

Spedizione
in abbonamento postale
gruppo 1V/70%

Rivista trimestrale europea
Edizione italiana

Anno 7 • Numero 36
• (Ottobre-Dicembre) 1991
L. 12.000

Jean Starobinski
Tra Proust e Ruysdael

Culture del paesaggio
Roger, Hunt, Magrelli, Lowenthal

Europa in frantumi
Blot, O'Loughlin, Esterházy, Michnik

Austria senza qualità
Hobsbawm, Rosenmayr, Elon, Zaleski

Noberto Bobbio
Le nuove frontiere della sinistra

Mary Kaldor
Perché il mercato non basta

Paul Feyerabend
Misera dell'epistemologia

I confini della scienza
Vegetti, Jonas, Serres, Gyllenstein



Vermeer, "Veduta di Delft"

tura non può disporre del tempo, come la parola o la musica, essa è però capace di rappresentare alla perfezione il segno del tempo, incidere persino nelle cose belle il segno dell'approssimarsi della loro distruzione. Ho voluto ricordare, a proposito della cascata, il genere della vanità, costantemente praticato fin dalla fine del Rinascimento. La pittura ha il suo modo specifico di esprimere la finitezza e la morte; a tale scopo essa si serve, il più delle volte, della natura morta e non del paesaggio, nonostante la morte faccia la sua apparizione in modo memorabile in alcuni superbi paesaggi arcadici. Tuttavia è spettato alla letteratura, molto tempo fa, chiedersi se sia possibile celebrare la bellezza del mondo senza che l'intrusione del male venga a turbarla. Colui che ha posto con più acutezza questo problema in Francia, è stato certamente Baudelaire. Pensiamo solo ad un testo, — il poema in prosa *Il Dolce*, che dapprima descrive un sublime paesaggio d'alta montagna a cui poi si sovrappone in primo piano la triste lotta di due bambini miserabili che si contendono un pezzo di pane. Per illustrare lo stesso tema, proseguiamo col racconto di Proust delle passeggiate dalla parte di Meséglise. Abbiamo visto che l'ebbrezza di fronte all'inesprimibile bellezza di un raggio di sole su un tetto di tegole ha fatto seguito, in uno scenario immutato, l'esperienza

della frustrazione del sentimento amoroso. La bellezza dello spettacolo veniva così quasi annullata. L'«idolatria» estetica iniziale faceva posto ad un sentimento di insoddisfazione e di malessere. «I desideri formulati durante quelle passeggiate e mai realizzati (...) non mi apparivano più che come le creazioni puramente soggettive, impotenti, illusorie del mio temperamento. Non avevano più alcun legame con la natura, con la realtà che subito perdeva qualsiasi incanto e qualsiasi significato, riducendosi per la mia vita a una cornice convenzionale, come per l'intreccio d'un romanzo il vagone sul cui sedile il viaggiatore lo sta leggendo per ammazzare il tempo».

[...]

Ma il romanziere ha ancora da raccontare altre passeggiate: quelle che faceva «dalla parte di Guermantes». La loro narrazione termina con un poema descrittivo sui campanili di Martinville intravisti dal passeggero di una carrozza, al tramonto. Questo racconto, mettendo in relazione un osservatore in movimento e un paesaggio mutevole, supera le op-

posizioni che abbiamo notato nella pittura del paesaggio classico: rappresenta un rapporto di reciprocità mobile tra lo spettatore e il mondo circostante. Evitando di fissarlo a un singolo luogo, esso temporalizza lo spettacolo naturale, e lo trasforma in una relazione dinamica. Malgrado l'ironia con cui Proust ci riferisce il racconto di questo componimento, noi pensiamo che questo testo compensi lo smacco del linguaggio subito poco tempo prima di fronte al tetto illuminato dal sole: questo breve pezzo, «citato» integralmente è un preannuncio dell'opera futura. C'è dunque effettivamente un dovere che ci viene imposto dalla bellezza del mondo. La cosa più importante è la sofferenza degli altri, ed è proprio la nostra indifferenza che li fa soffrire. Ora a condizione che questa verità resti impressa nel nostro spirito, non essere ciechi di fronte alla bellezza del mondo potrebbe significare, nella resistenza al male, l'inizio di un apprendistato, la fase iniziale della non-indifferenza alla sofferenza altrui. Allora l'«entusiasmo» davanti a un raggio di sole riflesso in uno stagno, o davanti a due campanili a cui di volta in volta ci si avvicina o ci si allontana, non sarà più un godimento fine a se stesso, bensì un primo gesto di amore sincero. □

Il paesaggio occidentale

Alain Roger

Augustin Berque, in un recente articolo, propone una triade concettuale molto interessante. Egli distingue infatti tre tipi di società: «di paese», «di paesaggio», e di «paysagement». Tralasciamo per il momento il «paysagement» che mi pare problematico. Sono convinto, invece che la dualità «paese/paesaggio» sia fondamentale. Il paese è il grado zero del paesaggio, il substrato naturale, privo ancora ai nostri occhi di valore estetico.

Ci sono due modi di estetizzare il paese, cioè di renderlo paesaggio. Il primo consiste nell'incidere direttamente il codice artistico nella fisicità del luogo. Si «artistizza», come oso esprimermi, riprendendo, dopo Charles Lalo, un termine di Montaigne, *in situ*. È l'arte millenaria dei giardini e poi, a partire dal XVIII secolo, quella dei giardini-paesaggio, del *landscape gardening*. L'altro modo è indiretto. Non si artistizza *in situ*, ma si opera sullo sguardo, gli si forniscono dei modelli di visione, degli schemi di percezione e di gusto, insomma si artistizza *in visu*. Questo secondo procedimento è, almeno in Occidente, molto più recente, poiché risale alla fine del Medioevo e a quel periodo che convenzionalmente viene definito Rinascimento. La differenza è notevole ed è per questo che non esito ad affermare che in questa doppia articolazione: da un lato paese/paesaggio, dall'altro artistizzazione *in situ/in visu*, va

individuata la chiave di volta per una teoria del paesaggio. Sono mai esistite «società paese», cioè prive di artistizzazione, sia *in situ* sia *in visu*? È difficile rispondere, ma propendo a credere che l'umanità del paleolitico superiore (la stessa che ha inventato l'arte) possa corrispondere a questa definizione, il che significa — ma l'induzione è forse eccessiva — che essa è stata, in questo campo, priva di senso estetico.

Uno sguardo rasente il suolo

Vico sosteneva che «Le dottrine debbono cominciare quando cominciano le materie che trattano» e Lévi-Strauss, alla fine di *Tristi tropici*, evoca, in una mirabile pagina «la grandezza degli inizi». Ora, l'«inizio» del paesaggio europeo risale al Quattrocento, ed io mi propongo, prima di ogni tentativo prospettico, di fissare i tratti essenziali del modulo pittorico, quale viene elaborandosi in quest'epoca, ancor prima di ricevere il suo nome — l'olandese *landskap* (fine del XV secolo), quindi *Landschaft*, *landscape*, e *paysage* — e di modellare, artistizzare *in visu* secoli di percezione occidentale. Riprenderò qui l'impostazione di Francastel, che considero esemplare. È noto che egli, in *Pittura e società*, analizza successivamente la «nascita» dello spazio moderno nel Quattrocento e la sua «di-

struzione» a cavallo tra il XIX e XX secolo, per poi interrogarsi sul «nuovo spazio» che viene affermandosi nello sguardo occidentale.

Consideriamo dunque gli inizi. Non è certamente per caso che, contemporaneamente alla prospettiva pittorica e alla sua codificazione albertiana, prendano forma, da un lato, il «cubo scenico» (Francastel) e il *Raumkasten* (Panofsky), e dall'altro lo sfondo paesaggistico. Guardiamoci però dal semplificare e dal riassumere la storia del paesaggio facendolo nascere bell'è fatto, dalla prospettiva albertiana. Non c'è niente di più falso, da tutti i punti di vista. Nell'arte bizantina possiamo notare alcuni elementi di paesaggio: alberi, rocce, animali selvaggi. Li ritroviamo anche in Giotto e nei pittori senesi — Duccio Martini, ma soprattutto in Lorenzetti, negli *Effetti del buono e del cattivo governo in città e in campagna* (circa 1340) e in due piccoli quadri, *Città sul mare* e *Castello sulle rive del lago* (Pinacoteca di Siena): due enigmi inquietanti che attualmente non sono in grado di decifrare, perché sembra evidente che non si tratta di frammenti di una composizione più vasta, bensì di veri e propri paesaggi, ad eccezione del fatto che la «nostra» prospettiva qui non viene rispettata, come è logico, dato che siamo nel Trecento... Tali eccezioni, per quanto «aberranti», non devono comunque farci dimenticare l'essenziale, e cioè che la pittura occidentale an-

Ci sono due modi di estetizzare il paese, cioè di renderlo paesaggio. Il primo consiste nell'incidere il codice artistico nella fisicità del luogo: è l'arte millenaria dei giardini. L'altro modo è indiretto: non si artistizza più *in situ*, ma *in visu*, cioè si opera sullo sguardo, gli si forniscono modelli di percezione e di gusto.

teriore al XV secolo ci mostra solo segni emblematici, che acquistano senso e unità solo in relazione ad una scena sacra, ad esempio la Fuga in Egitto.

Accade lo stesso in campo letterario. Christiane Deluz ha dimostrato che i pellegrini del XV secolo, seppur forniti all'occasione di un *sentimento della natura*, non hanno a rigor di termini il *senso del paesaggio*, neanche quando scoprono i luoghi sacri della Bibbia. Se per caso impiegano l'epiteto *pulcher*, è sempre a proposito di giardini o di frutteti. Così Giacomo da Verona, ridiscendendo dal Sinai e giungendo a quella valle «in qua est unum pulchrum jardinum seu hortus qui irrigatur ab uno fonte et est plenum vineis, arboribus, oliveis». Non è il caso di stupirsi: l'unica porzione di territorio che fosse allora estetizzata come paesaggio (*in situ*) è il giardino, *hortus conclusus*, fresco, umido, tranquillo, pieno di frutti, miniatura dell'Eden e dell'«orto conchiuso, fonte sigillata» del *Cantico dei Cantici*. «I luoghi di delizia non potevano essere che giardini (...) Il deserto non viene mai definito bello, né il mare e neanche l'«alta montagna»». «È uno sguardo rasente al suolo», afferma Deluz «rivolto al ciglio del sentiero». Sarà necessario che si formi precisamente un altro sguardo, distaccato, panoramico, per poter inventare il paesaggio, ed è in questo che il Quattrocento è stato decisivo.

La laicizzazione della natura

Ho detto «Quattrocento» per una cattiva abitudine, perché il nostro paesaggio ha origine al Nord e non in Italia. Non bisogna, tuttavia, esagerare il senso di questa constatazione. Qualcuno ha persino sostenuto che il paesaggio sia stata un'invenzione «protestante». Confesso di non capire come «l'etica del protestantesimo» avrebbe potuto influenzare, per affinità, la rappresentazione paesaggistica. In ogni modo, questo riferimento è anacronistico, se intende riferirsi alle origini, cioè all'inizio del XV secolo, e ancor prima. Non considero molto più convincente l'interpretazione a suo tempo proposta da



Robert Campin. "Maitre de Flémalle", c.a 1420-1425

Humboldt e Schlegel, secondo cui la nascita del paesaggio sarebbe da attribuirsi all'«uomo urbanizzato del Nord». Che esso sia stato un'invenzione di cittadini, come nella stessa epoca ha sottolineato Carus, è evidente: il contadino non dipinge, è l'uomo del «paese», non può essere quello del «paesaggio». Ma perché le città fiamminghe furono, più di quelle italiane, ispiratrici, creatrici di paesaggi? Si può riflettere all'infinito su questa propensione del Nord alla pittura di paesaggi... Confesso che nessuna considerazione di ordine geografico o climatico riesce a convincermi.

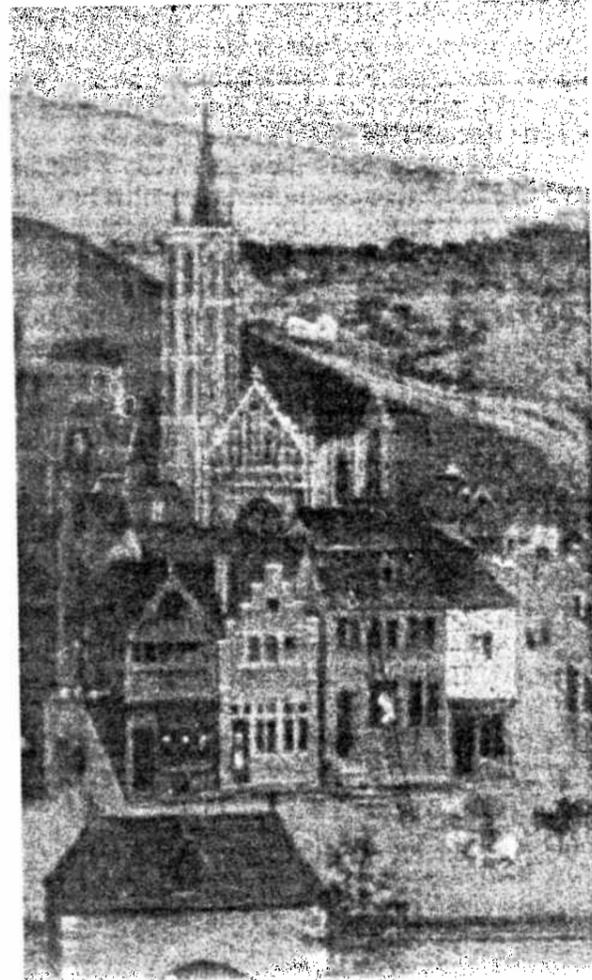
Con il necessario distacco, possiamo affermare che l'invenzione del paesaggio occidentale presupponeva la riunione di due condizioni. Innanzi tutto, la laicizzazione degli elementi «naturali», alberi, rocce, ruscelli etc.. Finché restavano subordinati alla scena biblica, questi elementi non erano che segni distribuiti, ordinati in uno spazio sacro, un *templum* che, solo, poteva conferire loro un'unità. E per questo che, durante il Medioevo, non si ha alcun interesse per la rappresentazione naturalista: essa avrebbe potuto nuocere alla funzione edificante dell'opera. Sarà dunque necessario che questi segni si distacchino dalla scena, indietreggino, si allontanino, e questo sarà uno dei compiti, evidentemente decisivi, della prospettiva. Creando una vera e propria profondità essa introduce una distanza tra gli elementi del futuro paesaggio e nello stesso tempo li laicizza. Essi non sono più satelliti fissi disposti intorno a delle icone centrali, ma formano lo sfondo della scena, con dei risultati completamente diversi, perché così vengono a trovarsi, per così dire, a distanza di sicurezza, rispetto al sacro. Ma in tal modo sono costretti a crearsi una loro unità. Questa è la seconda condizione: oramai è necessario che gli elementi naturali si organizzino in un gruppo autonomo, a costo di nuocere all'omogeneità dell'insieme, come possiamo osservare in molti quadri del Quattrocento, nei quali la discordanza tra la scena e il fondo è palese.

Troviamo degli accenni di questo doppio procedimento nei miniaturisti francesi. Come ha magistralmente dimostrato Jirina Sokolova, la bottega di Jacquemart de Hesdin mette in opera, già dalla metà del XIV secolo, gli elementi del futuro dispositivo paesaggistico: «Lo spazio nelle scene di paesaggio comincia ad approfondirsi... da un lato mediante il moltiplicarsi dei piani del paesaggio e dall'altro con la diminuzione dei loro dettagli più lontani». Tutto ciò è ancora più evidente in Pol de Limbourg. Nel «Calendario» delle *Très riches heures du Duc de Berry*, la laicizzazione sembra oramai un fatto acquisito e la maggior parte degli elementi presi alla realtà (il castello di Lusignan e quello di Dourdan, l'île de la Cité, etc.) sono integrati in un insieme autonomo a cui manca solo la codificazione albertiana della profondità.

L'invenzione della finestra

Ma l'evento storico decisivo, che gli storici non hanno a mio parere ben valutato, è l'apparizione della «finestra», questa *veduta* interna al quadro e che tuttavia lo apre all'esterno.

