

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PARMA

Dottorato di ricerca in Filosofia e Antropologia

Ciclo XXII

La passeggiata e l'esperienza estetica del paesaggio.  
Rousseau, Diderot e Schelle

Coordinatore:

Chiar.ma Prof.ssa BEATRICE CENTI

Tutor:

Chiar.ma Prof.ssa RITA MESSORI

Dottorando: MARTA BARBIANI



**La passeggiata e l'esperienza estetica del paesaggio.  
Rousseau, Diderot e Schelle**



## Indice

<i>Introduzione</i> .....	7
I <i>Dal punto di vista del viandante: il paesaggio letterario ne La Nuova Eloisa di Rousseau</i> .....	25
I.1 La traversata del Vallese .....	29
I.2 L'asilo a Meillerie .....	45
I.3 Il ritorno a Meillerie .....	50
I.4 La <i>Lettera da Torino</i> di Dennis .....	59
II <i>La Promenade Vernet: la critica in cammino di Diderot salonnier</i> .....	75
II.1 Diderot critico d'arte e il problema dell' <i>ekphrasis</i> .....	79
II.2 La <i>Promenade Vernet</i> e il tema della magia dell'arte .....	92
II.3 La <i>promenade picturale</i> : i quadri e il loro attraversamento fittizio .....	106
II.4 Un viaggio "estetico" dal bello al sublime .....	124
II.5 La passeggiata letteraria "esplora" il paesaggio pittorico .....	140
III <i>La passeggiata di Schelle: una pratica estetica</i> .....	159
III.1 L'intento dell'opera .....	159
III.2 Le condizioni per esser un passeggiatore .....	163
III.3 Il riferimento a Kant .....	166
III.4 La passeggiata in aperta natura .....	172
III.5 La nota esplicativa su Schiller .....	177
III.6 La passeggiata in città e il confronto con Rousseau .....	180
III.7 Un'anticipazione del <i>flâneur</i> in Schelle? .....	189
III.8 Il rapporto tra la natura e gli stati interiori del soggetto .....	200
III.9 L'esperienza della natura "mediata" dall'arte .....	210
III.10 La passeggiata come susseguirsi di «molteplici scene» .....	219
III.11 Il sublime naturale in Schelle .....	222
III.12 Il paesaggio come veduta che si forma e trasforma in cammino, col variare dei punti di vista .....	227
III.13 Riepilogo .....	231
<i>La passeggiata come modalità di esperire il paesaggio. Brevi note finali e possibili aperture</i> .....	241



## Introduzione

In *Luoghi e forme*, contenuto in *Paesaggio: l'anima dei luoghi* (2008), Luisa Bonesio scrive che secondo un modo di pensare radicato fino a qualche tempo fa, il paesaggio sarebbe «un concetto ineliminabilmente e costitutivamente estetico (in sostanza il riferimento a un genere di pittura, traslato successivamente a designare anche il suo referente reale), che reca in sé il dispositivo conoscitivo da cui scaturisce la possibilità stessa della sua rappresentazione: dunque paesaggio come *immagine*, spettacolo fruito da un contemplatore disinteressato posto a un'opportuna distanza».<sup>1</sup> Oggi una tale impostazione non è più possibile, perché è necessario svincolarsi dalle *impasses* causate dall'identificazione di paesaggio, in senso estetico, e immagine. Occorre invece considerare che il termine *paese*, da cui *paesaggio*, non è il *paesetto* (inteso come oggetto e genere pittorico): prima della declinazione estetica, il suo significato è originariamente geografico; occorre far riferimento al paesaggio come luogo, ricomprendendo l'espressione *genius loci* come il singolare tratto stilistico-espressivo di un luogo «nella sua de-finizione, ossia nella riconoscibilità in quanto forma», individuabile a partire «dai suoi limiti, ossia dallo stacco rispetto a delle differenzialità».<sup>2</sup> Condizione di questo è che la forma stessa rimanga stabile: la temporalità del paesaggio è infatti una complessa durata, mentre il colpo d'occhio gettato su di esso dalla contemplazione estetica contrae tale durata «nella puntiformità di un istante irrelato ed esterno»; la forma del paesaggio è ridotta così a “scena”, a «uno scorrere visivo in superficie, come lo sguardo su una tela».<sup>3</sup>

Il paesaggio quindi non è immagine prospettica dello sguardo di uno spettatore esterno in date condizioni culturali, distaccato (spazialmente, intellettualmente e

---

<sup>1</sup>Bonesio L., *Luoghi e forme* in *Paesaggio: l'anima dei luoghi*, a cura di L. Bonesio e L. Micotti, Reggio Emilia, Diabasis, 2008, p. 72. Il volume, che raccoglie i contributi degli studiosi che hanno partecipato alle prime due edizioni del fortunato *Festival del Paesaggio di Pavia*, promuove il dialogo tra discipline diverse intorno al “problema paesaggio”.

<sup>2</sup> Ibid., p. 74.

<sup>3</sup> Ibid., p. 76. La ricostruzione storico-semantica dei termini che lo definiscono, mostra come il paesaggio riveli «il modo culturale dell'abitare dell'uomo sulla terra, una creazione che sintetizza natura e stile storico lungo archi temporali molto lunghi, al cui approccio interpretativo un'ottica esclusivamente estetica rischia di rivelarsi alquanto insufficiente» (p. 74), scrive Luisa Bonesio.

socialmente) ed educato artisticamente, ma «possiede una sua oggettività, indipendentemente dallo sguardo estetico che vi si posa»,<sup>4</sup> e non è appiattibile sulla mera visibilità: nel paesaggio si danno a vedere l'espressione, la fisionomia di un territorio come realtà obiettive e non come proiezione di attributi soggettivi dell'osservatore; i paesaggi non sono superfici senza spessore dell'impressione soggettiva. La ridefinizione del concetto e delle pratiche del paesaggio implica il superamento della «concezione soggettivistico-rappresentativa, in cui l'individuo appare come detentore solitario di percezioni e sensazioni relative al paesaggio» e della «visione prospettico-soggettivistica, a sequenze percettive frammentarie»,<sup>5</sup> perché il paesaggio come raffigurazione diventa riducibile al sentire soggettivo, e la contemplazione estetica non «vede»<sup>6</sup> più la natura, ridotta a pretesto per rispecchiare il soggetto o a proiezione di uno stato d'animo.

La necessità di criticare la teoria per cui il paesaggio in senso estetico è solo la bella veduta entro un orizzonte, lo scenario, cioè «un modo di guardare alla natura che la considera, sostanzialmente, come pittura di paesaggio»,<sup>7</sup> è il fulcro anche di *Il Paesaggio e l'Estetica* (2004) di Paolo D'Angelo. Allo stesso tempo, D'Angelo sottolinea come non sia giustificabile nemmeno la riduzione del paesaggio a ecosistema o ambiente, a spazio fisico-biologico, senza considerare l'apporto delle considerazioni estetico-percettive, perché «quello del paesaggio è proprio un problema estetico, e così [...] viene avvertito implicitamente dai non specialisti» che «collegano d'istinto l'idea

---

<sup>4</sup> Ibid., p. 76.

<sup>5</sup> Bonesio L., *Paesaggio, identità e comunità tra locale e globale*, Reggio Emilia, Diabasis, 2007, pp. 8-9. Il concetto di paesaggio come rappresentazione visiva di una porzione di spazio con valori estetici, come veduta definita messa a fuoco da distante, comporta infatti il fronteggiarsi di osservatore e natura-spettacolo: centrali sono il soggetto contemplante (che misura e domina con lo sguardo la natura, senza essere coinvolto "sensibilmente" nella stessa) e la sua disposizione, le sue sensazioni e i suoi sentimenti, mentre l'oggettualità è fruibile e messa ai margini; lo spazio esterno è "ricondotto" alla dimensione soggettiva.

