ossia tutto ciò che è in un certo senso terribile, o che riguarda oggetti terribili, o che agisce in modo analogo al terrore, è una fonte del Sublime... è ciò che produce la più forte emozione che animo sia capace di sentire.”

La definizione è del teorico inglese Edmond Burke che, nel 1759, pubblicò un'*Inchiesta sul Bello e il Sublime*, uno dei testi fondamentali nel dibattito già in corso da alcuni decenni e che viene ripreso alla fine del XVIII secolo, influenzando l'arte e la letteratura dei primi decenni dell'Ottocento.

Nel secolo dei Lumi viene ammesso e teorizzato uno stato d'animo non più controllato dalla ragione, dalle sue regole di ordine e dai suoi schemi: uno stato d'animo provocato da forze che trascendono la razionalità, prima tra tutte il sentimento del terrore, *“Tutto ciò che è terribile... è pure sublime”*, scrive ancora Burke, e la natura, nei suoi aspetti più grandiosi, diventa la fonte principale del Sublime. Lo stupore e lo sconcerto di fronte a fenomeni incommensurabili per l'uomo, al di fuori quindi della sua capacità di comprendere e di ordinare, possono essere però fonte anche di un particolare piacere: un piacere "negativo" poiché prodotto non dal fatto in sé (la vista delle Alpi, della steppa russa o di un'altra manifestazione grandiosa della natura), ma dalla consapevolezza della distanza incolmabile che separa il soggetto dall'oggetto.

Alla metà del Settecento si sviluppa una riflessione che, partita dal nuovo interesse scientifico per la natura, si pone come alternativa alla lucida serenità del sapere, o meglio ne indica i limiti. Scrive l'inglese Edward Young nel 1759: *“Siamo grati al sapere ma riveriamo il genio; il primo ci dà piacere, il secondo ci rapisce; quello ci informa, questo ci ispira... il genio infatti deriva dal cielo, il sapere dall'uomo”*. Il genio dunque ci riporta al soprannaturale di cui si scorgono le tracce sulla terra; ma è proprio l'impossibilità dell'uomo razionale, del nuovo uomo in gra-

do di spiegare tutto e tutto organizzare in schemi razionali, di sopportare ciò che lo eccede, che porta al sentimento del Sublime: *“O gloriosa natura”*, aveva scritto Shaftesbury, *“il tuo essere è illimitato, incommensurabile, impenetrabile. Nella tua immensità si perde ogni pensiero. La fantasia cessa il suo volo; l'immaginazione affaticata si prodiga invano non trovando sponda né mite in questo oceano...”*. Al Sublime, all'evocazione di una minaccia che incombe sull'uomo, si collega la riscoperta del Gotico e del primitivo: pochi anni dopo l'*Inchiesta* di Burke appariranno i primi *Canti di Ossian* (1760) e *Il Castello di Otranto* di Horace Valpole (1765), gli autori gotici popoleranno i loro testi di tutti i luoghi e le atmosfere indicati da Burke come fonte del Sublime, tenebroso e terribile.

Antitetico al Sublime è il Bello: il Sublime in definitiva viene a specificare quell'area di passioni e di sentimenti che non sono determinati dal Bello, intendendo quali caratteristiche del Bello la proporzione, la "convenienza", la varietà. La "terribilità" di Michelangelo, che si contrappone per gli artisti neoclassici all'armonia di Raffaello, indica questa duplice presenza nell'opera d'arte del Sublime e del Bello: a proposito di quest'ultima qualità, scrive Burke: *“Un'altra principale proprietà degli oggetti belli è che la linea delle loro parti varia continuamente direzione, ma con una deviazione insensibile, e non così rapida da sorprendere, né tale che con angoli acuti determini uno spasmo o una convulsione del nervo ottico. Nessuna cosa che continui a lungo nello stesso modo, o che vari improvvisamente, può essere bella, poiché entrambe si oppongono a quel rilassamento gradevole che è l'effetto caratteristico della bellezza... La variazione stessa deve essere continuamente variata”*.

Questa riflessione di Burke ci riconduce chiaramente alla tematica del Pittoresco, alla cui base ritroviamo questo senso di piacevolezza derivata dall'aver estratto dalla natura gli aspetti più vari, dopo

averli depurati dagli accidenti che possono annebbiarne la bellezza.

Pittoresco e Sublime coesistono dunque nello stesso periodo e nella stessa cultura: significativo in questo senso è l'esempio di J.-J. Rousseau che percepisce entrambe le tematiche e i differenti sentimenti a esse connessi facendo propria questa complementarità. Nella *Nouvelle Héloïse* descrive due antitetici aspetti del paesaggio percepiti con altrettanto dissimili stati d'animo: da un lato prevale l'immagine rassicurante e aggraziata della natura; dall'altro predomina la sua terribile grandiosità. Scrive Rousseau: *“I ruscelletti che traversano le praterie sono ombreggiati da arboscelli e deliziosi boschetti”*; e poco oltre continua: *“Ora immense rupi pendevano a guisa di rovine sul capo mio, ora alte e rumorose cascate d'acqua m'inondavano della loro folta nebbia. Ora un torrente eterno m'apriva a lato un abisso di cui non ardivano gli occhi scandagliare la profondità immensa”*. Il filosofo tedesco Immanuel Kant (1724-1804) nella *Critica del Giudizio*, pubblicata nel 1790, cerca una ricomposizione tra il sentimento di sgomento e di sopraffazione dell'uomo di fronte alla potenza della natura e il suo essere razionale: l'uomo - dice Kant - rimane intimorito in un primo momento dalle forze fisiche che lo eccedono, ma presto ritorna in sé scoprendosi superiore a quelle forze in quanto uomo ed essere razionale. Questa scoperta coincide con la consapevolezza di un "dominio dell'elemento intellettuale e delle idee della ragione sulla sensibilità" e del "sentimento di una destinazione dell'animo" a essere sublime. Sublime pertanto non è più la natura ma l'uomo con la superiorità della ragione e della morale rispetto all'immaginazione e alla sensibilità, poiché poter anche solo pensare all'infinito "dimostra una facoltà dell'animo che trascende ogni misura dei sensi"; dimostra "la superiorità della destinazione delle nostre facoltà conoscitive, anche nel massimo potere della sensibilità"