Quest'invenzione è niente meno che la scoperta del paesaggio occidentale. Infatti la finestra è quel riquadro che trasforma il paese in



Der gute Landschaftsmaler (Il bravo pittore di paesaggi).

paesaggio, isolandolo, incastonandolo nel quadro. Questa sottrazione – estrarre il mondo profano dalla scena sacra – si rivela, in realtà, un'aggiunta: al «paese» viene ad aggiungersi l'«aggio»...

Il Quattrocento, che crea il cubo scenico, cioè letteralmente un volume, per iscriverci in prospettiva una scena, incontra un ostacolo: la chiusura di questo cubo. Certamente, esso è aperto sul davanti, dal lato del pittore e dello spettatore ma si tratta di un'uscita fittizia dato che attraverso di essa non si vede nulla, salvo il caso in cui l'inserimento di uno specchio – altra invenzione fiamminga, probabilmente – non produca un effetto di riflessione all'interno del quadro. Ma la vera soluzione è evidentemente la *finestra* che sfonda, illumina e laicizza la cupa clausura della scena. Come è nata l'esigenza di questa seconda *veduta* se il quadro, come sottolinea Alberti, è esso stesso una «finestra aperta»? Non potrebbe aprirsi direttamente su un paesaggio vicino o lontano? Naturalmente sì, ma in questo caso – come possiamo osservare nei pittori italiani che adottano questa soluzione – lo sfondo del paesaggio si adatta male alla scena, somiglia a uno scenario teatrale privo di una reale profondità; oppure quando quest'ultima viene adeguatamente rappresentata, si dispone maldestramente lungo delle linee di fuga.

Si può valutare, *al contrario*, la superiorità della finestra fiamminga: il paesaggio qui può organizzarsi liberamente, indifferente ai personaggi che occupano il primo piano. La finestra riunisce, in modo ancor più efficace dello sfondo paesaggistico, le due condizioni che ho posto all'inizio: *unificazione e laicizzazione*. Sarà sufficiente dilatarla fino alle dimensioni del quadro, in cui è ancora inserita, come una miniatura, per ottenere il paesaggio occidentale.

Ne restiamo persuasi ogni volta che esaminiamo o riproduciamo isolatamente una di queste vedute eseguite con un'estrema minuzia a riprova del fatto che il pittore è perfettamente cosciente di creare un quadro nel quadro.

Consideriamo ad esempio Campin, il «Maestro di Flemalle». Esaminiamo innanzitutto la sua «Madonna del parafuoco». Consideriamo la finestra isolatamente: si possono notare delle imperfezioni, certo, nella costruzione dello spazio, ma si tratta di un vero e proprio paesaggio. Passiamo ora all'Adorazione del bambino del Museo delle Belle Arti di Digione: non c'è una finestra bensì uno sfondo. Nell'angolo superiore destro, la rappresentazione è minuziosa, la prospettiva elaborata; ma questo paesaggio si adatta in modo maldestro alla scena che così sembra, essendovi stata riportata, sovrapposta; e il disagio si accentua se si osservano gli elementi «naturali», che occupano l'angolo superiore sinistro e che sembrano derivare dal secolo precedente. Si può leggere qui, in negativo, la funzione creatrice della finestra; e si potrebbe fare la stessa constatazione (lo stesso confronto) per Van Eyck, Bouts o Memling. Certo, era possibile migliorare lo sfondo del paesaggio, cioè la sua integrazione alla scena, applicando le regole della codificazione albertiana, — come dimostra l'evoluzione della pittura italiana nel corso della seconda metà del Quattrocento — ma è una soluzione faticosa e infine molto meno soddisfacente. Soltanto il passaggio per la veduta, in apparenza paradossale, dato che si rea-



Robert Campin, "Natività" c.a 1425

lizza a costo di una riduzione, cioè di una miniaturizzazione del paese, consente di trasformare quest'ultimo in paesaggio, isolandolo. Posso quindi concludere che esso è veramente entrato dalla porta di servizio, o, per essere più precisi, dalla «finestra di servizio»...

Il caso Patinir

È ormai d'uso tra gli storici riconoscere a Patinir (1475-1524) il titolo di primo paesaggista occidentale. Se con ciò si vuol sostenere che egli è stato il primo ad eseguire dei paesaggi autonomi, questo titolo è doppiamente usurpato: innanzitutto perché in Patinir è sempre presente una scena, seppur ridotta; e inoltre perché il primo pittore che ha creato paesaggi senza personaggi non è Patinir ma è, a mia conoscenza — a parte il caso enigmatico di Lorenzetti — Dürer, nei suoi acquarelli giovanili, quello stesso Dürer che, venticinque anni più tardi, chiamerà Patinir *der gute Landschaftmaler*, il bravo pittore di paesaggi, consegnandolo così alla posterità come il maestro di questo nuovo genere — a cui viene al tempo stesso attribuito il suo nome.

L'originalità di Patinir deriva, evidentemente, da questa specializzazione, che non ha precedenti nella storia della pittura occidentale; tutte le opere che gli vengono attribuite rappresentano scene religiose, inserite però, racchiuse, e a volte sperdute in vasti paesaggi, la cui superficie eccede quella concessa ai personaggi, quale che sia la loro importanza e il loro significato. Si potrebbe dire che Patinir si è limitato — fatto tuttavia decisivo — a dilatare la veduta, ad allargarla fino a raggiungere le dimensioni del quadro, invertendo così i termini del rapporto tra la finestra e la scena. Quest'ultima non si impone più, maestosamente, davanti all'altra, ma vi si

inserisce prendendovi umilmente posto. *Allargare*: questo verbo deve essere inteso in senso letterale. Infatti la finestra non si è semplicemente ingrandita, ma la sua larghezza è aumentata proporzionalmente alla diminuzione della sua altezza. Ciò produce l'effetto di una visione panoramica, eminentemente spettacolare, persino nei numerosi quadri di piccolo formato.

Tuttavia questa rappresentazione conserva ancora le caratteristiche tradizionali della finestra fiamminga e della miniatura gotica: stessa veduta «a volo d'uccello»; stessa suddivisione dello spazio in tre piani di colore, bruno oca il primo, verde il mediano, blu quello più lontano; stessa assenza di gradazione, dato che, a prescindere dalla distanza, i dettagli sono eseguiti con la stessa minuziosità e la stessa luminosità delle vedute di Van Eyck e di Memling. È come se il «bravo paesaggista», conscio di offrire alla vista una superficie ravvicinata (il quadro), volesse farvi rientrare tutti i dettagli del suo paese (il paesaggio). Anche quando riduce la dimensione degli oggetti rappresentati, egli cerca di salvaguardarne la visibilità. I primi paesaggi sono scrupolosi, meticolosi, come per imporsi meglio allo sguardo, che ricerca il vero, anche se inverosimile. Dobbiamo abituarci all'idea che l'invenzione del paesaggio non fu realista né naturalista, nel senso in cui noi possiamo intenderlo.

Resta ora da esaminare lo status dei personaggi. Dilatando la veduta, Patinir si trova a dover affrontare il problema inverso di quello che si era posto ai pittori italiani del secolo precedente. Laddove questi ultimi non sapevano come adattare lo sfondo del paesaggio alla inevitabile maestosità della scena, Patinir, al contrario, incontra delle difficoltà a disporre i suoi personaggi in quell'immenso, inospitale pae-

ALAIN ROGER

— *La travestita*, Roma, Lucarini, 1990.

CLAUDE LÉVI-STRAUSS

— *Tristi tropici*, Milano, Il Saggiatore, 1982.

ERWIN PANOFSKY

— *La vita e le opere di Albrecht Dürer*, Milano, Feltrinelli, 1983.

— *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, Milano, Feltrinelli, 1984.

— *La prospettiva come forma simbolica*, Milano, Feltrinelli, 1985.

PIERRE FRANCASTEL

— *Guardare il teatro*, Bologna, Il Mulino, 1987.

F. CHATELET, R. RECHT

— *L'Autunno del gotico*, Milano, Rizzoli, 1989.

C. PARMIGGIANI, R. RECHT, R. GROSSMANN

— *Il bosco guarda e ascolta*, Parma, Pratiche, 1990.

SVETLANA ALPERS

— *Arte del descrivere e pittura del Seicento olandese*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1984.

C. BERNARDINI

— *Van Eyck*, Roma, Curcio, 1980.

P. ISCARIOTTI

— *Corot*, Roma, Curcio, 1981.

C. RAPETTI

— *Monet*, Milano, Mondadori, 1990.

CARL GUSTAV CARUS

— *Lettere sulla pittura di paesaggio*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1991.

Per trasformare il paese in paesaggio, dal Quattrocento ai nostri giorni l'arte dominante è stata la pittura. Ma questa egemonia appartiene al passato. Da un pezzo ormai i pittori disdegnano il vecchio paesaggio, perché i nostri paesaggi tradizionali sono stati ridotti dalla nostra incuria allo stato di «paese». Forse però esistono altri modi di artistizzare un paese oltre a quello di farne un paesaggio.

saggio... Gli si presentano due soluzioni: o applicare la scena in un sol blocco, come in sovrimpressionismo, una decalcomania magnifica, in particolar modo nei grandi formati, dei quali si potrebbe veramente pensare che gli autori siano due, e a ragione: infatti i personaggi della *Tentazione di Sant'Antonio* sono stati dipinti da Quentin Metsys. Del resto l'effetto è prodigioso, e non sappiamo che ammirare di più, se le donne dal seno luminoso o il paesaggio scuro e paludoso... Oppure, eliminare la scena, o almeno ridurla, miniaturizzarla, soluzione lillipuziana che non dispiace a Patinir. La adotta infatti nel *Paesaggio con San Gerolamo* (36,5 x 34 cm., London National Gallery), in cui il povero santo viene relegato in un angolo del quadro, già di per sé abbastanza piccolo; e soprattutto nell'*Estasi di Santa Maria Maddalena*, che ci si propone come un indovinello: dov'è la santa? Vicino all'enorme roccia forse? O più in basso, a sinistra? La cercheremo invano, e dopo tutto che importa? Lei è in estasi, quindi altrove, o dovunque: exit Maria Maddalena, è nato il paesaggio.

se» e «paesaggio» — pur emancipandosi da questi riferimenti pittorici, non può fare a meno di immaginare Ermenonville come un grande quadro.

Nel XVIII secolo, tuttavia, il pittoricismo ha conosciuto le prime difficoltà, ha già incontrato i propri limiti, per l'invenzione di nuovi paesaggi, la Montagna e il Mare. La conquista estetica della montagna, la sua artistizzazione *in visu*, non è opera di pittori, ma essenzialmente di scrittori, poeti, romanzieri e viaggiatori eruditi, Haller, Gessner, Rousseau, Saussure, etc. Ma avremmo torto a credere che, in questo alpinismo allo stesso tempo atletico ed estetico, i pittori si siano subito arresi, anzi al contrario vediamo gli incisori svizzeri, fra cui il celebre Aberli, moltiplicare i motivi di seduzione: «Ancora non sapete quanti e quali tesori nasconde la Svizzera per i nostri pennelli e per le nostre matite (...)

un caso che, dopo decenni di gloria, lo spazio e il paesaggio, sempre decisamente solidali, entrino in crisi e giungano all'esaurimento proprio nelle opere dei più grandi paesaggisti, a partire da Van Gogh e Cézanne. Berque scopre in quest'ultimo i «segni precursori» del «paysagement», questo nuovo paesaggio in cui lo sguardo dell'uomo sarà allo stesso tempo più distante da sé, perché più cosciente della propria soggettività, e più vicino alle cose, perché avrà superato il dualismo che lo allontana da esse». Io penso che Cézanne appartenga piuttosto a un'era critica, di cui è, del resto, la figura più significativa. Egli attende al paesaggio in



Joachim Patinir, "La tentazione di S. Antonio", 1615

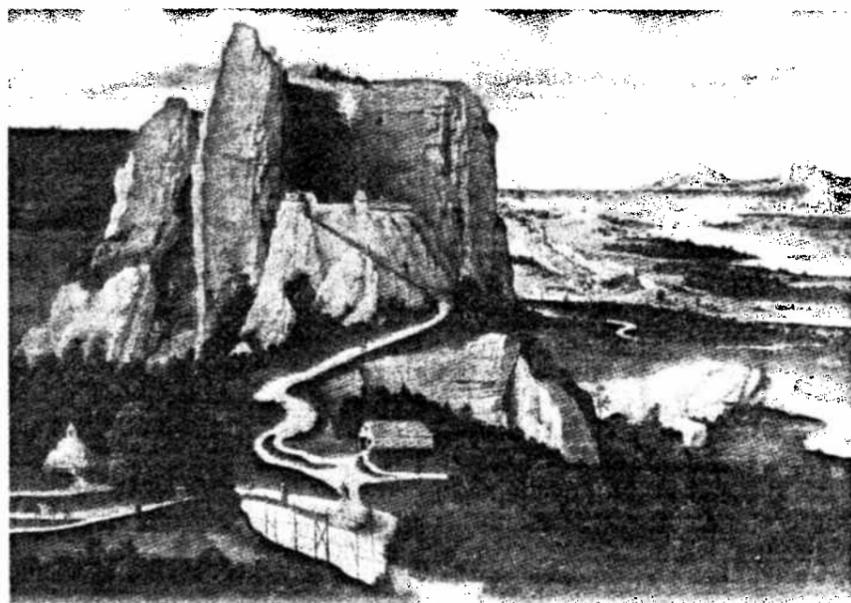
Trionfo e declino del pittoricismo

Il paesaggio occidentale conserverà nel corso dei secoli le tracce della sua origine pittorica. Il termine stesso, prima ancora di indicare un bel luogo, cioè uno scorcio di paese considerato attraverso un modello artistico, ha designato innanzitutto e per molto tempo un quadro. Ciò è talmente vero che in pieno XVIII secolo la voce «paesaggio» dell'*Enciclopedia*, redatta dal cavalier di Jaucourt, è interamente dedicata alla pittura e alle diverse scuole che si sono distinte in questo genere. Ciò risulta ancora più evidente quando, ancora nel secolo dei Lumi, gli inglesi Kent, Hoare, Shenstone inventano il *landscape gardening*, ideato a imitazione dei quadri di Claude Lorraine e di Gaspard Dughet. E in Francia, René Louis de Girardin — il quale a sua volta contrappone «pae-

svator Rosa! Poussin! Savari! Ruysdael! Claude!».

Soltanto nel XIX secolo, con l'accesso al «livello superiore» (la neve e i ghiacciai), i pittori cederanno i loro pennelli, abbandonando l'alta montagna ai fotografi, per ripiegare in pianura, nell'Ile de France soprattutto, dove il paesaggio pittorico, con Corot, con la scuola di Barbizon e con gli impressionisti, celebrerà il suo trionfo finale, il suo canto del cigno.