<sup>6</sup> Ibid., p. 34. La staticità secolare del canone paesaggistico, della percezione del paesaggio come panorama o quadro di cui non si fa esperienza effettiva, «come opera dello sguardo di chi va verso di esso, provenendo da altrove», è strettamente connessa al consumo estetico dei paesaggi "inventati", ridotti a icone: la logica «di inevitabile consunzione dell'immagine paesaggistica nell'incessante ripetizione» comporta «la proposta di paesaggi sempre nuovi che possano ridestare le emozioni estetiche», con ricadute in effettiva distruzione dei luoghi; lo sguardo «nato dal desiderio di appropriarsi dell'incanto della bellezza degli scorci naturali e dei paesaggi umani» rischia di realizzarsi «come distruzione intenzionale di ciò di cui va in cerca» (pp. 46-47).

<sup>7</sup> Intervento contenuto in *Paesaggio Teoria Storia Tutela* (2004) a cura di M. Ricci, Bologna, Patron Editore, p. 18.



di paesaggio ad un'idea di valore estetico»: <sup>8</sup> la riflessione sull'estetica del paesaggio «è, oggi più che mai, una necessità teorica» <sup>9</sup> di fronte alla crisi del concetto estetico del paesaggio.

Le teorie che comportano un approccio panoramicista, cioè le dottrine pittoriche del paesaggio, per cui già dal Cinquecento si fissa l'idea di contemplarlo come fosse un dipinto, che sia l'arte a condurre ad ammirare la natura, considerano il paesaggio come “creato” dall'arte: il territorio diventa paesaggio reale sotto la condizione del paesaggio dipinto, ossia se visto trasfigurato dall'arte; percezione e possibilità d'apprezzamento del paesaggio reale sono cioè riflesso e conseguenza del genere artistico, della «tradizione artistica» <sup>10</sup> che fornisce simboli visivi. La percezione della bellezza naturale è «trasposizione *sur nature*» <sup>11</sup> della bellezza artistica. Se è plausibile che la percezione del paesaggio reale sia guidata e plasmata dalla rappresentazione artistica, la quale “insegna a vedere”, questa posizione non è tuttavia da assolutizzare, perché l'esperienza nel paesaggio reale non è della stessa specie di quella che si compie di fronte al paesaggio dipinto: si tratta di un diverso tipo di contemplazione, soprattutto se osservando ci si muove o ci si pone “all'interno”; in particolare, oggi non ha più senso una concezione vedutistica, perché «l'apprezzamento del paesaggio» non avviene più tramite «una rappresentazione artistica di esso». <sup>12</sup>

L'approccio limitatamente panoramicista e l'interpretazione in chiave sentimentale, come riscontro di stati d'animo, discreditano il paesaggio inteso in senso estetico: parlare di esperienza estetica in tali termini è desueto e inservibile, nonché soggetto all'accusa che sottolinea come una simile impostazione sia una deviazione estetistica che autorizza l'arbitrio soggettivistico e la manipolazione. D'Angelo propone di intendere invece il paesaggio come «identità estetica», <sup>13</sup> carattere distintivo dei luoghi, che appartiene ad essi in quanto percepiti dal soggetto: ciò evita la riduzione soggettivistica per cui la bellezza coinciderebbe con lo sguardo dell'osservatore e col

---

<sup>8</sup> Ibid., p. 16.

<sup>9</sup> Ibid., p. 17. È fondamentale, secondo D'Angelo, ripensare il paesaggio in termini di luogo, accettandone anche la caratterizzazione estetica, il rapporto di natura estetica con la località, senza che ciò significhi estendere i concetti dell'arte all'esperienza estetica nella natura: per individuare il luogo è essenziale anche l'aspetto estetico, irriducibile ai caratteri ambientali; serve tutelare anche «la specificità dell'esperienza estetica» compiuta in natura (p. 25).

<sup>10</sup> Ibid., p. 22.

<sup>11</sup> Ibid., p. 24.

<sup>12</sup> Ibid.

<sup>13</sup> Ibid., p. 25.

punto di stazione dal quale “ammira”, mettendo in evidenza quei «tratti “oggettivi”» che caratterizzano il paesaggio contribuendo a fissarne l’identità come «il paesaggio di *quel* luogo»,<sup>14</sup> come una individualità iscritta in un’infinita pluralità; tali tratti non sono solo attribuiti dall’osservatore o frutto di una trasposizione *sur nature* dell’arte.

Nel capitolo *Paesaggio e natura nella esperienza estetica (Il paesaggio e l’estetica, 1973)*, Rosario Assunto riporta una misconosciuta frase del *Journal intime* di H. F. Amiel (1821-1881), filosofo e saggista di Ginevra, allievo di Schelling: “il paesaggio è uno stato dell’animo”; la diffusione banalizzante d’essa ne ha fatto un classico esempio della «riduzione del paesaggio (e quindi della natura in quanto si mostra a noi come paesaggio) a semplice pretesto per effusioni sentimentali, che è poi diventata luogo comune»,<sup>15</sup> della deformazione soggettivistica del giudizio estetico sul paesaggio, dal momento che «la categoria estetica viene ad essere predicato non del paesaggio (sia pure in quanto rappresentazione, nel senso kantiano), ma dello stato d’animo al manifestarsi del quale esso offre il pretesto»,<sup>16</sup> sancendo l’irrilevanza del paesaggio ridotto a mera materialità. Riportata al suo contesto, secondo Assunto, la frase di Amiel intende invece dire che il paesaggio è per la natura ciò che per l’uomo è uno stato dell’animo, e può essere appreso come gli stati d’animo dei propri simili; ogni paesaggio è uno stato dell’animo della natura che ne suscita a sua volta uno nell’uomo. Il paesaggio e insieme gli stati d’animo che esso ispira, sono portatori di un significato oggettivo (immagine unitaria in cui si configura e compone la molteplicità naturale) che non è affermabile scientificamente ma «poeticamente»,<sup>17</sup> ed è oggetto d’esperienza e giudizio estetico. Ogni paesaggio è l’espressione di un «significato spirituale della natura»: <sup>18</sup> questo significato oggettivo viene appreso e rivelato dallo stato d’animo soggettivo suscitato dal paesaggio, cioè se ne prende coscienza nel piacere che arreca; c’è unità tra stato d’animo della natura, «il significato oggettivo di cui ogni paesaggio, in quanto è immagine di se stesso, è portatore», e stato d’animo soggettivo, dove uno condiziona l’altro.<sup>19</sup>

---

<sup>14</sup> Ibid.

<sup>15</sup> Assunto R., *Il paesaggio e l’estetica*, Napoli, Giannini Editore, 1973, pp. 158-159.

<sup>16</sup> Ibid.

<sup>17</sup> Ibid., p. 160.

<sup>18</sup> Ibid., p. 164.

<sup>19</sup> Ibid., p. 169. L’esperienza estetica della natura in Assunto è descritta quale interazione dove oggetto contemplato e soggetto contemplante si “modificano” a vicenda; il soggetto avverte in sé “cambiamenti”, a livello fisico, emotivo, mentale, mentre l’oggetto è “modificato” dalla contemplazione: il piacere (o

Assunto sottolinea che è lo stato d'animo soggettivo a qualificare i luoghi la cui contemplazione estetica coincide col viverci; riguardo l'esperienza estetica della natura come paesaggio parla quindi di una contemplazione non scindibile dal viverci, che "avviene" da dentro, da attori e facendone parte: la fruizione estetica e quella «vitale» sono solidali.<sup>20</sup> La contemplazione del paesaggio si distingue per questo da quella delle opere d'arte, dove soggetto e oggetto sono di fronte, spettatore e spettacolo tra loro separati, come nel teatro. Nell'esperienza estetica del paesaggio, il godimento si "proietta" e si "oggettiva" nel luogo da cui proviene, nell'immagine del luogo, e diventa oggetto di contemplazione come stato d'animo "trovato" nel paesaggio; quindi il giudizio estetico ha come soggetto il sentimento vitale e insieme la natura, «di cui il nostro auto-godimento come *stato dell'animo* [...] rivela il significato oggettivo».<sup>21</sup> Dunque la qualità estetica del paesaggio è «forma in cui si oggettiva, rendendosi contemplabile, quello stesso benessere che la natura ci dona, e che soggettivamente uno gode come esaltazione del proprio sentimento vitale».<sup>22</sup>

---

dispiacere) della contemplazione condiziona, modifica sia il soggetto contemplante che lo stesso costituirsi della natura come oggetto di contemplazione.

<sup>20</sup> Assunto R., *Il paesaggio e l'estetica*, cit., p. 173. Questo perché il piacere, quello stato d'animo soggettivo che ha condizione oggettiva "nell'esserci" dei luoghi, è un'emozione immediata, è il sentimento della vita che vivendo nella/della natura si sente vivere, e nel respirare, ascoltare, guardare, muoversi si sente rafforzare fisicamente, presta attenzione al proprio "essere naturale nella natura", si rallegra e gode di sé, così che la vita è insieme protagonista e contemplatrice di se stessa. La vita prende coscienza implicita di sé in intimità con la natura, nel sentirsi tutt'uno con essa.

<sup>21</sup> Ibid., p. 187.

<sup>22</sup> Ibid., p.195. Il sentimento vitale è in unità solidale con il godimento e il giudizio estetico, col piacere della contemplazione, che va oltre l'immediato, oltre i sensi: scrive Assunto che «nella emozione estetica del paesaggio, [...], questa unità è unità indifferenziata del godimento fisico con cui il vivente, in quanto è natura, vive la natura-ambiente nella quale si trova, e della contemplazione con la quale il vivente, in quanto è pensiero, gode della natura in cui è e insieme gode di se stesso che vive questa natura [...]. Questa, che possiamo chiamare unità indifferenziata del piacere vitale e della letizia pensante e pensosa, si prolunga anche nella esplicitazione categoriale della emozione estetica del paesaggio, dello stato dell'animo che diceva Amiel. E per questo l'esperienza estetica del paesaggio» differisce da quella «delle opere di pittura, di scultura, di letteratura, in quanto oggettualmente queste opere sono tali che noi ne fruiamo avendole di fronte a noi, e non già vivendo in esse come in un ambiente spaziale nel quale la nostra vita si svolge»; nel paesaggio, la natura «si configura in immagine, immagine di cui noi siamo, a cui apparteniamo, e non semplicemente immagine che osserviamo standone fuori» (pp. 175-177). Nell'esperienza estetica del paesaggio viene esaltato dunque "l'essere natura" del soggetto, la natura che è in sé, la quale si fa oggetto di godimento disinteressato: questo godimento è «una specie di giudizio al quale fanno da soggetto non solo il paesaggio come tale, per quello che in esso si può assimilare a un'opera d'arte, ma anche le sensazioni fisiche» legate all'esserci "dentro", connesse al vivere della natura che si presenta alla contemplazione come il paesaggio del quale si fa parte; nel piacere estetico della contemplazione interviene cioè «come soggetto del giudizio in esso implicito, il piacere della vita» (p. 179 e 184). Il godimento/la contemplazione del soggetto riguardano il paesaggio e se stesso. La natura è contemplata esteticamente nel paesaggio, e ciò è condizione per l'auto-godimento del soggetto: il

Ad Assunto preme mettere in evidenza il mediarsi del benessere con la coscienza pensante, nel senso che il piacere naturale diventa godimento culturale, il quale viene a sua volta vissuto come piacere naturale; scrive infatti che il piacere provato nella contemplazione del paesaggio, la quale «è *contemplazione attiva*: contemplazione come azione, azione come contemplazione», è promozione del piacere fisico a godimento culturale e «immedesimazione del godimento culturale nel piacere fisico, biologico del nostro essere *natura*».<sup>23</sup> Quando Assunto spiega che nella contemplazione “attiva” si vive ciò che si contempla e si contempla il proprio vivere l’oggetto della contemplazione, ancora una volta mostra la differenza rispetto al godimento dell’arte, che è invece «un godimento di assoluta contemplazione e di pura cultura»:<sup>24</sup> all’esperienza dell’arte non si deve allora chiedere ciò che si può trovare solo nell’esperienza estetica della natura, né tanto meno escludere la natura in quanto oggetto estetico. Un secondo aggettivo è importante nel lessico assuntiano: nel paesaggio, la natura è oggetto di contemplazione (e godimento) «totale»,<sup>25</sup> di una contemplazione non intesa cioè solo come visione, ma partecipazione del soggetto a essa, con tutti i sensi e col movimento del proprio corpo, «camminando»;<sup>26</sup> come detto, i caratteri specifici dei fenomeni naturali condizionano il modo di sentirsi fisicamente del soggetto, quando è in un paesaggio qualificato dalla loro presenza, e lo stesso benessere fisico,<sup>27</sup> nell’esperienza estetica del paesaggio, è sentito come componente della bellezza di un certo, singolo paesaggio.

---

soggetto gode esteticamente se stesso come vivente, la propria vita nella natura, il paesaggio. In Assunto coincidono il vivere nel paesaggio, la contemplazione e il godimento (dei sensi e mentale).

<sup>23</sup> Ibid., p. 198.

<sup>24</sup> Ibid., p. 199.

<sup>25</sup> Ibid., p. 178.

<sup>26</sup> Ibid.

<sup>27</sup> Nel godimento estetico del paesaggio, il soggetto pensante contempla il proprio vivere non minacciato nella natura, avvertito anche come non frustrazione estetica, benessere che si prova in relazione «all’appagamento o non appagamento dei nostri bisogni vitali» (pp. 188-189).

Le implicazioni del vedutismo e del primato della rappresentazione, spingono a cercare “modelli” che non comportino la riduzione del concetto estetico di paesaggio ad immagine; occorre chiedersi come si possa dare un’esperienza estetica del paesaggio che non ne faccia uno scenario posto di fronte, e un tipo di contemplazione diversa da quella fondata su uno sguardo esterno, di sorvolo, che viene “portato” sul paesaggio da un punto di vista fisso distante, per dominarlo. Perché non si dia coincidenza di paesaggio e veduta dev’essere messo in discussione questo tipo di sguardo che “crea”, costruisce il paesaggio stesso tramite una visione a scene discontinue, per cui la natura è trasformata in paesaggio attraverso l’inquadratura prospettica; occorrerà allora “fondare” l’esperienza del paesaggio su uno sguardo “inserito”, “da dentro”, uno sguardo che sia anche in movimento. Inoltre perché il paesaggio non rischi di essere ricondotto alla proiezione soggettiva, ma se ne riconosca invece la ricchezza oggettiva, bisogna superare l’atteggiamento per cui il soggetto pone la natura come proprio “opposto”, mantenendosene estraneo: diventerà allora centrale un coinvolgimento totale del soggetto nella natura, un’esperienza d’essa che avvenga dall’interno e chiami in causa non solo lo sguardo, o meglio, non uno sguardo “astratto” ma uno sguardo “incarnato”;<sup>28</sup> è il soggetto nella sua integrità che fa esperienza del paesaggio reale, non come se fosse davanti a un quadro, ma con la sua corporeità, i sensi, le emozioni, i pensieri. E se vive le conseguenze dell’ “impatto” con la natura nella sua oggettività, non può più ridurla solo alla funzione di specchio del sé. L’esperienza estetica del paesaggio, se si vuol evitar di ridurre quest’ultimo a immagine paragonabile a quella pittorica, non deve dunque coincidere semplicemente con il guardare, l’ammirare il paesaggio stesso: tale esperienza deve essere “partecipazione”, “immersione” del soggetto stesso in esso.