Francastel ha dimostrato che l'impressionismo, per quel che riguarda la costruzione dello spazio, non ha modificato i nostri schemi visivi. Esso infatti conserva il cubo scenico, che viene popolato ed animato, però, in modo diverso. Accade lo stesso per il paesaggio: Corot, Théodore Rousseau, Monet, Sisley producono nuovi modelli, innovatori in quanto al tocco e al tono, ma che rispettano il «quadro» tradizionale: la *veduta* ampliata e laica. Non è quindi



Joachim Patinir, "L'Estasi di S. Maria Maddalena", c.a 1512-1515

Da un lato scene selvagge, più terribili che in qualsiasi altro luogo, a causa della maggiore altezza delle nostre montagne; dall'altro, belle pianure così vaste da ricordare la vista dei paesi bassi, e poi delle marine intorno ai grandi laghi, così che un paesaggista può facilmente reperire modelli per composizioni di tutti i generi. Così correndo nelle nostre escursioni, ci è capitato di gridare assieme: Sal-

quanto modello tradizionale, lo mina dall'interno, «non si è più alla finestra», la profondità non è più la stessa, né quella del quadro né quella che avvicina o allontana da questo. Ma non credo che ci troviamo di fronte ai segni precursori di ciò che si potrebbe definire «paesaggio post-moderno», ammesso che una tale espressione abbia un senso. E soprattutto non credo che la pittura, quella di Cézanne o quella di chiunque altro (e in ciò sono in disaccordo con Francastel), sia oramai in grado di modellare (modellizzare) la nostra esperienza. L'artistizzazione ha, da sempre, avuto le sue arti dominanti. Per rendere paesaggio il paese, sia *in situ* che *in visu*, dal XV secolo ai nostri giorni, l'arte dominante è stata la pittura. Ma quest'egemonia appartiene al passato. È un bel pezzo che la maggior parte dei pittori, disdegnando il vecchio paesaggio, l'hanno abbandonato agli imbrattatele della domenica, ai produttori di croste. Da lì, forse, la presenza in parecchie delle loro opere di citazioni ironiche della finestra, vuota o in *trompe l'oeil* (Delvaux, Magritte, etc.), come se il paesaggio si autorappresentasse in modo derisorio, nella sua scomparsa; da qui le *Finestre* di Buraglio, che si aprono sul nulla... Quando il paesaggio muore, cos'altro rimane tra questo e il nostro sguardo, se non il puro telaio, la cornice, l'*age* del paesaggio, ma senza più il paese, per il divorzio infine consumato tra il suffisso e il suo radicale?

Morte del paesaggio?

Che vuol dire «morte del paesaggio»? Per ri-

spondere devo ritornare alla mia doppia articolazione: paese/paesaggio da una parte, artistizzazione *in situ/in visu* dall'altra.

In situ: constatare il decesso del paesaggio significa che abbiamo effettivamente, materialmente deteriorato se non distrutto i nostri paesaggi tradizionali, i quali sono stati ridotti dalle nostre aggressioni o dalla nostra incuria allo stato di «paese» (grado zero del paesaggio). Il territorio agricolo viene trascurato dai contadini, anche essi in via di estinzione: strade abbandonate, spiagge non curate etc. Accade lo stesso nelle nostre città, e soprattutto nei loro dintorni: periferie sinistre, «mitage», «rurbanizzazione», insomma la solita litania.

In visu: qui la questione si pone in modo completamente diverso. Disponiamo di modelli visivi che ci permetterebbero di apprezzare, non dico i nostri paesaggi (sarebbe una petizione di principio) ma ciò che abbiamo sotto gli occhi? No, a quanto pare. *Di fronte alle nostre città e alle nostre campagne ci troviamo nella stessa condizione di incapacità percettiva (estetica) dell'uomo del XVII secolo di fronte al mare e alla montagna.* È un «paese», un «pessimo paese», che suscita in noi solo noia se non repulsi.

È dall'unione di questi due fattori – deterioramento *in situ* e indifferenza *in visu* – che ha origine l'attuale crisi del paesaggio. Ma è una crisi così grave, e soprattutto così semplice? Non lo credo affatto, anche se mi trovo d'accordo con Lucien Thabason e Jacques Theys (autori del Piano nazionale per l'ambiente) nel deplorare il ritardo accumulato dalla Francia nel campo della tutela dei paesaggi. Prendete il Berry, che conosco bene: il Saucerrois, con le sue colline piene di vigne, è magnifico! La Sologne, con le sue brughiere, i suoi stagni, le sue betulle è magnifica! E potrei fare tanti altri esempi... Ma le prefiche ecologiste non vi lasciano in pace, e vi sbattono in faccia «la bruttezza delle nostre città», con le loro piaghe, la loro lebbra, il loro inquinamento, e quelle odiose propaggini «che sfigurano le nostre campagne»... Qual è il motivo di questa fobia delle città? Io sono del parere che essa esprima soprattutto l'inadeguatezza del nostro sguardo e il ricorso nostalgico, anacronistico, e in ogni caso sterile, a modelli bucolici oramai superati. Noi non sappiamo ancora vedere le nostre città industriali, la bellezza di un'autostrada, di un esercito di tralicci schierati in ordine di battaglia... Spetta a noi inventare gli schemi visivi che le renderanno estetiche... Per ora ci crogioliamo nella crisi, ma forse sarà da questo piacere *critico* che nasceranno i modelli del domani...

Sono rimasto, a questo proposito, molto colpito da un volume appena pubblicato in Francia (edizioni Datar) dal titolo *Paysages Photographique* in cui il bilancio degli anni Ottanta è particolarmente sintomatico: pochi paesaggi rurali o «naturali», ma in compenso un'insistente predilizione per tutto ciò che è decrepitezza: discariche, calcinacci, terreni incolti, periferie operaie, città sinistrate, fabbriche in disuso, etc. Persino le dune sono insozzate dai rifiuti... Dovremmo forse imputare agli autori del volume una deliberata volontà di decostruire il paesaggio, nel senso violento, brutalmente difettivo del prefisso? Ritengo invece che le fotografie raccolte in questo volume siano piuttosto dei paesaggi *critici*, in quanto esprimono

uno sguardo «critico» sul nostro ambiente, essenzialmente su quello urbano. Ebbene sì, morte del paesaggio tradizionale. L'anti cromatismo. L'anti-Corot. Da questo punto di vista il bilancio complessivo di quest'opera non è poi così negativo come potrebbe far credere un esame affrettato che vi scorgesse soltanto un'esposizione della bruttezza contemporanea. Essa esprime in realtà anche l'urgenza di elaborare un nuovo sistema di valori e di modelli che ci consentirà di artistizzare sia *in situ* che *in visu* «l'orrendo paese in cui siamo condannati ad abitare». Resta da sapere se si tratta solamente di un pio desiderio, disincantato, o se è già possibile scorgere i segni premonitori del sorgere di nuovi modelli, insomma, se siamo in grado di predire il paesaggio o i paesaggi del futuro.

Qualche indizio di un paesaggio futuro

Mi accontenterò qui di mettere assieme alcuni indizi, di rilevare delle tracce, di seguire delle piste. La prima è quella aperta da Francastel, circa quaranta anni fa. Egli vedeva nelle opere dei pittori la gestazione di nuovi spazi complessivamente eterogenei in sostituzione dello spazio euclideo: spazi-curve, spazi-forze, spazi polisensoriali, etc.

La nostra epoca – scriveva – si sforza di acquisire una sorta di esperienza diretta delle forze della natura. Abbiamo smesso di pensare che l'universo sia stato creato per l'uomo-re, a sua immagine, e non crediamo più all'ipotesi che lo spazio terre-

stre sia lo spazio dell'universo. Abbiamo rinunciato all'idea che l'universo sia l'ingrandimento all'infinito del cubo scenografico, al centro del quale si muove l'uomo-attore. La rappresentazione dello spazio cessa di essere una descrizione pittoresca e decorativa per divenire una registrazione di gesti e azioni elementari e di sensazioni sperimentate al livello della coscienza, in funzione dell'accordo dei diversi sensi. Chi non vede che la configurazione dello spazio nella *Danza* di Matisse – se si paragona quest'opera ad uno di quei *Balletti della vita umana* di cui il Rinascimento è stato così prodigo – possiede un potere d'evocazione dinamico e che si basa su di un'esperienza polisensoriale immediata? Chi non si rende conto che oramai siamo sul punto di arrivare ad esprimere le sensazioni che sono familiari all'uomo che vola, all'uomo che fa arrivare a contatto con la ragione i complessi giochi del suo inconscio? La rappresentazione spaziale moderna è una rappresentazione spaziale basata sull'analisi dei riflessi, è una rappresentazione psicofisiologica e non più ottica nel senso euclideo del termine.

Mi sembra che quest'analisi possa essere applicata al paesaggio, a condizione che si smetta di riconoscere alla pittura quella funzione anticipatrice che essa non detiene più e che non deteneva già nel 1950, almeno nel campo che qui ci interessa: l'articolazione, fin dagli «inizi» organica, del rapporto spazio/paesaggio. L'invasione degli audiovisivi, dei media «caldi» e «freddi» (nel senso di Mc Luhan), l'accelerazione della velocità, le conquiste spaziali, o abissali (speleologia fisica o psichica), ci hanno insegnato e poi costretto a vivere in nuovi «pae-

LINEA D'OMBRA

mensile di cultura e società

in edicola e libreria

A CHI SI ABBONA ENTRO IL 31-12-91

- 1 - un libro in regalo a scelta fra cinque titoli
- 2 - un risparmio di L. 24.000 sul prezzo di copertina
- 3 - LA TERRA VISTA DELLA LUNA
supplemento trimestrale per educatori e operatori sociali
- 4 - uno sconto del 20% sui numeri arretrati
- 5 - due numeri speciali a L. 12.000
- 6 - uno sconto del 20% sui primi titoli
della nostra collana APERTURE

11 numeri L. 75.00 Italia, L. 90.000 estero CCP n. 44140207 intestato
a Linea d'ombra edizioni srl - Via Gaffurio 4 Milano, tel. 6690931

saggi», più ampi, aerei (già in Nadar si possono trovare delle belle pagine sull'ebbrezza della «fotografia aereostatica»); più dinamici (Proust circa un secolo fa scopriva il paesaggio «dalla carrozza»); meno omogenei, più frammentati, polverizzati (le *clips*); paesaggi sonori (R. Murray-Schafter e J.Fr. Augoyard), e anche più aggressivi (*Brazil, Apocalypse Now*, etc).

La seconda pista è quella del palinsesto. Sono stupito della frequenza con cui si sente ricorrere a questo tema. Non molto tempo fa Michel Conan fece, in occasione di un convegno, l'*Elogio del palinsesto*, che egli contrapponeva al «panoramico», instaurato dal Rinascimento: «Le moderne forme di valutazione del paesaggio concedono uno spazio sempre più grande a quell'esplorazione della natura costruita o più o meno coltivata affrontandola come un palinsesto sovraccarico di scritture multiple...».

Mi domando se anche Berque non proceda nella stessa direzione, o in una simile, quando sostiene l'ipotesi che dalla morte apparente del nostro paesaggio (moderno) sta per nascere qualcosa a cui non sappiamo ancora dare un nome; qualcosa che assomiglia allo stesso tempo al paesaggio (moderno) e allo *shansui*. Anche a me sembra che stia prendendo forma un altro tipo di paesaggio, in cui il suffisso *age* non ser-

virà più a designare un'unificazione panoramica, bensì una *condensazione in profondità, in densità*, che è ancora troppo difficile concettualizzare. Bisognerà forse far ricorso al modello onirico della psicoanalisi, dato che, nell'*Interpretazione dei sogni*, la *Verdichtung* – questa «condensazione» che Lacan, dopo Rank, collegava alla *Dichtung*, alla poesia – viene definita come un meccanismo primario dell'apparato psichico, il più importante dal punto di vista economico.

Anche il paesaggio classico rappresentava una condensazione e la veduta è il *quadro* di questa condensazione rettangolare che, allo stesso tempo, espone ed unifica. Ma, oramai *penetriamo* in un'altra modalità, in un altro modello di condensazione, meno «manifesto», sia nel significato usuale che in quello psicoanalitico del termine. Potrebbe darsi, del resto, che la nostra convinzione che gli Antichi non avessero il senso del paesaggio, derivi dalla nostra incapacità di decifrare, di interpretare le loro condensazioni, in Teocrito ad esempio o in Virgilio. Il senso della loro economia paesaggista ci sfuggirebbe, perché, prigionieri del nostro modello pittorico, noi conosciamo e riconosciamo solo questo tipo di condensazione, la *veduta* tabulare e, lo *shansui* orientale, perché è anche

esso rigorosamente pittorico. Quando si adduce l'assenza di un vocabolo, in greco o latino, che possa corrispondere al nostro *paesaggio*, come io stesso ho spesso fatto, per negare agli Antichi ogni esperienza estetica del «paese», ci si limita forse a una petizione di principio. Se il loro modo di comprensione edonico della natura faceva a meno della condensazione pittorica, perché aspettarci da loro un termine per designare un'operazione che non effettuavano? Niente dimostra che essi non realizzassero quest'esperienza per altre vie che, nell'ambito del loro sistema culturale, ricoprivano un ruolo analogo. Nel momento in cui i nostri modelli tradizionali si decompongono, cominciamo a sospettare che, forse, esistono *altri modi di artistizzare un paese oltre a quello di farne un paesaggio*. Ciò significa che dovremo coniare un nuovo concetto, inventare un nuovo suffisso (o prefisso...) per designare le modalità future, i prossimi modelli, dell'artistizzazione occidentale del paese... A volte mi sembra che, se un giorno lo trovassi, questo prefisso o suffisso, mi sentirei come colui che, in altri tempi, in qualche luogo delle Fiandre, ha aggiunto *skap* a *land*, e che la metà del cammino teorico sarebbe compiuta. □

Il paesaggio americano

John Dixon Hunt

Dividerei il territorio americano, come la Gallia, in tre parti: innanzitutto esiste la terra vergine, quella sulla quale l'uomo non ha mai posto piede, la natura originaria. Noi europei possiamo solo immaginare che cosa sia la *wilderness*; invece negli Stati Uniti è ancora possibile trovare (e trovarsi dentro) luoghi ove nulla ha guastato questa natura originaria, la natura che dovè sembrare tanto temibile ed ostile ai primi coloni della Virginia e del Massachusetts. Ma quel paesaggio poteva, nel contempo, apparire come un nuovo Paradiso Terrestre, un novello giardino dell'Eden. Al centro dell'esperienza americana del paesaggio si pone dunque il paradosso per cui entro la

wilderness si ricomprendono sia gli indiani ostili che il «buon selvaggio».

La seconda natura, come ebbe a spiegare Cicerone tanto tempo fa (1), è quel territorio che è stato segnato dall'uomo, quello sul quale egli ha lasciato le proprie tracce nell'approntare gli spazi destinati all'agricoltura, alle abitazioni, alla sicurezza e agli agi del mondo. Questa seconda natura è in grado di modificare la superficie terrestre solo in misura assai modesta; ma può anche, come nel caso delle «strips» (2) periferiche delle città americane, cancellarla o fagocitarla. Gli esempi più noti, compresi fra i due estremi, offerti dal secolo XIX, sono costituiti da quei quadri che rappresentano la ferrovia in mezzo alla campagna (3). In queste rappresentazioni è dato scorgere tuttora sia una natura selvaggia, colonizzata e sfruttata dall'uomo, sia un paradiso terrestre, ulteriormente arricchito dalle ultime invenzioni.

La terza natura, come ci è stato spiegato dagli storici del Rinascimento italiano (4), è costituita dai giardini. Che questi siano inseriti nel contesto di un paesaggio brado, o sviluppati con raffinatezza a partire da una natura, per così dire, secondaria, i giardini sono sempre una rappresentazione realistica degli atteggiamenti mentali dell'uomo nei confronti degli altri due tipi di natura.

Un'anfora sulla collina

Ci sono due poesie americane che propongono un differente approccio. Tanto l'una che l'altra offrono una parabola del modo in cui gli americani si sono atteggiati rispetto a queste tre nature. Robert Frost e Wallace Stevens evocano un paesaggio privo d'ordine, sterile, grigio, desertico, informe (una terra che si stende indefinitamente verso l'Ovest, «*vaguely realizing westwards*»), «priva di storia, priva di arte, priva di ornamenti» (*unstoried, artless, unenhanced*). Ambedue i poeti ci comunicano la loro visione d'una terra all'apparenza poco desiderabile, per poi narrarci della loro maniera d'adattarsi. Secondo Frost, che recitò i suoi celebri versi alla cerimonia d'inaugurazione del Presidente Kennedy, «questa terra fu nostra ancor prima che noi fossimo suoi» (*the land was ours before we were the land's*). Con buona pace delle nostalgie per la Vecchia Europa, questa terra d'Occidente ha preso possesso dell'anima americana prima che essa se ne rendesse conto e prima che fosse disposta ad abbandonarsi a questo dato di fatto. Il «dono assoluto», (*gift outright*), menzionato nel titolo, al pari del significato pratico dell'espressione «salvezza da abbandono» (*salvation in surrender*), restano qualcosa di concettualmente oscuro. Certo, tutto ciò suona bene ed evoca, fuor di dubbio, quegli ardentosi

(1) cfr. *De natura deorum*, II, 60, 151-52.