Mettere in relazione l’esperienza estetica del paesaggio con la pratica della passeggiata, ossia col camminare nella sua forma breve e lenta, con limiti di spazio e tempo, durante il quale si alternano moto e stasi, può dare un contributo alla critica del modello vedutista e panoramista? Il passeggiare può essere considerato come una modalità con cui esperire, “costruire” il paesaggio non più inteso come immagine? Il paesaggio non può essere semplicemente interpretato come “opera d’arte creata dalla natura”, venir letto secondo questo schema, se ci si pone al suo interno e ci si muove; se

---

<sup>28</sup> Il riferimento è al lessico di Merleau-Ponty, in *Il visibile e l’invisibile*, per indicare lo sguardo inteso non semplicemente come esercizio dell’organo, “portato” sull’oggetto da fuori, ma come atto del corpo in movimento, come apertura al reale standovi “dentro”, coinvolti in esso.

si vuole compiere un'esperienza del paesaggio che non ne faccia una veduta o uno "specchio", allora la contemplazione di esso non può essere scissa dal "viverci", e deve essere totale, ossia coinvolgere il soggetto in quanto corpo senziente, capace di provare emozioni, sentimenti e sviluppare riflessioni sulla propria esperienza.

Come esplicito già dal titolo di questa tesi, per mettere in rapporto la passeggiata e l'esperienza estetica del paesaggio, sono stati presi in considerazione tre autori settecenteschi.

Perché la scelta di autori del secolo XVIII? Il Settecento è "il secolo dell'Estetica" moderna, e tornando alla "nascita" dell'Estetica come disciplina si possono rintracciare, come vedremo, spunti interessanti anche riguardo al tema del paesaggio. Il Settecento è anche il secolo del viaggio come fonte di conoscenza, il secolo del Grand Tour e della letteratura di viaggio, dei diari, delle guide. Nel quadro antropologicamente e culturalmente dinamico del Settecento, come ben evidenziato da Elio Franzini, «il viaggio diviene l'immagine di una filosofia dell'esperienza»,<sup>29</sup> esempio dell'atteggiamento estetico caratteristico di questo secolo; atteggiamento nuovo che deriva anche «da un attraversamento sensibile dei luoghi stessi»,<sup>30</sup> dall'esperienza della natura vissuta e conosciuta direttamente. Il viaggio apre all'esperienza della varietà e del mutamento, del limite e dell'eccedenza, della differenza e dell'analogia, dell'alterità, della relatività e del dubbio; il viaggio diventa figura di un «modello altro del sapere»<sup>31</sup> che critica la ragione "monolitica", di un pensiero che rivaluta il ruolo della sensibilità, delle passioni e della corporeità, cercando il confronto con l'altro da sé.

Più in particolare, il XVIII secolo è anche il secolo della "scoperta", dell'"invenzione" del paesaggio montano, che diventerà moda, contribuendo alla canonizzazione di una certa esperienza del sublime naturale riferita ad esso.<sup>32</sup>

---

<sup>29</sup> Franzini E., *L'estetica del Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1995, p. 41.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>32</sup> Scrive Rosario Assunto che il paesaggio montano è una forma, una nuova immagine della natura, un modello in cui si identifica, prende coscienza e si auto-contempla un certo tipo di sentimento vitale che viene promosso a sentimento estetico della natura (sublime); questo è fonte di un godimento "contemplativo", e oggetti della contemplazione sono sia la natura che il sé. L'idea estetica del sublime

L'elaborazione, o il rinnovarsi della tematizzazione, di concetti come quello del sublime sono propriamente connessi all'esperienza del viaggio e del paesaggio reale: la categoria del sublime si svicola dall'ambito strettamente retorico per caratterizzare il sentimento soggettivo che scaturisce dall'esperienza estetica della natura.

Se il Settecento è il secolo dei lunghi viaggi di formazione attraverso il continente, così come delle esplorazioni geografiche verso mondi esotici, è anche il secolo dei giardini e della passeggiata; questa era una pratica sociale ampiamente diffusa, un'attività quotidiana dell'élite, anche intellettuale, un fenomeno culturale di moda. Nel Settecento si cammina molto, per necessità e per diletto, per sete di conoscenza e ostentazione, in campagna o nei rinomati viali cittadini; passeggiano dame e damerini, letterati ed intellettuali: ad esempio, è diventata aneddoto la passeggiata pomeridiana di Kant, rito irrinunciabile, vissuta in ricercata solitudine, intrapresa per sollecitare la meditazione e le forze vitali. La passeggiata, come sarà esplicito negli autori che tratteremo, è proposta quale attività che “supera” la divaricazione corpo-mente, che favorisce il “proiettarsi” dello spirito e dei pensieri verso nuove direzioni, che insegna a riflettere sulla vita con un salutare “senso di leggerezza”; la passeggiata, occasione per discutere ed ascoltare, è prima di tutto esperienza che nasce dalla dinamica camminare-sentire-pensare. Il passo lento, il cui ritmo si adatta allo spazio percorso, permette di stabilire una relazione “empatica” con gli elementi del reale, i quali stimolano il passeggiatore a prestare attenzione, a farsi osservatore attivo, a porsi in relazione con essi, e insieme a farsi consapevole delle proprie sensazioni e dei propri sentimenti.

È nel corso del Settecento che si fa davvero rilevante il “fenomeno paesaggio”, la totalità della natura viene intesa come paesaggio, in senso estetico, e non più soltanto la natura-giardino, la natura bucolica e coltivata. Michael Jakob mette in evidenza che, se si considera paesaggio “in senso stretto” la percezione della bellezza naturale da parte di un soggetto che sia in movimento, allora esso esiste a partire dal Settecento, perché lì si realizza una “simbiosi” tra paesaggio poetico, pittorico ed esperienza vissuta; è nelle

---

implica un giudizio positivo per il sentimento estetico, un piacere culturale che riscatta la sofferenza del sentimento vitale, legata alla fragilità e finitezza umana, al fascino dell'infinito che mette alla prova. Il piacere del sublime si “istituzionalizza” nel paesaggio montano. Luisa Bonesio sottolinea che la montagna incarna la propensione estetica per la natura vista in forma di paesaggio, per la verticalità, per il sublime che non è “inquadabile” da vicino. Il sentimento estetico del paesaggio montano è un costruito culturale, una codificazione estetica che si compie nella letteratura e nella pittura, attraverso un linguaggio visivo ed emotivo.

condizioni settecentesche che si può parlare di «libero osservatore del paesaggio»,<sup>33</sup> il quale si pone fuori dal tempo ciclico, in libero movimento in uno spazio aperto, infinito: è questo soggetto che “costituisce” il paesaggio. Per “concettualizzare” la percezione della natura sconosciuta e nuova, la si organizza artisticamente, vi si trasferiscono schemi conosciuti, modelli visivi, immagini letterarie, una “retorica” del vedere fondata sulla percezione prospettivistica, i quali fanno da guida nella relazione con la natura dal punto di vista soggettivo. Il carattere dell’esperienza del paesaggio dunque viene principalmente prestabilito dall’arte, ma nel Settecento accade qualcosa che esula in qualche modo da tutto ciò: «non prima del Settecento vi sarà una reale esperienza del paesaggio, un godimento della bellezza della natura, in grado di esercitare a sua volta sull’arte un influsso durevole e imponente»,<sup>34</sup> il discorso paesaggistico “supera” cioè il campo artistico e riguarda «la ricezione della Natura *in situ*».<sup>35</sup>

Nella breve conclusione di *Paesaggio e letteratura*, Jakob definisce il passaggio tra Settecento e Ottocento “momento-soglia” per il paesaggio: infatti nel secolo XIX, quando l’elemento paesaggistico riveste un ruolo fondamentale per l’estetica, il paesaggio è già ridotto a cliché, «oggetto parodistico, un fenomeno decostruito»;<sup>36</sup> in sostanza, quando il paesaggio, natura esperita e goduta esteticamente, diventa protagonista della letteratura, dei discorsi teorici, e si afferma quale fenomeno di moda,

---

<sup>33</sup> Jakob M., *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki, 2005, p. 29.