(2) Nella misura in cui il paesaggio americano è divenuto non europeo, il lessico inglese non si adatta più (e quello francese nemmeno).

(3) A proposito dell'immagine e della idea della ferrovia nel paesaggio americano v.: L. Marx, *The Machine in the Garden: Technology and The Pastoral Ideal in America*, New York 1964; J.G. Stilgoe, *Metropolitan Corridor. Railroads and the American Scene*, New Haven 1983.

(4) cfr. Jacopo Bonfadio, *Le lettere...*, a cura di A. Greco, Roma 1978; Bartolomeo Taegio, *La Villa*, p. 66 (e non p. 58, come è indicato nel testo).

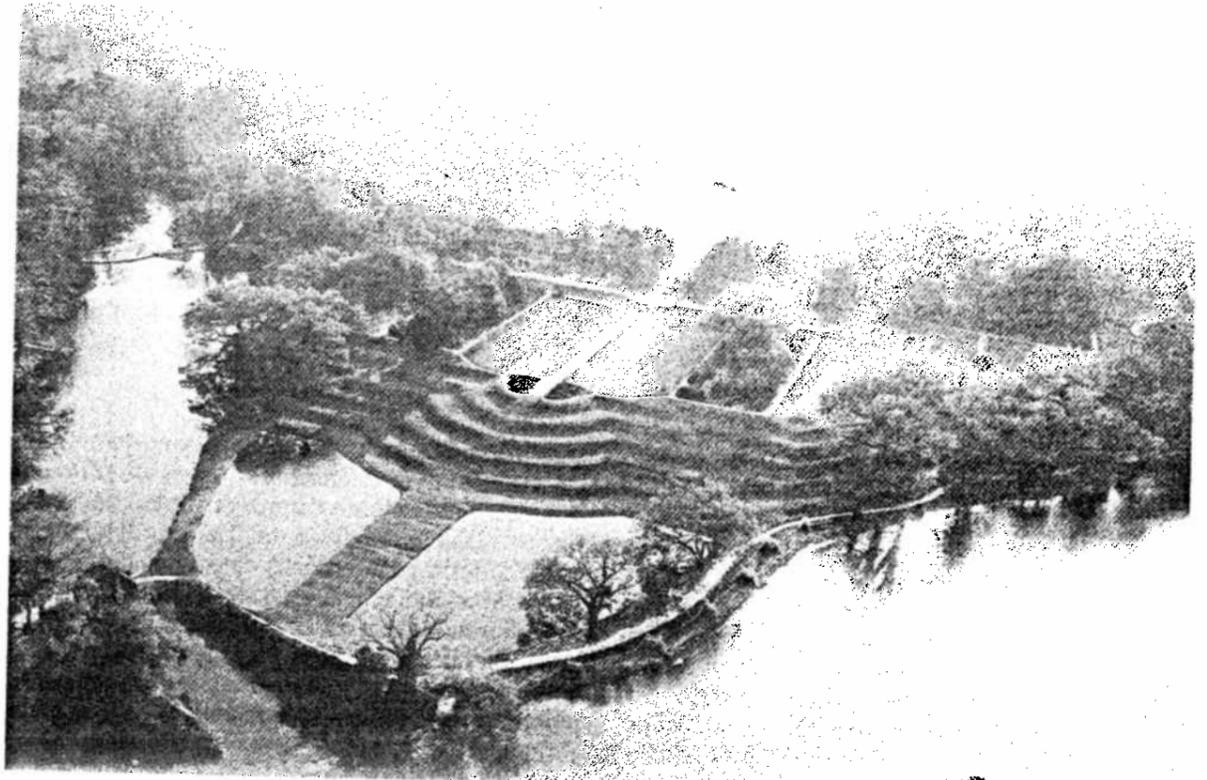


Fig. 1. Middleton Place: veduta aerea del giardino rimaneggiato nel 1740 (Foto di Wade Speeds).

pionieri che andavano aprendo piste nel Far West, lasciando, nel contempo, scivolare l'Europa nell'oblio: «Marlboro country!».

Nella parabola di Wallace Stevens il gesto è più drammatico di quanto non sia in quella di Frost, come pure più comprensibile e più conservatrice ne è la visione, nel senso che è meno nettamente americana, e quindi più decisamente cosmopolitica. Non c'è che da collocare un'anfora sul pendio d'una collina del Tennessee ed ecco che la sua influenza si estende ovunque; il Tennessee cessa d'essere una terra selvaggia. Ora, quell'anfora non è se non l'urna vernacolare di Stevens, la coppa classica, l'avatar della cultura europea, simile a quelle tante urne classiche che decorano i giardini del Nord Europa, concorrendo, come nel caso del Tennessee, alla loro civilizzazione, alla loro iscrizione sulla carta dell'egemonia della civiltà classica. Stevens non trascura i legami con la cultura straniera, anzi di quella cultura si serve per trasformare e rielaborare il deserto vacuo e privo di ordine, ormai trasfigurato dalla sua urna vittoriosa.

Nulla ci impedisce di avvalerci delle dichiarazioni dei nostri poeti come di allegorie del modo in cui l'architettura del paesaggio ha operato nell'America del Nord. Se «l'America è priva di storia, di arte e di ornamenti», ne consegue che possono servire a riempire questo enorme vuoto i contributi dell'euromitologia, dell'europittura, dell'euroarchitettura, e così via. In ciò consiste la visione di Stevens, con i suoi palazzi palladiani lungo i fianchi delle colline di Virginia (per esempio, Monticello), o con quei templi classicheggianti, quali il Partenone, eretti in segno di omaggio al gran dio Capitale (per esempio, la *Second Bank of the United States* di William Strickland). Frost, invece, dopo qualche reticenza, canta l'abbandono di sé al cospetto della sublime evanescenza del paesaggio americano. È questo un atteggiamento che ha assunto forme diverse, delle quali parleremo in seguito, ma la cui manifestazione più radicale, e anche la più recente e intransigente, è per l'appunto quell'architettura del paesaggio che cerca e trova scampo nell'abbandono, cioè la «scultura del terreno» (*land art*) di Michael Heizer o di Robert Smithson. Come ha osservato il primo non molto tempo fa, «bisognava che l'arte si facesse americana» (5).

Fra questi due estremi si distribuiscono molte altre risposte paesaggistiche, di alcune delle quali faremo menzione. Ma, come evidenzia la

JOHN DIXON HUNT

- *The Figure in the landscape, Poetry, Painting and Gardening during the 18th Century*, The John Hopkins University Press, 1987.
- *Garden and Grove. The Italian Renaissance Garden in the English Imagination, 1600-1750*.

ROBERT FROST

- *Conoscenza della notte e altre poesie*, Milano, Mondadori.

WALLACE STEVENS

- *Note verso la tensione suprema*, Venezia, Arsenale, 1987.
- *Mattino domenicale ed altre poesie*, Torino, Einaudi, 1988.
- *L'angelo necessario*, Milano, Colosseo, 1988.

strategia fenomenologica di Stevens, sono proprio gli oggetti collocati lungo i fianchi delle colline o nelle foreste americane di sequoia quelli che tendono a determinarne le trasformazioni. Le urne classiche non sono i soli oggetti che ci consentono di modificare la nostra immagine dell'America; cadaveri d'automobili o residui industriali all'apparenza abbandonati pervengono anch'essi a civilizzare il deserto (6), ma questa volta all'americana.

Il giardino come rifugio

Non intendo presentare una ricostruzione storica, però un po' di storia potrà tornarci utile per tracciare una carta dell'architettura paesaggistica del sec. XX.

Il più antico esempio di architettura paesaggistica sussistente negli Stati Uniti è il Bacon Castle, che si trova in Virginia, nella contea di Surry, e che risale al 1665. I suoi giardini più recenti, da poco dissotterrati, hanno forma rettangolare e sono suddivisi in tre sezioni, sul modello delle tripartizioni ovunque adottate in Inghilterra durante il sec. XVII (e già sancite fin dagli ultimi anni del sec. XIII ad opera di Alberto il Grande). A fronte della minaccia incarnata dai Pellirosse, dalle fiere e da quella terra immensa che «si stendeva indefinitamente verso l'ovest», le persone cercavano conforto e assicurazione in un giardino disegnato secondo un progetto regolare, familiare e ben definito.

Via via che nuovi coloni venivano stabilendosi lungo la costa orientale ed ivi comparivano nuove isole di civiltà, si continuava a installare giardini che valessero come rifugio in miniatura in mezzo al deserto circostante (fig. 1). Va tuttavia osservato che nel secolo XVIII, quando i coloni importavano e leggevano avidamente libri sulla nuova architettura del paesaggio – cioè sui giardini nello stile cosiddetto inglese – vollero nondimeno mantenere spazi coerenti e rigorosamente regolari. Così per esempio lungo la baia di Chesapeake, tanti e tanti giardini furono provvisti di terrazze, di «terre in pendenza», di recinti, di aiuole fiorite e di tutti quegli artifici che in Europa già stavano andando rapidamente fuori moda, ma che in America sembravano offrire protezione contro un paesaggio a scala gigantesca (7).

Un particolare che la dice lunga circa la natura dei giardini americani: mentre i giardini d'Europa hanno spesso fatto la scelta di celebrare i viaggi e le scoperte del capitano Cook inscrivendo l'incommensurabilità nei rigorosi limiti di un parco (8), non c'è giardino americano che tenti di proiettarsi oltre i propri confini rassicuranti e ben chiusi. Gli inviti al viaggio

e alla scoperta s'arrestavano al confine del giardino per coloro che, dopo aver attraversato la metà della superficie del globo, quale almeno essi la consideravano, avevano infine trovato sicurezza in una casa e nel suo giardino. Non era questione di evocare capitano Cook – del quale, in una lirica ricca di slancio, l'abate Delille diceva: «Ahimè, morto è in preda ai selvaggi l'amico del mondo» – quando ancora i Pellirosse andavano vagando dall'altra parte dei recinti; e quand'anche i Pellirosse fossero stati amici, gli spazi infiniti e la pienezza di quella terra più si prestavano allo sfruttamento che al riposo, più alle attività di commercio che agli svaghi.

La storia del paesaggio americano non ha ancora preso in considerazione questa concezione dei giardini come rifugi in un paesaggio smisurato. Oggi va di moda insistere sulla dedizione di Thomas Jefferson allo stile paesaggistico informale; sul suo totale abbandono al paesaggio. Fu nondimeno proprio lui ad istituire il rilievo topografico nazionale dello Stato maggiore del 1784, una rigorosa quadrettatura in particelle dell'intero territorio, che sottoponeva quell'immenso paese a controllo e misurazione, nel più puro spirito del secolo dei Lumi (9); e fu ancora Jefferson che preferì una concezione basata sui principi del Rinascimento, cioè dell'armonia matematica (fig. 2), per Poplar Forest, la sua casa di campagna nel profondo Sud-Ovest dello Stato di Virginia, creando così una disposizione ben più geometrica di quanto sia mai stato riconosciuto dalla letteratura patriottica

(5) cit. in J. Beardsley, *Earthworks*, New York 1984, p. 13. L'opera di *land artists* come Heizer o Smithson si richiama all'arte autoctona come *Great Serpent Mound* dell'Ohio (cfr. *The Atlas of Mysterious Places*, diretto da Jennifer Westwood, New York 1987, pp. 116-21).

(6) cfr. Beardsley, *op. cit.*, p. 31 (per le carcasse delle automobili) e p. 35 (per quanto riguarda i detriti industriali).

(7) cfr. B. Wells Sarudy, *Eighteenth-Century Gardens of The Chesapeake*, «Journal of Garden History», IX/3, 1989.

(8) Stephen Bann ha avuto occasione di scrivere che «l'illimitato immaginario che non possiamo avere nella realtà è ottenuto con la progettazione di un paesaggio (Mereville) con una sorta di allusione moderna ai viaggi di Cook attorno al mondo» (cfr. S. Bann, *Reading Landscape: Country, City, Capital*, Simon Pugh, Manchester 1990, pp. 214-17).

(9) cfr. P. Claval, *La conquête de l'espace américain. Du Mayflower à Disneyland*, Paris 1989, p. 103; J.B. Jackson, *Landscapes*, con scelta di testi a cura di E.H. Zube, Amherst (Ma.) 1970, pp. 4-5; *The Interpretation of Ordinary Landscapes*, Meinig, Oxford e New York 1979; J.W. Reeps, *The Making of Urban America*, Princeton (N.J.), 1965, pp. 214-17.

A differenza che in Europa, in America gli inviti al viaggio e alla scoperta si arrestavano al confine del giardino, per coloro che, avendo attraversato metà della superficie del globo, avevano infine trovato sicurezza in una casa. La storia del paesaggio americano non ha preso in sufficiente considerazione questa concezione del giardino come rifugio, in un paesaggio smisurato.

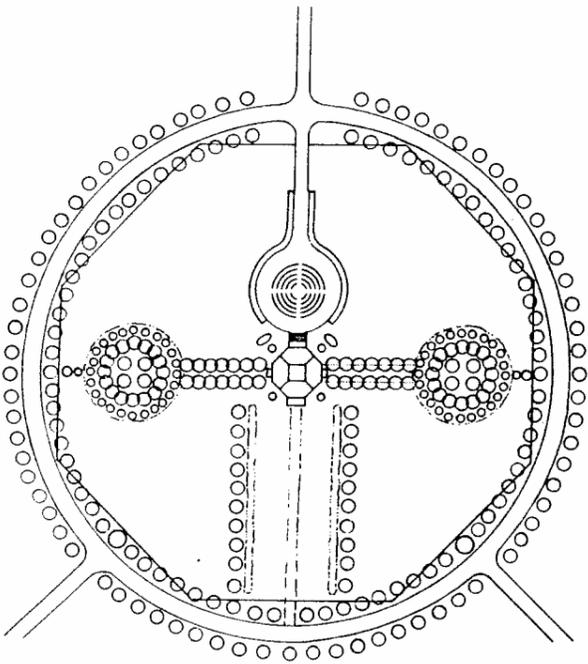


Fig. 2. Poplar Forest (Virginia): planimetria (di Poplar Forest ha proposto un'interpretazione C. Allan Brown; (v. nota 11).

(10); ma anche nella villa di Monticello, incomparabilmente più nota, bisogna riconoscere che, se le vedute panoramiche comportano una connessione superficiale col gusto inglese, si tratta comunque di un'apertura che trae origine nelle rilevazioni topografiche; del resto, il cordone sanitario costituito da strade e sentieri in cerchi concentrici attorno al sito ameno appollaiato in cima alla collina in qualche misura impedisce un abbandono totale al paesaggio più vasto.

L'Europa in America

L'architettura paesaggistica americana del secolo XIX, stando allo spirito della poesia di Robert Frost, ha continuato a mantenere le distanze da un paesaggio per essa troppo esteso. Ancora tante anfore europee vennero sistemate sulle colline in quelle regioni in cui ciò era consentito dalla ricchezza e dal piacere degli

abitanti. L'esempio costituito dalla pittura di paesaggi consentirà di rendersi meglio conto dell'enormità dell'impresa – che è poi quella di cercare di fare l'Europa in America. Nella vallata dell'Hudson, a nord della città di New York, vi furono pittori che misero alla prova la loro abilità nel cercare di risolvere il paesaggio in termini presi a prestito dalla pittura paesaggistica europea – i Poussin (11), i Salvator Rosa – ma è significativo che, di fronte a un paesaggio immenso, smisurato, irriducibile, i loro tentativi abbiano fatto fallimento. Più lontano, poi, le pianure del Middle West, i deserti d'Occidente, le montagne Rocciose, tutto eccedeva persino il sublime d'Europa nella imprecisione gigantesca, così imponendo al pittore una sfida impossibile. E tuttavia, se la pittura paesaggistica americana ha avuto il suo daffare nella colonizzazione dei nuovi territori col ricorso a vecchi modelli europei, quanto più ardua è stata l'impresa degli architetti del paesaggio i quali, per insediarsi le loro urne, dovevano operare fisicamente sulle colline d'America!

In questa stessa vallata dell'Hudson lavorò a disegnare giardini fino alla morte precoce, avvenuta nel 1852 (12), A.J. Downing, che guardò incessantemente oltre le proprie spalle verso l'Europa. Ma era consapevole – fino al punto da restarne talora perplesso – delle differenze insieme sociali e topografiche che corrono fra l'Inghilterra e l'America. Fu perciò che tentò in ogni maniera di promuovere il giardinaggio come un'arte che corrispondesse alla nuova democrazia. Fu quando Downing tentò di imporre ai propri compatrioti americani i codici estetici dei teorici soprattutto inglesi che si scontrò con difficoltà terminologiche: quel che in Inghilterra era pittoresco, nella vallata dell'Hudson non era che triviale, o magari troppo «grazioso»; l'America ambiva a un pit-

toresco più ardito, più vigoroso, ma che sembrava corrispondere a concezioni del sublime che non ammettevano alcun contatto con luoghi di riposo familiari (fig. 3). Se Downing rivendicava la responsabilità di un notevole cambiamento del gusto, consistente nel passaggio da un ambiente anodino – «dalle linee curve e fluide» – proprio delle dimore in stile neo-classico, a un altro, più energico, d'una «irregolarità vigorosa», meglio adatto al paesaggio americano, possiamo oggi riconoscere, col vantaggio della distanza prospettica, che tutta l'eredità da lui trasmessaci si risolve in un «cottage ornato» d'America. Occorre, tuttavia, riconoscere che Downing comprese il problema di riconciliare l'architettura del paesaggio con il paesaggio.

Se passiamo in rassegna questi precursori del sec. XIX, ricadiamo su esperienze molto simili a quelle proprie dell'architettura paesaggistica moderna, per via del fatto che «plus ça change, plus c'est la même chose». Nel quadro di un'indagine intorno a un'architettura paesaggistica autenticamente americana, è agevole riconoscere nel continuo rinvio a stili europei, cui si sovrappone l'interesse per l'America centrale e il Giappone, un'ansia tutta americana per il ritrovamento delle radici culturali, e quindi etniche. Un crogiuolo dev'essere disposto ad accogliere contenuti provenienti dall'esterno. Così, per esempio, certe forme di origine europea sono state ormai talmente ribadite in America da avere acquisito una loro propria sintassi, sì da costituire oggi tradizioni indigene. In molti parchi americani, siano essi parchi pubblici (13), ovvero sobborghi lussureggianti come il Rowland Park di Baltimora, oppure *parkways* (corsie verdi annesse ai sistemi autostradali periferici), l'America ha contrassegnato con forme e tonalità tutte sue ciò che ha mutuato dal cosiddetto giardino paesag-



Fig. 3. Da A.J. Downing, *A Treatise on the Theory and Practice of Landscape Gardening, Adapted to North America* (1844), fig. 10: «Mrs. Camac's Residence» (Dumbarton Oaks Collections).

(10) cfr. C.A. Brown, *Thomas Jefferson's Poplar Forest: The Mathematics of An Ideal Villa*, «Journal of Garden History», 10, 1990, pp. 117-39 e, più in generale, D. Lewis, *Il problema della villa e le «plantations» americane*, «Bollettino del Centro Internazionale Palladio», XII, 1970, pp. 231-50.

(11) Altro modo per dire quello che sosteneva Cézanne: «refaire Poussain sur nature».

(12) cfr. *Prophet with Honour. The Career of Andrew Jackson Downing, 1815-1852*, a cura di G.B. Tatum e di E.B. McDougall, Washington 1989. Si veda, fra l'altro, a proposito della «Hudson River School», il saggio: *American Paradise. The World of the Hudson River School*, Metropolitan Museum of Art, New York 1987.

(13) Prima della morte, avvenuta nel 1903, Frederick Law Olmsted aveva ideato più di cinquanta parchi e, in collaborazione con altri, aveva inoltre gestito più di cinquecento commesse, ivi comprese «campus» universitari, la sistemazione dell'area intorno al Campidoglio di Washington e il sito di collocazione della «World's Columbian Exposition» di Chicago sul finire degli anni Novanta. I parchi americani rappresentavano un *big business* e finirono con il superare ben presto i loro modelli europei in termini di dimensioni, di importanza e di varietà di forme.

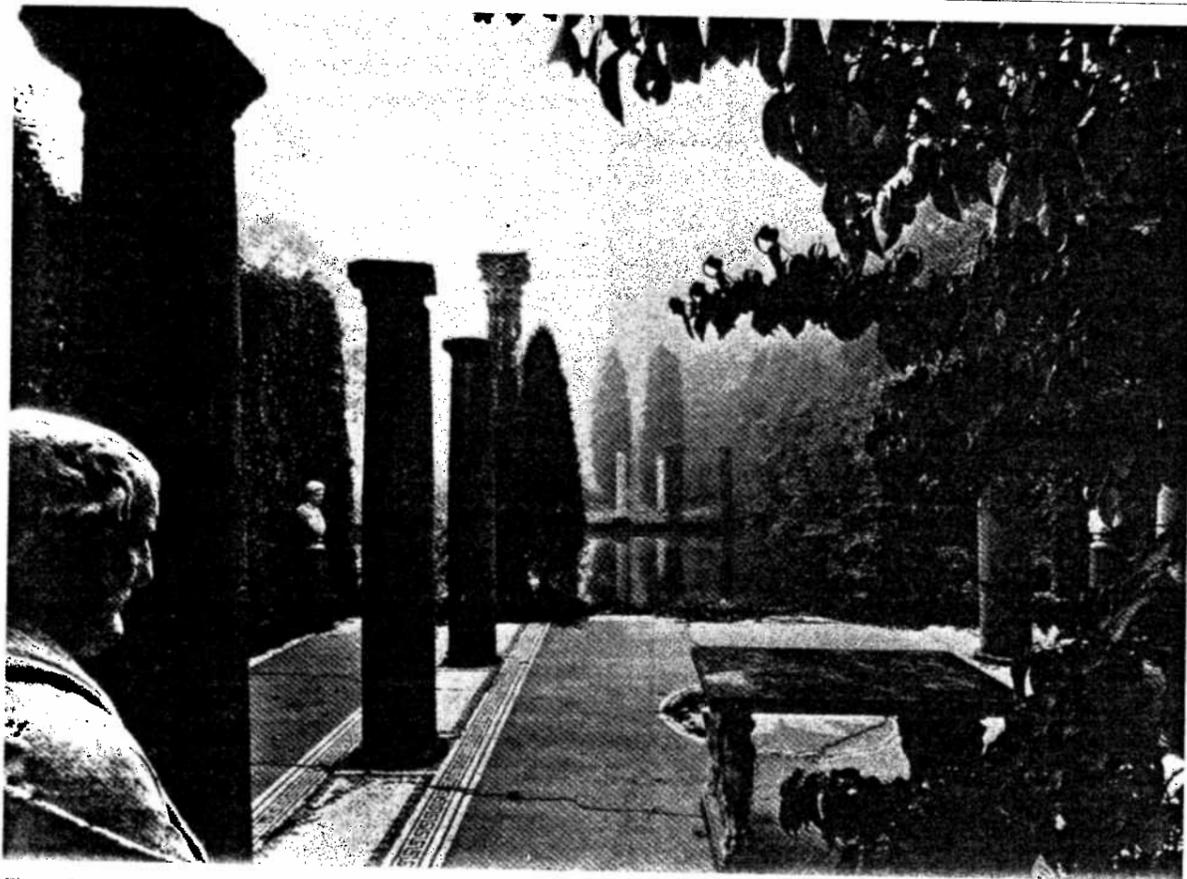


Fig. 4. Crowninshield Garden Wilmington, Delaware. «Hagley Museum and Library», Wilmington, Delaware.

gista inglese, o dalle corrispondenti più bizzarre versioni francesi (14).

La maggior parte degli esempi a noi pervenuti dal periodo formale italo-francese della fine del sec. XIX e degli inizi del sec. XX non cercano di apparire altri da quel che sono, e cioè del tutto americani. Chi mai dubiterebbe della natura rigorosamente americana delle terrazze di Hunnewell nei giardini di Wellesley o di vizcaya a Miami? Per quanti possano essere i loro prototipi italiani, non c'è in Europa nulla di comparabile con queste espressioni del Nuovo Mondo. Non si tratta soltanto, in primo luogo e



Fig. 5. Veduta aerea del giardino di Dumbarton Oaks (Washington) (Dumbarton Oaks Collections).

soprattutto, dell'estensione o dei dintorni (questa sorta di giungla della Florida) di tali giardini, ma anche dei loro alberi ed arbusti autoctoni, dei materiali locali, della luce e del clima; tutti elementi, questi, che concorrono a naturalizzare le cadenze europee. Lo straordinario giardino di Crowninshield (fig. 4), realizzato a Delaware per volontà di una delle ragazze Du Pont e di suo marito - rovine romane su terrazze digradanti (in verità elaborazioni moderne, trattate in maniera tale da farle sembrare rovine antiche) - divide con Vizcaya e con molti altri europarchi ed eurogiardini il sogno fantastico d'un continente ormai lontano, ma sempre vivo nel ricordo. Dumbarton Oaks, altro miscuglio d'imagerie europea, con il suo universo di materiali botanici autoctoni fissati da una geometria aliena, sfida il deserto primevo di Rock Creek, questo Altro che incombe minaccioso oltre i recinti (fig. 5) (15).

L'America in America

È forse assai breve la distanza che separa Crowninshield, Vizcaya o perfino Dumbarton Oaks da Disneyland. Tutti territori della fanta-

sticheria; in parte per questo motivo, essi consistono di spazi finiti, discreti, ricompresi in un paesaggio più vasto. Ma quel che fa di Disneyland l'esempio tipico dell'architettura paesaggistica americana è il fatto che essa non reifica sogni europei, bensì miti indiscutibilmente americani, miti con ogni evidenza carichi della loro originaria impronta hollywoodiana. In quanto espressione di un'architettura paesaggistica autenticamente americana, Disneyland evoca parecchie caratteristiche dell'essenza non europea di tale architettura (16):

1) materiali, immaginario ed ottica sono americani;

2) è una realizzazione che porta l'accento sulla storia, sul paesaggio, in particolare sulla geologia, e sulle leggende di quella terra in forme democratiche e di facile comprensione; in altre parole, al di là dell'apparenza e del suo non-so-che manifestamente americani, Disneyland è essenzialmente autoriflessiva;

3) è essenzialmente vernacolare, cioè popolare, senza nulla concedere ad una cultura d'élite (ivi compresa, con ogni evidenza, l'Europa);

4) eppure, paradossalmente, essa produce astrazione e concentrazione; la facilità di governo dei simboli leggibili si accompagna a quella di rappresentare per via illusoria quanto è veramente autoctono (osserviamo qui, di sfuggita, che è proprio della letteratura americana far coabitare realismo e simbolismo).

Tutte queste caratteristiche si riscontrano sulla mappa dell'architettura paesaggistica contemporanea nelle sue varie cadenze, su tre delle quali intendiamo ora gettare lo sguardo. La prima, forse post-moderna, ha una decisa vocazione localistica; al di là del bisogno d'essere americana e d'esser riconosciuta come tale, questa linea mette l'accento sulla particolare situazione d'un qualche specifico sito degli Stati Uniti (17). Le due forme che invece si possono incontrare ovunque sono, da un lato, le *parkways*, co-

me pure, per estensione, gli altri sfondi della mobilità, ivi compresi i principali momenti statici e cioè le aree di parcheggio; dall'altro, i paesaggi del tempo libero, a partire dai parchi nazionali, per finire nel patio, nella terrazza o nella piscina.

I paesaggi della mobilità

Gli Americani hanno un debole per lo spostamento, per la mobilità e, per estensione, per l'avventura, che ha promosso un'architettura paesaggistica dell'automobile (fig. 6). Autostrade, *parkways*, aree di parcheggio, sobborghidormitorio, in breve l'universo della mobilità degli Americani (*American strip*): in ciò consiste l'architettura paesaggistica nella sua dimensione tangibile e vernacolare. Nessuno ci può impedire di considerare queste agglomerazioni come sottoprodotti della estensione delle grandi città (*fast-food*, stazioni di servizio, e comunque tutti quei luoghi di cui si godono i servizi senza abbandonare la propria automobile), ma resta il fatto che esse hanno espresso una loro architettura paesaggistica, la cui potenza di attrazione è manifesta, dal momento che simili luoghi, creati per attirare clienti, effettivamente li attirano. Sommamente gradevoli sono le principali autostrade, che hanno trasformato «il tragitto stradale ordinario e scontato in un'esperienza gradevole». H.V. Cleveland ha dotato il Minnesota di una serie di *parkways*; Frederick Law Olmsted e Charles Elliott, fra il 1894 e il 1902, hanno dato a Boston una «verde collana» di parchi cittadini. Promossa dalla Packard, nel 1916 venne avviata la costruzione della strada Lincoln fra New York e San Francisco, un itinerario di 5.284 km., di cui l'azienda automobilistica fornì guide tascabili e carte stradali. Nel corso degli anni Venti e Trenta seguirono innumerevoli *parkways* - quali, per esempio, la Taconic

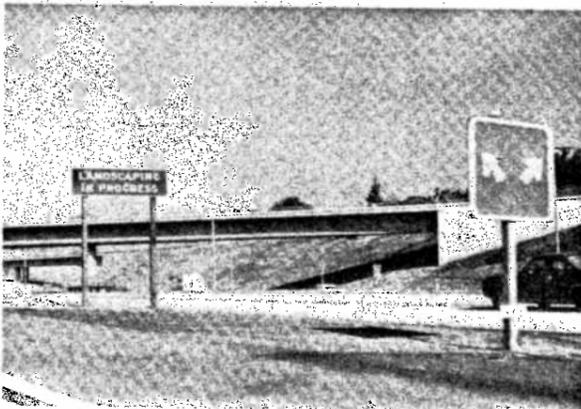


Fig. 6. Pasadena (California): «Landscaping in progress», di Marc Treib.

(14) Beninteso, il tratto migliore dell'opera di Capatilly Brown consiste, fra l'altro, nel mettere in evidenza la «bella natura» inglese. Imitare negli Stati Uniti questa modalità di progettazione e realizzazione può comunque riuscire solo a condizione di scoprire la «bella natura» americana.

(15) Va notata una certa scarsità di studi sul giardino americano (eccezion fatta per i *coffee table books*). Si può comunque consultare: L.H. Frohman, J. Elliott, *A Pictorial Guide to American Gardens*, New York 1960.

(16) cfr., in particolare, L. Marin, *Disneyland: a degenerante utopia*, «Glyph», I, 1977, pp. 50-66.

(17) Trascuro qui, per la mia incompetenza a riguardo, il grosso problema della botanica e dell'orticoltura autoctone.

Gli americani hanno un debole per lo spostamento, per la mobilità, che ha promosso un'architettura paesaggistica dell'automobile. Autostrade, aree di parcheggio, sobborghi-dormitori, in breve l'universo della mobilità americana: in ciò consiste oggi l'architettura paesaggistica, nella sua dimensione concreta e popolare.