<sup>34</sup> Ibid., pp. 10-11.

<sup>35</sup> Ibid., pp. 227. Nel Settecento paesaggio-rappresentazione e paesaggio-esperito convivono: poesia e pittura, arte del giardino e paesaggio vissuto si influenzano a vicenda; «cantori della natura», scrive Jakob, furono «poeti ed artisti, viaggiatori e scienziati» (Jakob M., *Il paesaggio*, Bologna, Il Mulino, 2009, p. 75). È il secolo che «illumina» (Jakob M., *Il paesaggio*, cit., p. 83) le nostre abitudini e contraddizioni in materia di paesaggio: nel Settecento si dà esperienza estetica della natura, natura che interessa visivamente per se stessa e non solo in ottica utilitaristica; allo stesso tempo questo secolo “apre” alle ambiguità ottocentesche. Quando c’è l’incontro tra soggetto e natura, soprattutto se selvaggia e sconosciuta, la reazione è di stupore e vertigine, e il soggetto è impossibilitato a farsi una immagine, a organizzare con lo sguardo la novità e molteplicità che gli si presentano; lo stesso movimento nella natura rende più difficoltoso l’inquadramento della realtà. Solo gradualmente si recupera un “legame visivo” e i dati prendono forma in un “come se” pittorico: per riconquistare la natura serve ricostituire immagini soddisfacenti, dopo “l’uscita” da paesaggi culturali che presentavano canoni estetici stabiliti. La convivenza di immediatezza e mediazione culturale, di sorpresa e conquista, di simultaneità e temporalità discorsiva, è nell’essenza del paesaggio. Anche nel Settecento si cerca l’inquadratura ma ciò «avviene in una situazione ben diversa dalle rappresentazioni offerte a partire dal XVI secolo attraverso i belvedere di ogni tipo [che] invitano in effetti a scoprire una veduta [...] da un punto di vista chiaramente stabilito. [...] Nel XVIII secolo, la natura deve sorprendere, parlare, imporsi da sé» (Jakob M., *Il paesaggio*, cit., p. 77). Nell’Ottocento, recuperato il controllo visivo sulla natura, la natura-immagine non desta più interesse: alla ricerca continua della sorpresa, consegue la ripetizione di immagini; le immagini svalutano l’incontro con la natura, e alla coscienza della perdita seguirà il tentativo di recupero attraverso l’arte.

<sup>36</sup> Jakob M., *Paesaggio e letteratura*, cit., p. 227.



«i “filtri” soggettivi»<sup>37</sup> si manifestano sempre più prepotenti e sono più difficilmente trascendibili. Se il paesaggio è fenomeno costitutivamente «paradossale», – in quanto richiede riconoscimento della natura da parte del soggetto e rappresenta, nel medesimo tempo, l’auto-affermazione del soggetto stesso, che scopre «la propria identità»<sup>38</sup> dando forma ai paesaggi – risulta però “depauperato” quando uno di questi due poli annulla l’altro: si è detto come l’approccio vedutista decada in soggettivismo, nella riduzione del paesaggio a esperienza autoreferenziale.

La situazione precedente a questo “momento-soglia” è almeno in parte differente, e ciò non può non essere connesso alla reale esperienza del paesaggio che si dà nel Settecento, durante i viaggi e le passeggiate; esperienza che gli autori considerati cercano di esprimere nei loro paesaggi letterari, scegliendo proprio di raccontare delle escursioni compiute camminando.

Il primo capitolo di questa tesi sarà dedicato al paesaggio letterario in Jean-Jacques Rousseau, in particolare ai paesaggi montani descritti in *Giulia o la nuova Eloisa*, ossia ad alcuni tra i paesaggi sublimi settecenteschi per eccellenza; per rendere al lettore l’esperienza del paesaggio attraverso il linguaggio narrativo, Rousseau sceglie di raccontare le passeggiate di Saint-Preux, l’eroe del famoso romanzo epistolare. Rousseau indica, in questo modo, come la passeggiata, il cammino quale pratica estetica, possa essere modalità adatta per esperire il paesaggio, il quale deve dunque essere “vissuto”; un paesaggio selvaggio, inesplorato, come quello alpino, suggerisce Rousseau attraverso il protagonista del romanzo, non va solo guardato ma percorso, attraversato, perché solo allora il paesaggio si offre spontaneamente al viandante.

La *Nuova Eloisa* fu l’opera più popolare di Rousseau nel Settecento e su Saint-Preux, precettore peripatetico, Rousseau scrisse nelle *Confessioni* di avergli attribuito la raffinata sensibilità e la debolezza di carattere sue proprie; sempre in quest’opera Rousseau raccontava di se stesso come le sue facoltà si ravvivassero camminando: «la

---

<sup>37</sup> Ibid. Jakob sottolinea appunto come nell’Ottocento, nel periodo romantico, la ricezione della natura troppo “appiattita” sulla visione soggettiva riduca la natura stessa a pretesto.

<sup>38</sup> Ibid.

mia testa non va che coi miei piedi», scriveva.<sup>39</sup> Della *Nuova Eloisa* si sono scelti tre brani dove la passeggiata è modalità d'incontro tra la volontà di scoperta del soggetto e la natura che gli si manifesta: anche se la natura coltivata di Clarens, il giardino dell'Eliso e i boschetti attorno alla casa della protagonista femminile sono ambienti altrettanto centrali nella logica del romanzo, è nel paesaggio sublime del Vallese che la natura diventa davvero protagonista; qui Rousseau narra l'entrata di Saint-Preux in un mondo nuovo, per varietà e contrasti, per la maestà dei fenomeni e la mutevolezza delle forme. Se l'ascesa fisica, il cammino in salita serve per rappresentare il percorso d'ascesi interiore vissuto dal protagonista, Rousseau sottolinea come siano i tratti "oggettivi" del paesaggio a modificare lo stato del soggetto: il paesaggio scoperto nel corso della passeggiata è raccontato come uno spettacolo ma non è ridotto a panorama e non è contemplato con distacco da lontano; anche se la rappresentazione della natura ha quale scopo il "riconduurre" il soggetto al vero se stesso, il suo interrogarsi, e il cammino stesso è figura della dinamica del ritrovamento del sé, è l'impatto sorprendente con gli elementi naturali a innescare le trasformazioni che il protagonista coglie in sé. A differenza di ciò che accade tra le rocce di Meillerie, quando Saint-Preux si chiude al possibile influsso della natura e gli oggetti diventano occasione per rispecchiare, per manifestare i suoi sentimenti, nel Vallese il protagonista parte per abbandonarsi alla fantasticheria, ma la natura lo distoglie da ciò reclamando attenzione e imponendosi con la sua presenza. Il sentimento del sé, l'elevarsi e il rinnovarsi delle riflessioni sono direttamente collegati alla respirazione più agevole, al benessere fisico che la natura provoca in lui.