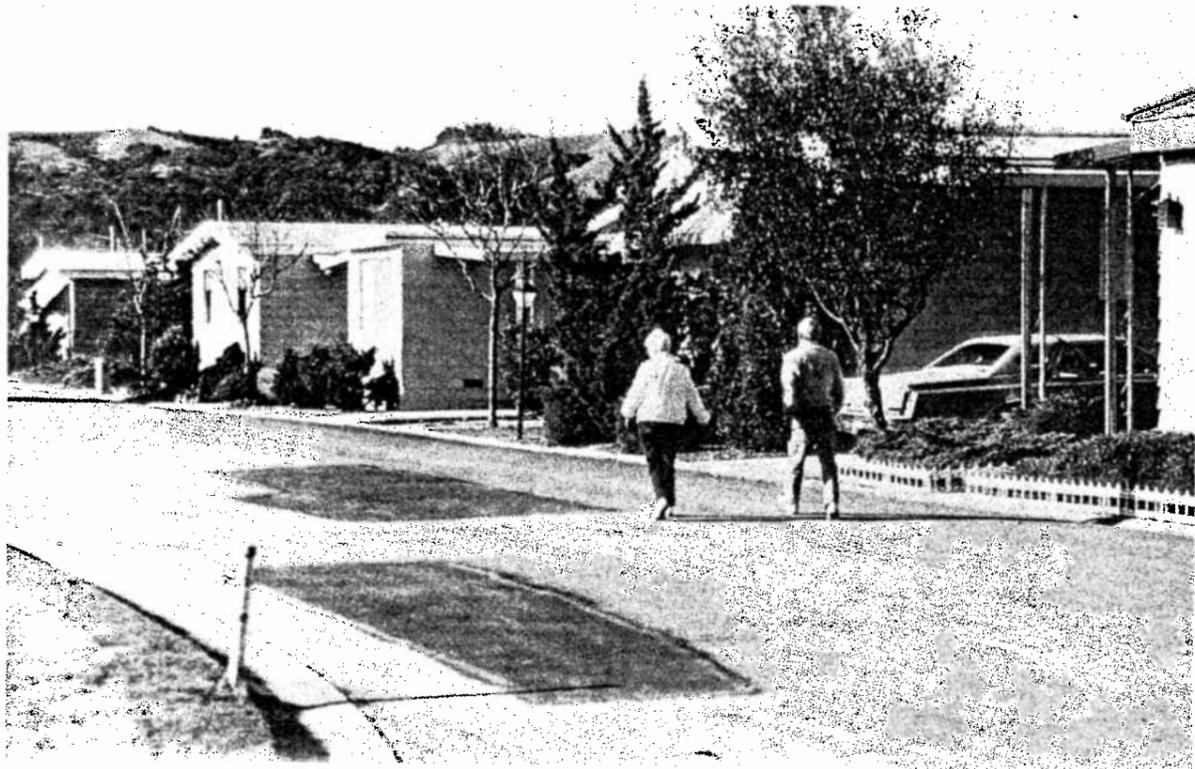


Fig. 7. Benicia (California): «mobile homes» (di Peirce Lewis).

Parkway a New York, la Rock Creek a Washington, che incombe sui giardini Dumbarton Oaks – e in generale le strade tangenziali. Autostrade, circonvallazioni – *freeways, expressways* e *parkways* – elementi tutti che, al pari delle parole che li designano, rispecchiano il sogno americano di libertà, di mobilità, di evasione dalla città; un'evasione la quale consenta però una rapida reintegrazione, così come consente di godere del paesaggio senza essere costretti a fermarsi, di protendersi verso il paese sentendosi nel contempo sicuri di venirlo via via costruendo (18).

I più recenti sviluppi dell'architettura paesaggistica della mobilità riflettono un gusto inedito per l'immobilità temporanea, cioè per quella sorta di pause che *plazas*, centri commerciali, parchi cittadini, isole di verde ai margini della congestione delle grandi città, sono in grado di offrire. Spesso tali isole tradiscono una sorta di sofisticazione post-moderna di lettura anche troppo facile – improvvisa interruzione dell'eleganza neoclassica di contro alla volgarità disordinata ed eclettica, seppur vitale, dell'agglomerato stradale o *strip*. Esse attestano del pari la già citata tendenza ad esaltare il sito, facendo appello a leggende, ad elementi decorativi locali, dunque alla geologia, elementi tutti che sfuggivano all'architettura paesaggistica più antica e panamericana dell'autostrada e dello *strip*.

In questo paesaggio della mobilità va messa in evidenza la *mobile home*, in genere stazionante su un'area gremita di *caravans* dello stesso tipo, abitazioni sempre pronte a mettersi su strada, anche se, nella maggior parte dei casi, esse poggiano su piattaforme e sono quasi sempre circondate da giardini (fig. 7) che le con-

dannano all'immobilità. A proposito della *mobile home* esiste un intero capitolo di giardinaggio vernacolare. Ciò non impedisce che tale paesaggio, rimovibile a volontà, trovi il proprio equivalente negli strati più facoltosi della società americana; così, per esempio, a Georgetown (Washington, D.C.), si può dire che ogni volta che una residenza da miliardari cambia proprietario, il giardino viene rifatto da capo a fondo; si sradicano alberi e arbusti, perché una gru li sostituisca con altri nuovi di zecca, più alti e più imponenti.

È possibile riscontrare un fenomeno, analogo a questo delle isole di immobilità, nelle vallate campestri in cui sorgono università e ville di uomini d'affari (fig. 8). Quanto alle prime, esse rispondono a una moda ormai di vecchia data, ma duratura, mentre le altre sono relativamente recenti. Il sito arcadico dei quartier generali del mondo degli affari non è che una versione del paesaggio proprio del parco inglese, ove trova ricetto il fior fiore del dinamismo dell'industria o del commercio, la cui concezione del paesag-

gio è però genuinamente americana. Si tratta di un'architettura che obbedisce insieme a percezioni di mobilità – corsa frenetica da rampanti industriali, frenesia di arraffare il successo – riscattata tuttavia, e insieme dissimulata, dall'immobilità e dalla serenità della vallata arcadica. Quel che questi quartieri generali del mondo degli affari hanno in comune con il campus universitario, di gran lunga più antico, è l'insediamento di una fonte di energia e di dinamismo nel bel mezzo di un ambiente di serenità studiata. Non c'è nulla che più da vicino ricordi un parco del secolo XVIII di una dimora campestre adorna di padiglioni eclettici – gotici, greci, rustici, turchi, cinesi e chi ne ha più ne metta – o di un campus universitario. Nulla, d'altronde, è altrettanto americano quanto queste così numerose elevate dimore rurali del sapere; quel che c'è in esse di specificamente americano, è insieme il loro numero e il loro scopo, che è poi quello di insegnare, nel cuore di una rusticità idilliaca, gli strumenti della scalata sociale, ovvero l'arte di superare chicchessia lungo l'autostrada del successo (19).

I paesaggi del tempo libero

Nel quadro, dunque, della mobilità americana, l'architettura paesaggistica è pervenuta a grandi realizzazioni, alle quali l'Europa ha reso un omaggio dubbio, perché fondato sull'imitazione, con suo grave danno, in particolare in Inghilterra, ove le dimensioni del territorio lo rendono inidoneo ad accogliere sistemi autostradali complessi e ove le ferrovie sono state trascurate a vantaggio di quelli. Tutte queste realizzazioni, comunque, traducono temi americani, sono accessibili a chiunque e spesso alimentano un immaginario autoctono di grande forza. Le autostrade, in particolare, hanno consentito agli Americani un contatto immediato, sebbene superficiale, con il loro paese, dall'una all'altra costa.

In America, il desiderio di svago e il desiderio di mobilità si intrecciano in maniera complessa, ma dal loro intreccio è scaturita un'architettura del paesaggio che si distingue per la determinazione di dar vita ad angoli ove le persone possano *distendersi*. Non è in America che sono sorti i primi campi da golf, ma nel loro in-

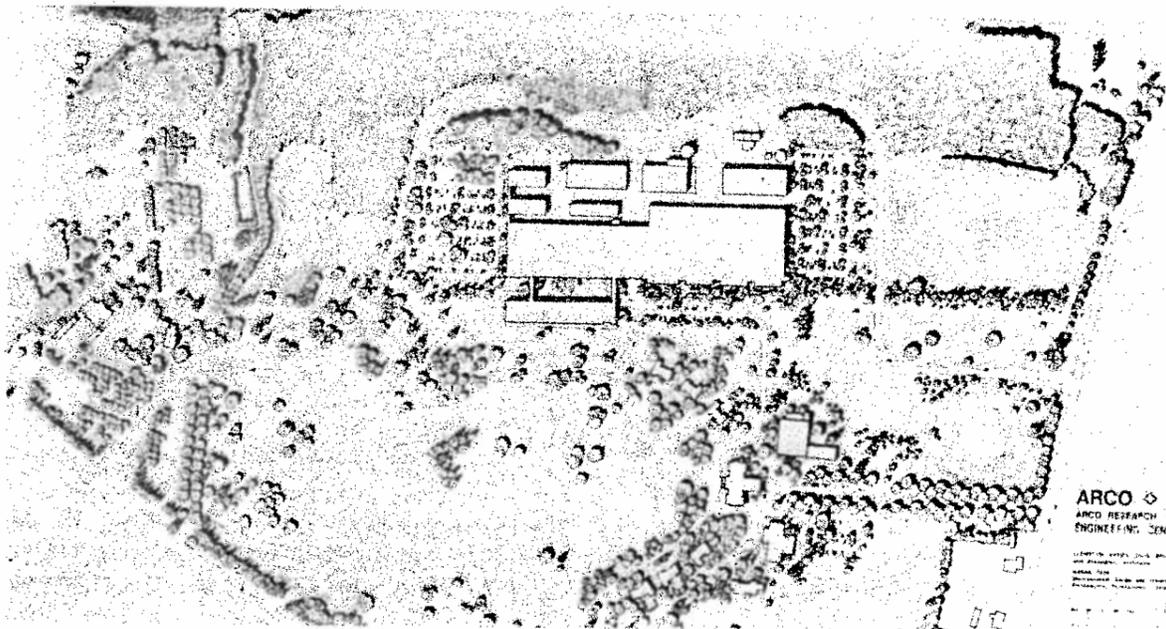


Fig. 8. «Arco Chemical Company Research and Engineering Center» (Pennsylvania) (Hannah/Olin Limited).

(18) cfr., a proposito delle *parkways, expressways, freeways*, C. Zaparka, *The American Freeways*, «Lotus International», 56, 1989, p. 97 e L. Halperin, *Freeways*, New York 1966.

(19) cfr. P.V. Turner, *Campus. An American Planning Tradition*, Cambridge (Ma.) 1984 e, in particolare, i capitoli dedicati al *mythmaking* e ai *collegiate ideals*.

sieme essi costituiscono ormai, fuor di dubbio, la più estesa superficie paesaggistica destinata al tempo libero di quel paese, ove si prescindono dai parchi nazionali. Verso la fine del XIX secolo, l'attitudine al movimento e la capacità di operare abilmente *ovunque* hanno consentito a molti individui fortunati di realizzare giganteschi templi del viver quieto e tranquillo, circondati da giardini, le cui forme derivano dall'Europa, come si è visto a proposito di Vizcaya o di Dumbarton Oaks, anche se poi la logica di distribuzione delle piante è quanto può esservi di più tipicamente americano (20).

Il giardino realizzato da Thomas Church per la residenza di Dewey Donnell a Sonoma in California (1948) è riguardato come un fatto innovativo nella concezione del moderno paesaggio del tempo libero (fig. 9). In generale, quel che è oggetto di ammirazione è la piscina biomorfica, ma quel che va considerato davvero nuovo e americano è tutto l'insieme: il suo aprirsi su panorami assolutamente tipici del luogo, in tutta la loro grandiosità; l'incapacità o il rifiuto di imporre al sito una geometria umana; gli alberi che sfiorano la terrazza; la piscina di forma naturalistica, ma senza un'articolata organizzazione dello spazio limitrofo (libertà non costretta (21)); l'uso della piscina e della sua terrazza come scenario di svago (per cui le aree limitrofe risultano trascurabili).

L'elitarismo austero e astratto di questo luogo non è tuttavia privo di implicazioni democratiche: piscine, terrazze, spazi che vi apostrofano così: «distendetevi, divertitevi, bevete ancora un altro» – il bar è attiguo alla piscina di Donnell Garden – sono ovunque spuntati come funghi negli Stati Uniti. Innumerevoli pubblicazioni di *bricolage* – edite, come c'era da aspettarsi,

Garden pone bene in rilievo gli aspetti americani più suggestivi dell'architettura paesaggistica contemporanea. La contrapposizione di piccoli siti, astrattamente concepiti, a un paesaggio più vasto, ha ispirato inediti piani di giardini cittadini e di piazze pubbliche (sullo sfondo della

trebbero sembrare poco soddisfacenti. È una fortuna che alcuni giovani paesaggisti, quali Warren Byrd in Virginia e Terence Harkness nel Middle West, abbiano appreso a tradurre questa sorta di rispetto nei confronti della natura e della località in saggi d'architettura paesaggistica poetica ed elegante (22). Ma è ancora una volta l'attenzione preminente per il sito naturale che ha stimolato l'evoluzione dell'opera di Isamu Noguchi (un architetto di origine giapponese, ma nato a Los Angeles) dal *Monumento all'aratro*, pensato per le Grandi Pianure ma mai realizzato, sino allo *Scenario californiano*, opera postuma degli anni Ottanta (fig. 10). L'ansia «d'appartenere all'America» che dominava Noguchi evoca un immaginario molto astratto, molto spiritualizzato, del grande paesaggio americano (23).

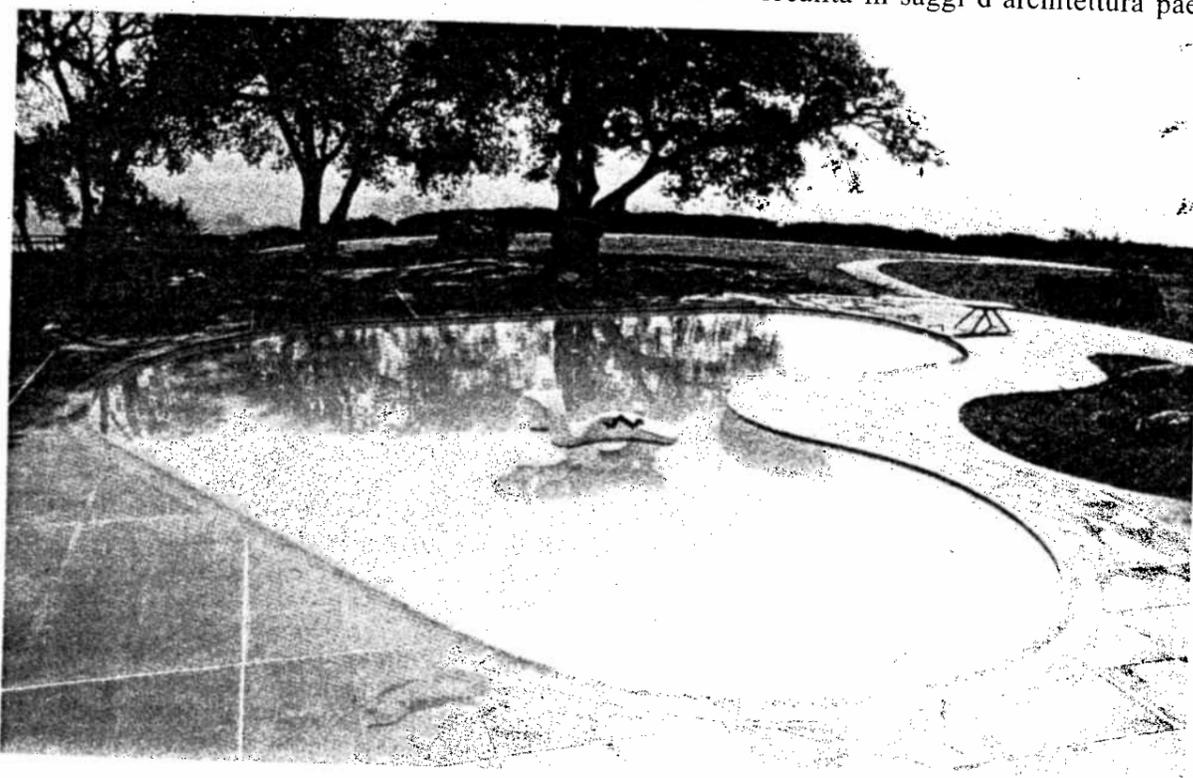


Fig. 9. «The Donnell Garden» (Contea di Sonoma, California) di Marc Treib.

estensione disordinata delle grandi città) nelle ville di proprietà delle grandi compagnie e in altri spazi semi-pubblici, come quelli delle università.

Anche l'attività del Servizio dei Parchi Nazionali e di altre organizzazioni private, quali il Colonial Williamsburg, in luoghi di rilevanza storica, come i campi di battaglia, si riconnette all'esigenza di privilegiare la natura essenzialmente americana del paesaggio sconfinato. Agli occhi del visitatore, nonostante l'immensità, certe distese sono comunque vivificate e interpretate nel senso che esse incarnano una forma tutta americana nel combinare, come fanno, la tradizione europea dei parchi paesaggistici, dis-

saggistica poetica ed elegante (22). Ma è ancora una volta l'attenzione preminente per il sito naturale che ha stimolato l'evoluzione dell'opera di Isamu Noguchi (un architetto di origine giapponese, ma nato a Los Angeles) dal *Monumento all'aratro*, pensato per le Grandi Pianure ma mai realizzato, sino allo *Scenario californiano*, opera postuma degli anni Ottanta (fig. 10). L'ansia «d'appartenere all'America» che dominava Noguchi evoca un immaginario molto astratto, molto spiritualizzato, del grande paesaggio americano (23).

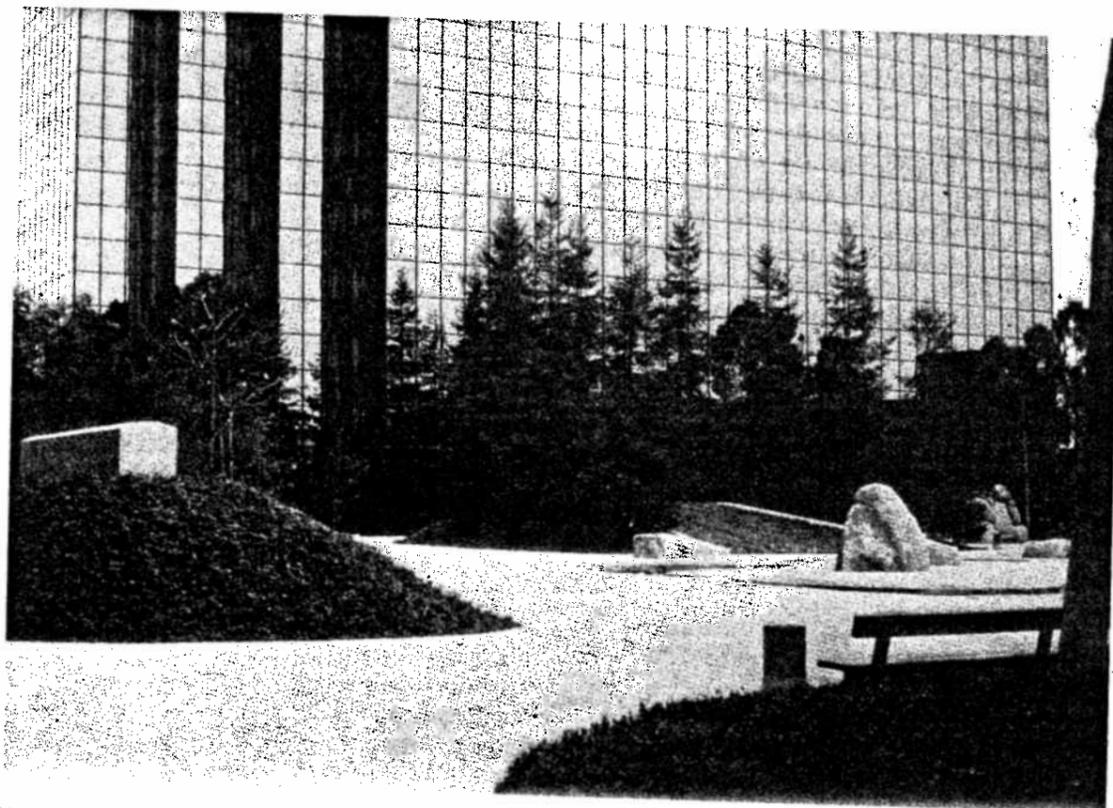


Fig. 10. «California Scenario» (Costa Mesa, California) di Isamu Noguchi (foto dell'autore).

dalla casa editrice «Sunset» della California – attestano la sua forza di attrazione vernacolare.

Campi di battaglia e parchi nazionali

Quel che possiamo individuare nel Donnell

La mentalità aperta nei confronti del paesaggio e, insieme, la consapevolezza di tale apertura in termini di interesse e sotto il profilo della storia naturale, hanno ricevuto ampio incoraggiamento, a partire dagli anni Sessanta, da parte del movimento ecologico, anche se i tipi di paesaggio concepiti in questo periodo po-

(20) Non si tratta, evidentemente, di un fenomeno esclusivo dell'America moderna. Cfr., comunque, C. Aslet, *The American Country House*, London 1990 o, a proposito delle grandi estensioni destinate al tempo libero, H. Kaiser, *Great Camps of Adirondacks*, New York 1986.

(21) Lo stesso Church ha definito la piscina: «free form with an island» (v. *Your Private World. A Study of Intimate Gardens*, San Francisco 1969, p. 130).

(22) cfr. M. van Valkenburgh, *Transforming the American Garden: 12 New Landscape Designs*, Cambridge (Ma.) 1986.

(23) Di Noguchi parla Beardsley (*op. cit.*, p. 82); cfr., fra l'altro, I. Noguchi, *The Isamu Noguchi Garden Museum*, New York 1987.

seminati di templi, di statue e di iscrizioni, con l'acuto bisogno americano di rendere immediatamente accessibile la propria storia.

Il contributo di artisti quali Michael Heizer, Nancy Holt e Robert Smithson, che sono stati in grado di rinnovare nello stesso tempo il paesaggio e la propria arte (24), merita senz'altro un raffronto con la concezione grandiosa dei campi di battaglia, considerati sotto il profilo dell'architettura paesaggistica, ed evoca nel contempo la concisione e l'astrazione dei giardini più compatti, i quali pure rappresentano e realizzano i miti fondamentali dell'America. Nulla di sorprendente nel fatto che la famiglia Heizer annoveri parecchi geologi e che questa intensa attenzione sull'essenza e sulla storia specifiche del paesaggio, e insieme gli elementi simbolici ivi incorporati, tanto in linea diretta che indiretta, conferiscano un nuovo slancio vitale all'architettura paesaggistica americana. Ciò che resta da vedere è se tutto questo si risolverà in realizzazioni pratiche appropriate a specifiche situazioni locali, come è già successo a proposito del patio e della piscina di Church.

(24) È stato Ezra Pound a lanciare la parola d'ordine tipica della moderna America: «Make It New»; v. anche il titolo, anch'esso squisitamente americano, di un'opera di William Carlos Williams: *Against the Grain*.

Robert Frost
Il dono assoluto

Questa terra fu nostra prima che noi fossimo
suoi
Fu nostra già cent'anni prima che ne fossimo il
popolo
Fu nostra in Massachusetts e in Virginia.
Ma noi stavamo in Inghilterra, solo ancora colo-
ni,
Che possedevano quel che ancor non ci posse-
deva
Posseduti da ciò che ormai più non possedeva-
mo
Qualcosa che rifiutavamo ci rendeva deboli
Fintanto che non ci rendemmo conto che erava-
mo noi stessi
Che rifiutavamo la terra della nostra vita
Così trovando salvezza nell'abbandono

Quali eravamo ci siamo noi donati assoluta-
mente
(l'atto di donarsi s'è composto di tanti atti di
guerra)

Alla terra che si realizzava vagamente verso
l'Occidente

Ma ancora senza storia, senza arte, senza orna-
menti,
Essa era ciò che era e ciò che sarebbe divenuta.

Wallace Stevens
L'aneddoto dell'anfora

Ho messo un'anfora nel Tennessee
Era rotonda sulla collina
Ha costretto il deserto indistinto
A raccogliersi attorno alla collina

Il deserto si è innalzato verso di essa
Ivi ha coricato, domandola, la propria confusio-
ne
L'anfora si ergeva tonda sul suolo,
Svettava verso lo spazio

Il dominio suo ovunque si stendeva.
Grigia e nuda era l'anfora
Né uccello, né arbusto generava,
Come null'altro in tutto il Tennessee.

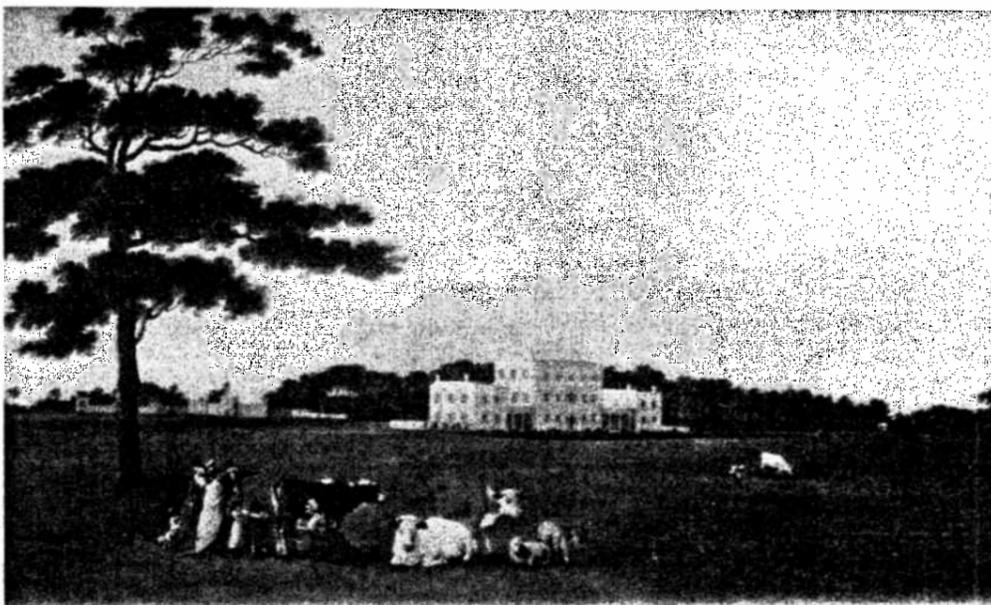
Il paesaggio nella cultura inglese

David Lowenthal

L'eredità culturale abbraccia molteplici aspetti: storia familiare, riferimenti territoriali, edifici storici, arte e antiquariato, piante e animali. Il campo è così vasto e in così rapida crescita da rendere difficile la definizione.

Eterogeneo, mutevole, talvolta risibile, il patrimonio culturale ha innanzitutto una forte connotazione nazionalistica. Esso riflette quasi sempre un interesse egoistico, vuoi individuale, vuoi collettivo; oggetti cui diamo un valore particolare in quanto miei o nostri. Possiamo anche essere modesti riguardo a ciò che siamo, ma raramente riguardo a ciò che eravamo. Celebrando i simboli della propria identità, le società non fanno che idolatrare se stesse.

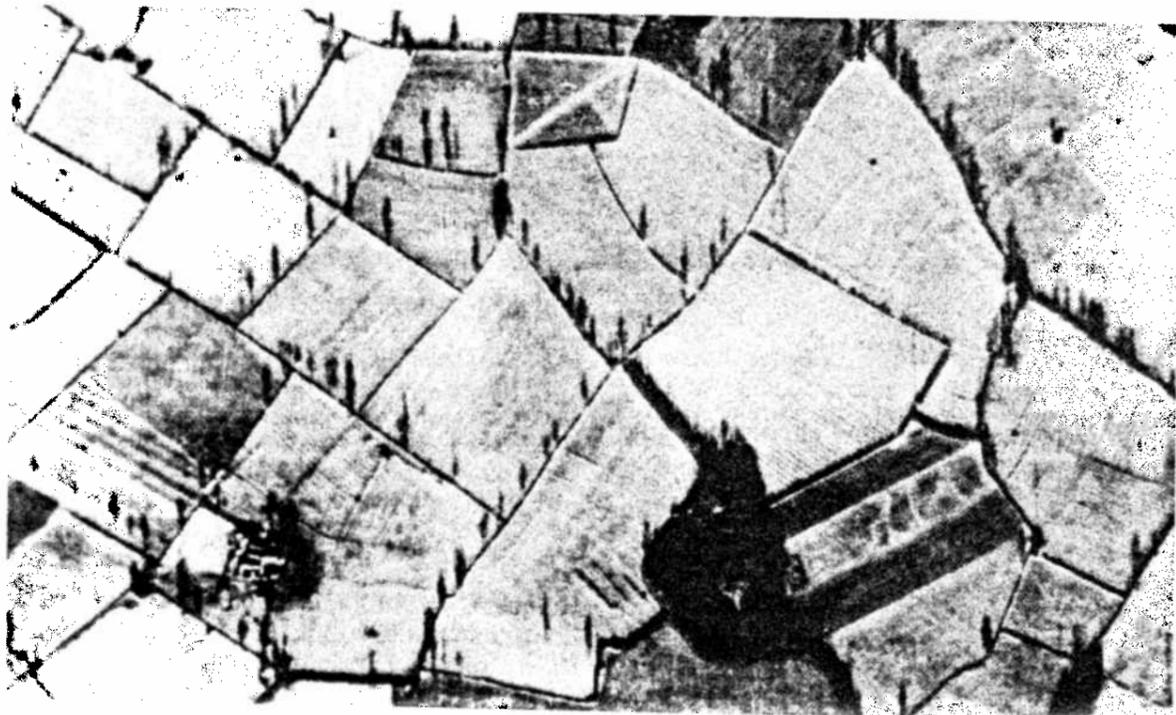
Si può dire dunque che il patrimonio culturale è per sua stessa natura impareggiabile. Noi tessiamo le lodi del nostro retaggio nazionale; quello degli altri ci è estraneo. Fin dagli inizi dell'Ottocento, l'identità nazionale ha richiesto il possesso di un patrimonio culturale da considerare unico. Il retaggio diversifica; noi facciamo tesoro soprattutto di ciò che ci distingue. Nella sua unicità si esaltano le nostre virtù. Gli ammiratori possono anche adottarne



fruttuosamente i connotati, ma il diritto di pre-
lazione resta a noi; così l'inglese rimane per
gli inglesi la loro lingua, anche se un po' con-
taminata dalla diffusione oltremare. L'eredità

culturale è carne della nostra carne, sangue
del nostro sangue: immigrati, coloniali, fore-
stieri la corrompono o la degradano.

I legittimi eredi del patrimonio culturale bri-



I campi chiusi creati mediante una enclosure con atto parlamentare a Kilby (Leicestershire), 1771

tannico disdegnano gli estimatori stranieri. Altri possono anche apprezzare un interesse esterno verso il loro retaggio, ma i britannici non vogliono l'approvazione degli stranieri. Anzi, ne sono infastiditi. Quando, nel 1897, Durham fu designata dal World Heritage prima cattedrale inglese, Auberon Waugh giudicò su *The Telegraph* «quasi impertinente che un'organizzazione mondiale... esprima una preferenza».

Paesaggio e identità nazionale

L'identità britannica è talmente radicata che ogni definizione sembra superflua. «Questo paese esiste da così tanto che i britannici si sentono più che pensarsi britannici...». Restii a definire l'essenza della «britannicità», come sostiene *The Times* (10 novembre 1990), «sono semplicemente meno interessati alla propria identità nazionale» che, ad esempio, gli americani naturalizzati, provenienti da diverse etnie.

Quest'identità robusta, vissuta quasi con noncuranza, sembrerebbe non avere bisogno di orpelli simbolici. «L'aspetto più anomalo dell'Inghilterra», riflette Tom Shippey (*London Review of Books*, 6 giugno 1990) «è che questo paese non ha nemmeno quei contrassegni formali d'identità nazionale acquisiti da un'Islanda o da una Finlandia, da un Lussemburgo o da un'Albania. Non sentire la necessità di inno/bandiera/costume/storia/mito delle origini nazionali [è segno di] maturità e sicurezza interiore». Ai continentali perplessi di fronte alla povertà di tali icone, i portavoce britannici spiegano che le continuità nazionali le rendono superflue.

Ma questo stesso interscambio prefigura un retaggio specificamente inglese. Suo luogo precipuo, osserva Tom Nairn (*Break-up of Britain*, Verso, 1981) è una casa di campagna stile Tudor nel cuore delle colline del Sussex. In convegni inframmezzati da partite di croquet e passeggiate in campagna, i visitatori europei si ritrovano immersi nell'essenza scenica dell'identità nazionale.

Quest'aspetto del patrimonio culturale è prettamente inglese. In nessun altro luogo il

ANNA SEWARD

– *Black beauty. Criniere al vento*, Milano, Mursia, 1982.