Il paesaggio letterario costruito da Rousseau non è solo veduta, né soltanto proiezione del protagonista: quest'ultimo si "immerge" nella natura, se ne lascia "sconvolgere", e quando cammina con un atteggiamento di apertura verso il mondo esterno, accettandone l'azione su sé, riesce a conoscere la natura nelle sue peculiarità. Queste pagine di Rousseau, come accennato, canonizzano alcuni tratti dell'esperienza del sublime montano e il loro influsso sarà ampio e duraturo, come testimoniato dalla produzione letteraria romantica, fino a diventare anche luogo comune.

Il primo capitolo della tesi tratterà brevemente anche della *Lettera da Torino* (1688) di John Dennis; questa mostra come la pratica del viaggio fu significativa per la codifica del sentimento del sublime: il famoso ossimoro di Dennis, "gioia terribile", che

---

<sup>39</sup> Rousseau J. J., *Scritti autobiografici*, a cura di L. Sozzi, Torino, Einaudi-Gallimard, 1997, pag. 404.

caratterizzerà il sublime montano, è il risultato della rielaborazione letteraria dell'attraversamento delle Alpi vissuto da Dennis, dell'incontro, dell'esperienza diretta, corporea di un certo tipo di natura e paesaggi. Sia Dennis sia Rousseau, nella finzione narrativa, si interrogano sull'esperienza della natura appena "scoperta", a cui associano lo schema, la categoria del sublime; tale esperienza, che nell'immediatezza "destabilizza", successivamente, quando il soggetto può riflettervi e prenderne distanza, diventa anche scoperta di sé.

Di Rousseau, tratterà in parte anche il terzo dei capitoli perché Karl Gottlob Schelle fa del filosofo uno dei suoi principali referenti in materia di passeggiare: Schelle cita in particolare *Les Rêveries du promeneur solitaire*, ed è tra i primi a testimoniare la fortuna; il giudizio di Schelle su Rousseau è duplice, se lo loda per il suo atteggiamento in aperta natura, per il suo interesse botanico che lo porta a "immergersi" con attenta sensibilità nella natura verdeggiante vagabondando in solitudine, tuttavia lo contesta quando egli fa della passeggiata solo un'occasione per vagabondaggi mentali, per un distratto sognare, per abbandonarsi al puro sentimento del sé. Lo critica anche per la sua incapacità di darsi serenamente ad un passeggio cittadino, di guardare con occhio leggero e interesse estetico i propri simili.

Il secondo dei capitoli riguarderà invece la *Promenade Vernet* di Denis Diderot, un estratto del *Salon* del 1767; si è scelto di prendere in considerazione quest'opera minore del filosofo, che fa parte della sua vasta produzione di critico d'arte, perché in essa sono messi in rapporto il tema della passeggiata e l'esperienza estetica del paesaggio, questa volta pittorico: per commentare le opere di Claude-Joseph Vernet, il critico sceglie infatti di incamminarsi, nella finzione letteraria, tra i dipinti di paesaggio.

Se la teoria pittorica del paesaggio, come detto, implica il contemplarlo come fosse un quadro, già in questa *promenade picturale* di Diderot, succede in sostanza l'opposto: per riuscire ad elaborare una critica dei *Paysages* del famoso pittore, il filosofo finge d'aver attraversato alcuni siti e d'aver vissuto un'esperienza di paesaggi reali, e la "inscena" descrivendo l'atto della passeggiata. Qui è dunque la ricezione dell'arte, del paesaggio-rappresentazione, a farsi guidare da quella del paesaggio-reale. Quando l'artista geniale sa restituire "la presenza delle cose" attraverso la propria opera, è lo stesso paesaggio dipinto a invitare l'osservatore a considerarlo come se fosse un luogo reale, e quindi ad "attraversarlo".

Il percorso di finzione della *Promenade* crea un susseguirsi di immagini di paesaggi e cerca di eccitare la visione mentale e la fantasia del fruitore, raccontando l'esperienza

del critico stesso: egli vuole suggerire come la “magia” di Vernet non ha “colpito” solo il suo sguardo, ma lo ha “rapito”, chiamandolo a visualizzarsi nei luoghi stessi col proprio corpo. La pittura di paesaggio di Vernet interessa al critico soprattutto perché stimola nell’osservatore l’ “entrata in scena”, ossia una contemplazione non distaccata: lo spettatore non è “condotto” a porsi solo staticamente di fronte alla rappresentazione, ma a figurarsi all’interno d’essa. Diderot trasforma inoltre l’esperienza dell’arte in un’esperienza “totale”, che “attiva” tutti i sensi del lettore, le sue emozioni e i suoi pensieri, come accade in natura; secondo il critico, ciò è necessario se si vuole rappresentare attraverso la scrittura l’esperienza estetica del paesaggio: la rappresentazione pittorica dev’essere mutata in natura, nella quale poter entrare.

Il capitolo dedicato alla *Promenade*, dopo un paragrafo che introduce la figura di Diderot critico, è incentrato sul tema della magia dell’arte e sul metodo della *promenade picturale*, entrambi fondamentali per il lavoro del critico quando tratta dell’arte di Vernet. Prima di quello conclusivo, che focalizza l’ “assorbimento” dello spettatore in scena quale modello interpretativo con cui Diderot “legge” i paesaggi, non solo di Vernet, un paragrafo è dedicato al sublime nella *Promenade*: questo tema riveste un ruolo importante in tutti i capitoli della tesi; in particolare, Diderot sceglie i caratteri del sublime naturale per raccontare alcuni paesaggi di Vernet e per comunicare il sentimento, l’esperienza dello stupore che questi generano nel fruitore. Si è cercato di mostrare come questa poetica del sublime abbia quale riferimento principale l’*Enquiry* di Burke. In questo capitolo, insieme alla *Promenade Vernet*, si sono presi in considerazione i *Saggi sulla Pittura* e i *Pensieri sparsi sulla pittura*; inoltre si è brevemente messo in evidenza come l’ “entrata in scena” sia lo schema scelto da Diderot per “leggere” anche le opere di altri artisti, come Louthembourg: alcuni suoi paesaggi e anche le *Rovine* di Robert, sono giudicati in base alla riuscita di quest’effetto, e Vernet è termine di paragone, colui che ha saputo suggerire allo spettatore tale esperienza.

Senza voler istituire parallelismi, a distanza di quasi due secoli, tra opere totalmente differenti, è interessante notare come nello scritto a cui è dedicato il terzo dei capitoli, ossia *Die Spatziergänge oder die Kunst spazieren zu gehen* (1802) di Karl Gottlob Schelle, sia possibile leggere passaggi ed espressioni concordanti con quelli assuntiani: «ogni paesaggio, ogni parte, ogni squarcio della natura ha un suo particolare carattere, il quale è dato riconoscere grazie a certe sensazioni distinte che ci sorgono nell’animo»,

scrive Schelle.<sup>40</sup> Il “significato” del paesaggio è rivelato dagli stati d’animo che esso suscita. L’operetta di Schelle è poco conosciuta e pochissime notizie abbiamo dell’autore stesso; scarsa eco ebbe la sua *Arte del passeggio*: per questo nel terzo dei capitoli è riportata un’analisi dettagliata del testo, visto che la letteratura secondaria è praticamente assente, e si è cercato di riflettere sull’uso che Schelle fa dei termini riguardanti la passeggiata e il paesaggio, oltre che sulle sue fonti e riferimenti.

Questo scritto è un semplice trattato, che tuttavia ci è parso interessante e ricco di spunti: innanzitutto esso lega strettamente tra loro la pratica della passeggiata e l’esperienza estetica del paesaggio, prefiggendosi esplicitamente di insegnare al passeggiatore che il godere esteticamente della natura non significa ridurla a scena o andare alla ricerca di panorami e scorci; Schelle, per spiegare come la natura possa essere fonte di piacere estetico, non tratta di un soggetto che la ammira da distante, e anche quando ciò sembra accadere, ribadisce che fondamentale è il procedere dello sguardo non su di una “superficie”, ma “in accordo” a quello dei passi, alla ricerca del vitale mutare dei fenomeni. La modalità scelta per esperire il paesaggio è l’entrata nella natura, e non soltanto il “fissarla” appiattendola in una immagine: Schelle propone al lettore di penetrare col proprio corpo in essa, e non solo di farne oggetto d’osservazione, pena l’annullare lo scopo stesso che ci si prefigge, la conoscenza della natura. Si può sostenere che già in Schelle ci sia una presa di coscienza dei “danni” insiti nell’approccio vedutista al paesaggio.

Scrivendo un’arte dell’andare a passeggio, Schelle esalta il valore dell’errare e dello sguardo che si immerge nei luoghi per “vederli” e percepirne il loro singolare carattere, quei tratti oggettivi che impediscono di appiattare la ricchezza della natura in un’immagine; immagine che rischierebbe d’esser “usata”, in modo riduttivo, come proiezione dell’impressione soggettiva. Schelle è consapevole di questo e ne fa esplicita critica; egli stigmatizza la visione soggettivistica, mostrando come tale atteggiamento neghi il senso stesso della passeggiata e impedisca che si crei un rapporto autentico e “amicale” con la realtà naturale. Come sottolinea Michael Jakob in *Paesaggio e*

---

<sup>40</sup> Schelle K. G., *Die Spatziergänge oder die Kunst spazieren zu gehen*, Leipzig: Martini (1802), *L’arte di andare a passeggio*, a cura di A. Maggi, Palermo, Sellerio, 1993. Aggiunge Schelle: «Scene naturali possono avere in sé un alto interesse, senza concordare per questo con l’umore in cui si sia in quel preciso istante. Se l’uomo volesse giudicare tali scene soltanto a partire dal proprio casuale umore, se volesse avvicinarle seguendo i suoi vari stati interiori, senza calmamente riflettere sull’aspetto proprio della natura ch’egli va allora visitando, [...] ciò significherebbe che il suo giudizio è altamente fallace, e ch’egli procede nelle sue passeggiate campestri con un’inadeguata attitudine e un gusto assai parziale, mancando costui di una basilare conoscenza di se stesso e della natura» (pp. 94-95).

*letteratura* (2005), «gli autori dell'Ottocento erano senz'altro consapevoli della sovrafunzionalizzazione del paesaggio come fenomeno di moda e letterario»: <sup>41</sup> Schelle è sicuramente tra questi; egli rispose a tale moda suggerendo la passeggiata, pratica anch'essa caratteristica del vivere quotidiano dell'epoca, quale modalità di “apertura” alla natura, intesa quale “altro da sé” a cui andare incontro.

Nel terzo capitolo, oltre a esplicitare i principali nuclei tematici di *Die Spaziergänge*, alcuni paragrafi sono dedicati alle personalità con cui Schelle si confronta in maniera più estesa e significativa nel corso dell'opera: innanzitutto Kant, di cui cita testualmente la *Terza Critica*, poi Schiller riguardo alla sua famosa *Der Spaziergang*, e soprattutto Rousseau, come già si è detto; molti sono i riferimenti presenti in Schelle, tra i quali anche Goethe e Thomson, di cui si è trattato per evidenziare la differenza che Schelle pone tra l'esperienza diretta della natura e quella “mediata” dall'arte. In Schelle poi, accanto a quella in aperta natura, riveste un ruolo non marginale la passeggiata cittadina; a partire da ciò, si sono messe a confronto, nonostante la distanza temporale e culturale, le riflessioni dell'autore sulla passeggiata cittadina e ciò che Walter Benjamin teorizza riguardo all'esperienza dell'attraversamento degli spazi urbani compiuta dal *flâneur*. Infine si è cercato di focalizzare in quale modo Schelle affronta il tema del sublime naturale, perché argomento trasversale ai tre autori sui quali la tesi si sofferma e che Schelle declina in modo originale. Questo autore è profondamente inserito nel contesto settecentesco e contemporaneamente anticipa problemi e argomenti dell'XIX secolo: la natura è “costituita” in immagine, in paesaggio, che è questione ormai assodata, ma conseguentemente all'aver fatto della natura stessa esperienza diretta.

Sia Diderot critico d'arte, come anche Rousseau romanziere e infine Schelle, già nel Settecento, usano il modello dell'entrata nella natura per esprimere l'esperienza del paesaggio, mostrando così d'esser consapevoli dell'insufficienza di un approccio esclusivamente visivo e contemplativo: anche nella finzione letteraria, la natura va vissuta oltre che guardata, per non darne un'immagine fissa, ma comunicare un'esperienza che si avvicini a quella concreta. In questi autori non troviamo soltanto un paesaggio ridotto a veduta o “usato” come specchio del soggetto: la passeggiata è considerata il metodo più adatto per godere del paesaggio reale, e di conseguenza anche per rielaborare l'esperienza estetica d'esso attraverso il linguaggio.

---

<sup>41</sup> Jakob M., *Paesaggio e letteratura*, cit., p. 199.

Nella sua ultima pubblicazione, edita l'estate scorsa, Jakob intitola significativamente il primo capitolo *L'onnipaesaggio*;<sup>42</sup> sono in effetti evidenti «la visibilità estrema e la moda»<sup>43</sup> della parola e del fenomeno: del paesaggio si discute, lo si celebra, lo si protegge, il paesaggio è conservato e insieme svenduto. Articoli sulla stampa quotidiana e specializzata, pubblicazioni, saggi, convegni, master sono dedicati al paesaggio, in ambito filosofico, geografico, ecologico, sociologico, artistico e letterario, architettonico. Questo ri-collocarsi del fenomeno su «scala globale»<sup>44</sup> invita alla riflessione. Molteplici sono gli aspetti che caratterizzano questo interesse per il paesaggio, molteplici le cause e le implicazioni; alcuni di questi aspetti sono peculiari degli ultimi decenni, come l'esperienza dei non-luoghi e la globalizzazione totalizzante, che hanno prodotto il desiderio di salvaguardare ciò che vi “resiste”, ossia la regione, il luogo, il paesaggio selvatico, il sito archeologico. Allo stesso tempo, il “fenomeno paesaggio” è il prodotto di sedimentazioni storiche e la continuazione di un processo secolare.

Un aspetto sicuramente da considerare è quello «delle ripercussioni della nostra civiltà dell'immagine sul paesaggio»: il moltiplicarsi delle onnipresenti immagini-paesaggio costruite da punti di vista predisposti, in viaggi programmati dove lo spostarsi diviene «semplice deviazione necessaria attraverso la realtà topografica», è «l'espressione più efficace e più ambigua dell'onnipaesaggio».<sup>45</sup> Il problema cruciale è quello della ri-concettualizzazione dell'esperienza del paesaggio, quando essa è “manipolata” dal discorso stesso, dal paesaggio fenomeno verbale, quando ricalca schemi pre-definiti, quando il paesaggio diventa bene di consumo e luogo comune, cartolina. Se è vero che non esiste paesaggio “autentico”, esso può però essere un modello che suggerisce come, nell'esperienza paesaggistica «ne va dell'essenza del soggetto stesso, [...] degli aspetti fondamentali dell'esistenza»;<sup>46</sup> il paesaggio “autentico” resta un ideale, un evento non riproducibile e indicibile: è un paesaggio «dato a sorpresa» all'individuo, una parte di natura scoperta e non ri-conosciuta, che “esce” dagli schemi, e implica l'unione, la fusione tra un soggetto libero e la totalità

---

<sup>42</sup> Jakob M., *Il paesaggio*, Bologna, Il Mulino, 2009.