GERVASE JACKSON-STOPS, JAMES PIPKIN

– *L'arte del giardino inglese*, Torino, Allemandi, 1988.

paesaggio ha un tale carico di ereditarietà. In nessun altro luogo il termine stesso trascende il significato di scenario e di genere de vie per suggerire virtù nazionali quintessenziali. In *The Englishman and His History* (1944) Butterfield ha reificato quell'«ineluttabile eredità degli inglesi», ossia la storia Whig, come «parte del paesaggio della vita inglese, come i nostri viottoli di campagna o le brume novembrine o le locande storiche». La raffinata rivista *Heritage* ha per sottotitolo «Vita e Campagna Britanniche». Ma l'eredità rurale è propria più dell'Inghilterra che non della Gran Bretagna. L'Inghilterra, si legge nelle seicentesche *Angliae Notitiae* di Edward Chamberlayne, parve «un posto così prezioso» a Romani e Sassoni sbarcati sull'isola che questi «pensarono bene di recintarla come un giardino con un poderoso Vallo... e un Fossato gigantesco» per tener fuori Scozzesi e Gallesi.

La campagna inglese è fin dalla preistoria la creazione collettiva suprema. H.J. Massingham, nel suo *Heritage of Man* (1929), loda gli uomini del megalitico per aver aggiunto «nuova dignità alla Natura», e lasciato «la campagna inglese più bella di come l'avevano trovata». Una trama intessuta da cinquanta generazioni di proprietari terrieri e di braccianti costituisce oggi l'apice della natura. Ma al di là di questi aspetti essenziali, il patrimonio culturale consiste di un intero millennio di versi e canti. L'Inghilterra rurale, popolata e istoriata, è celebrata come una meraviglia del mondo.

Il paesaggio non è solo lo sfondo, ma il centro stesso della scena tratteggiata sessant'anni or sono da G.K. Chesterton, il luogo ove sentirsi finalmente a casa dopo un viaggio oltreoceano. Malgrado tutta la «sconfinata magnificenza» dell'America, Chesterton constatò con sconcerto che due secoli di cristianesimo bianco non erano riusciti a generare «un solo villaggio su cui meritasse posare lo sguardo». Al contrario:

«Il villaggio inglese era... miracoloso, come la reliquia di un grande santo... I tetti e i muri sembravano fondersi naturalmente con gli alberi e i campi;... la naturalezza della locanda, dei crocicchi, del mercato... ecco le cose nazionali, semplici, inglesi, insostituibili». (Discorso in occasione della Campagna per la Preservazione dell'Inghilterra Rurale, in *The Times*, 30 aprile 1931).

L'archetipo dell'Inghilterra rurale ha ispirato i poeti della Grande Guerra. «Ciò per cui gli uomini combattevano e morivano era un prato

verdissimo attraversato da un ruscello ombreggiato dai salici»; per Spender (*Love-Hate Relations*, Hamish Hamilton, 1974), la «libertà» era in sostanza «un sentimento nel cuore per il paesaggio inglese».

L'orgoglio dell'insularità

L'immagine-cliché oggi consacrata – quel patchwork di prati e pasture, siepi e boschetti, lindi villaggi annidati fra campicelli fecondi – è in realtà recente; soltanto dopo i preraffaelliti il paesaggio «inglese» è divenuto una visione medioevale: fertile, sicuro, tutto in miniatura, disseminato di simboli. Ma l'apprezzamento generale per uno scenario creato dall'uomo risale a un mezzo millennio fa. E tre caratteristiche specifiche legano il paesaggio all'ethos nazionale, imprimendogli il suo ruolo ereditario: insularità, artificio e stabilità.

L'insularità distingue la Gran Bretagna da ogni altro paese vicino, se si eccettuano Islanda e Irlanda. È vero che, essendo un'isola, come ebbe a notare Virgilio, la Britannia è tagliata fuori completamente dal mondo. Ma per chi ci è nato, quell'isolamento è fonte di gioia eterna. Nella poesia di Auden «O Love... in thoughtless Heaven» (1932), l'Inghilterra è vista come «l'argine fra l'Europa intera e il mare gremito d'esuli». I continentali senza radici invidiano, per dirla con Kermode (*History and Value*, OUP, 1989) «il nostro pezzetto di terra conosciuto e amato, il giardino in cui... camminiamo sereni».

Come spiega con crudezza quantomai appropriata Norman Trebbit su *The Field* (maggio 1990):

«I nostri vicini del Continente ci chiamano "isolani" in senso dispregiativo, ma noi... abbiamo tutte le buone ragioni per essere grati di questa nostra insularità. I nostri confini... sono segnati dal mare; e qualcuno direbbe dalla Provvidenza. A differenza di quelli di quasi ogni altra nazione, non sono stati tracciati, poi cancellati e ridefiniti di nuovo... La fortuna di essere isolani ci ha preservati a lungo da cani rabbiosi e dittatori».

Il mare, quindi, delimita le dimensioni, segna i confini, evita le contaminazioni continentali. Riusciti in buona misura a «sfuggire all'influenza straniera» fino alla metà del Settecento, gli isolani inglesi erano considerati da Buckle unici per avere «edificato una civiltà completamente da soli» (*History of Civilisation in England*, 1857). Gli atavismi sono insulari: «Su queste sponde», «quest'isola scettrata», «le esigenze difensive di queste isole». Come il suo prototipo medievale, il giardino inglese si trincerava con gli steccati da una distesa di lande incolte e minacciose.

Un paesaggio forgiato dall'uomo

Come il giardino archetipico, il paesaggio inglese non è naturale ma forgiato ad arte, soffuso di volontà umana e divina. Altre nazioni decantano una natura incontaminata: gli svizzeri venerano la stella alpina e i massi erratici, gli americani le foreste primordiali. La cultura inglese addomestica e imbellisce la natura. Emerson constatò che «nulla è lasciato così com'era: fiumi, colline, valli, perfino il mare,

Una casa di campagna stile Tudor nel cuore delle colline del Sussex è il luogo tipico dell'identità nazionale inglese. In nessun altro paese il paesaggio ha un tale carico di ereditarietà. In nessun altro luogo il termine stesso trascende il significato di scenario per suggerire virtù nazionali quintessenziali.

conoscono il polso di un padrone» (English Traits, 1856). Il paesaggio è il sapiente manufatto dell'Inghilterra; non semplicemente il locus dell'eredità culturale, ma il suo vero pilastro.

Gli inglesi sono provvidi amministratori di quest'eredità. Ogni creatura è domestica, se non addomesticata, e gode della guida rurale. Per Tebbit, il rischio più grave che viene dal continente (dopo lo svilimento della sterlina e l'abbandono dell'ora di Greenwich) è la minaccia al «patrimonio di sport campestri britannici... da parte di paesi [privi di] rispetto per la natura e la sua conservazione». Ma come ribadiscono i portavoce del National Trust, gestione del territorio per i britannici significa tradizionalmente caccia. «La Gran Bretagna vanta a tutt'oggi l'ambiente naturale meglio amministrato d'Europa», controbatte Max Hastings (Spectator, 3 novembre 1990), «perché l'amministrazione è nelle mani dei singoli proprietari terrieri i quali, in buona parte, si comportano in maniera sensibile e responsabile».

La gestione rurale frena l'iniziativa, preoccupandosi di tutelare l'armonia naturale. Non però quando si tratta di una natura impervia. «Ammesso che foste riusciti a passare tra i pantani e le giungle e le macchie [che coprivano] questo paese un milione d'anni fa, vi sareste detti: "Che posto orrendo è mai questo!"» è il monito dell'ex ministro dell'Ambiente Nicholas Ridley ai primitivisti Verdi. «Le valli erano paludi infestate dalle zanzare; le montagne erano coperte di impenetrabili selve di querce e c'era solo qualche tugurio, dove dei miserabili stentavano a sopravvivere. Oggi questo è un paese pieno di paesaggi meravigliosi... centri e città stupendi, tutti costruiti dall'uomo, [e] noi lo andiamo arricchendo costantemente».

L'ordine è la pietra angolare di questo paesaggio. In Inghilterra vige la dottrina secondo cui ogni terreno ha bisogno di supervisione. Lungi dall'essere il miglior giudice, la natura richiede una guida attenta. Perciò desta allarme l'imminente abbandono di milioni di acri coltivati. Qui sono intollerabili gli arbusti spinosi e i roveti, le erbacce più disparate, le piante spontanee di cui è disseminata, ad esempio, l'America rurale abbandonata. «Lasciati a se stessi, i campi sarebbero soffocati da gramigne alte fino alla cintola e poi fino alla testa» per essere infine sommersi dalla macchia selvatica, immagina Neal Ascherson (Observer, 25 gennaio 1987):

Molti... si ridurrebbero a pantani acquitrinosi, per il disfacimento dei sistemi di drenaggio. Sarebbe un bene per gli uccelli, ma anche per i ratti e le zanzare; le erbacce produrrebbero tanto polline da far sternutare l'intera nazione, infestando tutti i giardini. Nelle tenebre di un intricato sottobosco si celerebbero... carcasse di automobili, frigoriferi e... macchine agricole. È una prospettiva che terrorizza il governo, i pianificatori e gli ambientalisti. Perciò... hanno inventato... il fattore come custode di museo... per preservare integro l'aspetto dell'eredità rurale.

La gente «sarebbe atterrita» scrive lo zoologo Michael Brooke, «da un incontrollato ritorno all'impenetrabile boscaglia che, 5000 anni fa, avvilluppava la nostra terra. Persino

l'eccessiva diffusione di piante d'arbusto... è considerata un segno di "trasandatezza"» (New Scientist, 7 aprile 1990). L'avversione di Ridley per i terreni inselvaticiti è ampiamente condivisa; un populista convinto come Raymond Williams aborrisce tutto ciò che è incolto. Nei campi abbandonati non allignano soltanto le spine e le malerbe, ma anche la corruzione, l'immoralità.

Il gusto dell'ordine e della stabilità

Un paesaggio ben curato; una società ordinata. Due secoli prima di Ridley, la poetessa Anna Seward deplorava il Pittoresco definendolo un «giacobinismo del gusto [che] vorrebbe vedere indulgere la natura e l'uomo stesso in quel rigoglio sregolato e selvaggio, riducendo ben presto il paesaggio della nostra isola a una terra infestata d'erbacce, umida e malsana come le savane incolte d'America» (Lettere, 1811). Rifiutava il «vivere in foreste impenetrabili e fra uomini non soggetti al controllo di quelle leggi che vincolano i diversi ordini della società nell'interesse comune». La terra incolta era indizio di «nazioni incivili, dove la natura segue liberamente il suo corso» (Driver, General View of Agriculture... 1794); la recinzione delle terre rappresentò un progresso sia per l'agricoltura che per la sicurezza. Ancora nel 1938, William Beach Thomas (The English Landscape) ha definito le tenute e i parchi dei nobili «parti integranti del paesaggio e della civiltà stessa».

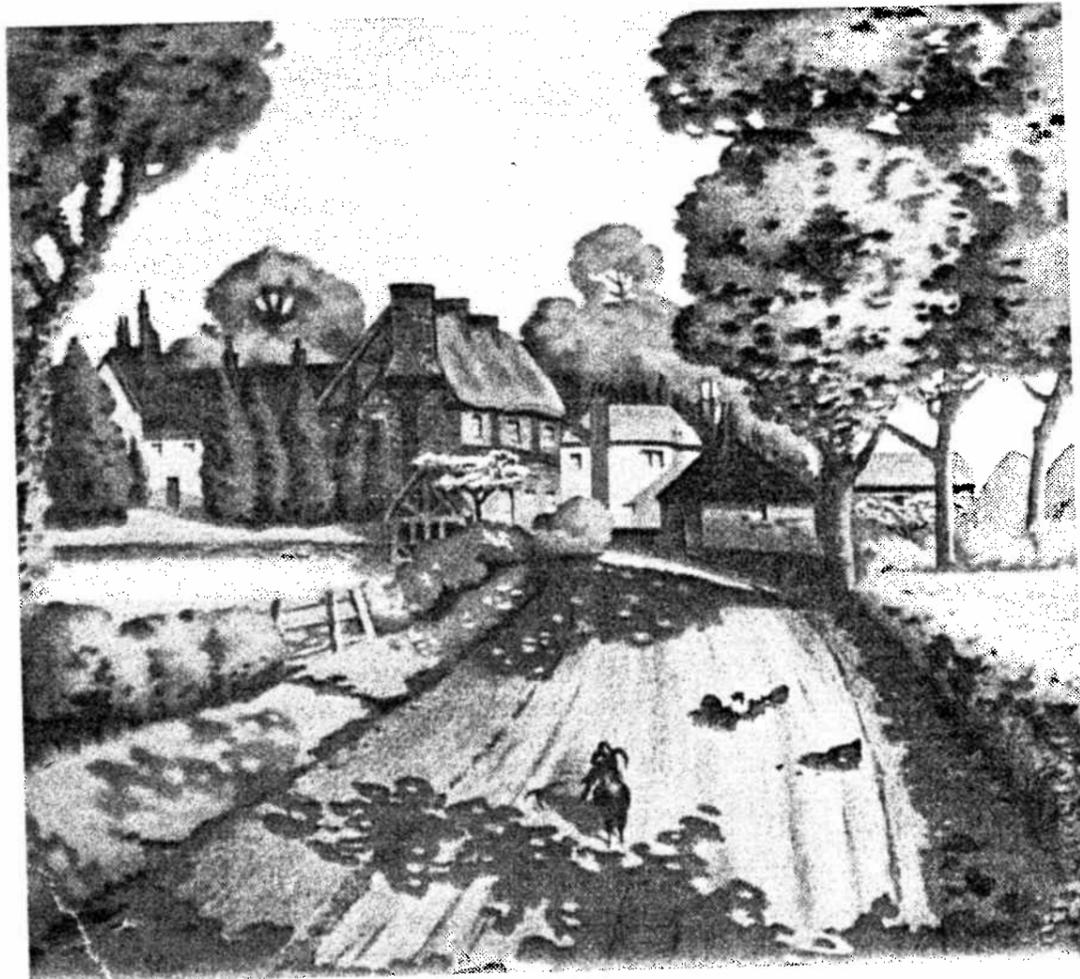
Il controllo è il leitmotiv di questa campagna. Mentre gli americani hanno imparato a sfidare il sistema e a negare l'autorità nelle foreste e sulla frontiera aperta, l'ossessione

dell'ordine è tuttora evidente nei paesaggi prediletti dagli inglesi. Decoro e decenza sono di rigore; il disordine è segno di malcostume ed è offensivo; siepi e muri tracciano confini ben delineati. Il nitore, «una passione per l'accuratezza, per la precisione dei contorni, per la pulizia» sono i canoni estetici del National Trust, afferma Adam Nicholson sulla stessa rivista del Trust (No. 58, 1989). Quest'ideale è valido per il palazzo come per la casetta più modesta. «La gente che si è costruita dimore come queste si distingue innanzitutto», (oggi come ai tempi di George Gissing), «per l'amore dell'ordine» (Henry Ryecroft, 1903).

La stabilità è la terza caratteristica che dà pregio al patrimonio paesaggistico inglese. Le armonie che destano ammirazione sono sempre «ancestrali». «L'Inghilterra possiede ancora paesi sereni, case tranquille e panorami gradevoli, che recano l'impronta secolare della gente di campagna», conclude un tipico uomo di campagna come Reg Gammon (One Man's Furrow, Exeter, 1990). Non meno convinto è l'attuale ministro dell'Ambiente. Inverterato piantatore d'alberi, Michael Heseltine sostiene di:

copiare soltanto là dove altri hanno fatto da pionieri. I miei tassi sono i loro tassi, i faggi la loro prudenza, i castagni il loro impegno... Certo, ora ci sono strade, automobili, aerei, televisori e standard di vita inimmaginabili ieri. Ma c'è anche un'Inghilterra così com'era: immutabile nel nostro mondo in rapido mutamento (The Field, maggio 1990).

«La campagna ci rassicura», scrive Howard Newby (RSA Journal, agosto 1990), «che non



John Betjeman, "Metroland", 1912