<sup>43</sup> Ibid., pp. 7-8.

<sup>44</sup> Ibid.

<sup>45</sup> Ibid., p. 11.

<sup>46</sup> Ibid., p. 13.

naturale, dove questo soggetto non si posiziona distante «*dinanzi* alla natura»,<sup>47</sup> ma la coglie nell'azione sinestesica senza “dominarla” attraverso la visione. Se non esiste paesaggio propriamente autentico, non esiste nemmeno l'esatto contrario, il cui modello ha però «il merito di indicare [...] la centralità del paesaggio»,<sup>48</sup> in una cultura dove il paesaggio appunto è manipolato, commercializzato, prodotto in miliardi di immagini.

Dopo aver analizzato in quali termini si dà l'esperienza del paesaggio negli autori che abbiamo preso in esame, e leggendo quelli che Jakob riassume quali caratteri del paesaggio non ridotto a immagine, possiamo affermare che i tre autori settecenteschi cercano di comunicare al lettore un'esperienza di questo genere: tali caratteri, cioè, sono gli stessi con cui anche questi autori “costruiscono” i loro paesaggi letterari, usando per raggiungere il loro scopo “l'espedito” del passeggio, durante il quale il soggetto “sperimenta” la natura con tutti i sensi. Ognuno di questi autori, seppur con modalità differenti, sottolinea anche la difficoltà di esprimere ed esaurire con le parole l'esperienza paesaggistica, la quale resta a volte “non dicibile”, costringendoli a “rifugiarsi” nel “non so che”. Inoltre, prendendo a prestito il lessico assuntiano, possiamo dire che ciascuno degli autori segue il modello di una contemplazione “attiva” e “totale” del paesaggio, una contemplazione quindi non separabile dal viverci e coincidente col “parteciparvi”; infatti gli autori, più o meno esplicitamente, raccontano come, riguardo al paesaggio, la fruizione estetica sia un tutt'uno con quella “vitale”, perché piacere estetico e benessere sono congiunti: il godimento fisico, quello estetico, e anche la rielaborazione di essi nella riflessione sono intrecciati. L'esperienza estetica del paesaggio diventa dunque contemporaneamente presa di coscienza e sentimento della propria vitalità.

---

<sup>47</sup> Ibid., p. 12.

<sup>48</sup> Ibid., p. 13.



## Il paesaggio letterario nella *Nuova Eloisa* di Rousseau

Il paesaggio letterario non è una descrizione della natura ideale, o un suo inventario, né tantomeno l'utilizzo della natura come sfondo; è una «rappresentazione in relazione spaziale con la natura»,<sup>49</sup> una rappresentazione descrittiva della natura dove la soggettività è posta in primo piano. Il paesaggio letterario infatti è l'esperienza estetica della natura compiuta da un soggetto che percepisce il mondo come ciò che si dispiega davanti ai suoi occhi. Il rimando alla soggettività comporta il formarsi di immagini innovative ed espressive della natura, perché viene connotata appunto un'esperienza «vissuta»<sup>50</sup> della natura da parte dell'osservatore, da parte di un io che sta in un "qui" e in un "ora": la natura è rappresentata spazialmente attraverso una prospettiva che fonda il dischiudersi del paesaggio, che permette di concepire una veduta come equivalente della totalità e di visualizzarla; l'organizzazione visiva avviene dal punto prospettico dell'osservatore, così quella che ne risulta non è una descrizione "neutrale", ma la composizione di un'immagine unitaria, non più atemporale né immobile.<sup>51</sup>

Prima del Settecento, secondo la ricostruzione di Michael Jakob in *Paesaggio e letteratura*, c'è espressione di un rapporto estetico tra soggetto e natura ad esempio in Petrarca: nelle sue opere «non si trovano più solo descrizioni ornamentali di una natura ideale ed immutabile, ma anche le "impressioni" di un soggetto che osserva, conosce e vive la natura. [...] Benché essa [la natura] serva [...] anche alla rappresentazione di sensazioni e alla rappresentazione di idee, [...] l'elemento estetico non si limita alla dimensione umana e morale, ma viene proiettato sulla natura stessa».<sup>52</sup> È nel Settecento che si assiste però a una decisa rivalutazione letteraria della natura; si sviluppa la poesia

---

<sup>49</sup> Jakob M., *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki, 2005, p. 37.

<sup>50</sup> Ibid., p. 40.

<sup>51</sup> Scrive Jakob: «i paesaggi letterari sono impressione momentanea e non intuizione dell'essenza, e tuttavia rimandano per mezzo del rapporto con la natura ad una temporalità [...] che trascende il soggetto ([...] quella della natura stessa)» (p. 42).

<sup>52</sup> Ibid., p. 41.

descrittiva, che presenta tuttavia una logica ancora di tipo mimetico e un'attenzione rivolta all'aspetto quantitativo della realtà naturale, senza "unione interna" ma solo analogia tra gli stati della natura e l'anima. Poi, col paesaggio letterario, si dà invece una «rappresentazione espressiva»<sup>53</sup> della natura, la quale si svela all'osservatore: la centralità è assunta in questo caso dagli aspetti qualitativi e dalla soggettività. Questa relazione con la natura, che viene percepita esteticamente, si fonda su una rinnovata concezione complessiva della natura stessa, radicata nella filosofia seicentesca e nello sviluppo delle scienze naturali: si vuole conoscere la natura «individuale», mutevole, anche irregolare, non in termini metafisici ma quale realtà da interpretare; la realtà tutta può essere percepita «estheticamente».<sup>54</sup>

Il paesaggio letterario è una rappresentazione della natura in relazione con una coscienza: la prospettiva di una coscienza è istanza interna al testo, un certo sguardo rivolto a un "ritaglio" di natura, ad esempio quello del protagonista di un romanzo; il paesaggio letterario richiede però la "collaborazione" del lettore, il quale ricostruisce lo sguardo "interno". Sia la prospettiva interna sia quella del lettore sono "dinamiche": se la semplice descrizione della natura è un ritratto immobile e atemporale di un luogo, oggettivo e potenzialmente isolabile dal resto del testo, il paesaggio letterario, quale prospettiva estetica sulla natura, presenta vedute in una dimensione temporale, che introduce dinamismo. Infatti, mette in evidenza Jakob, molti paesaggi letterari, da Petrarca a Walser, si riferiscono ad una prospettiva particolare: quella del viandante, di chi conosce il mondo muovendosi in esso col proprio corpo; è lo stesso paesaggio letterario che invita il soggetto a "possederlo", viverlo mettendosi in cammino, quando l'entusiasmo trasmesso diventa «ebbrezza del percorso».<sup>55</sup> Ciò che è importante, per il paesaggio letterario, è l'unione dei vari elementi naturali in una "cornice" creata da una coscienza, il processo di soggettivizzazione della visione astratta per cui l'immagine del paesaggio diventa oggetto di un giudizio estetico; gli elementi naturali sono «correlati spazio-temporali identificabili di un soggetto», per cui si può parlare di «individualità del paesaggio»,<sup>56</sup> sempre nuovo ed unico. Considerare la ricezione del paesaggio letterario da parte del lettore, «l'illusorietà della percezione prodotta dalle descrizioni», secondo Jakob, può evidenziare «il legame che esiste tra la fenomenologia del

---

<sup>53</sup> Ibid., p. 43.

<sup>54</sup> Ibid., p. 42.

<sup>55</sup> Ibid., p. 45.

<sup>56</sup> Ibid., pp. 47-48.

paesaggio letterario [...] e la fenomenologia del paesaggio *tout court* [...]. Emergono qui [...] punti di contatto tra prassi letteraria e prassi quotidiana».<sup>57</sup>

Nel saggio di Jakob è riportato un brano da *Vorschule der Ästhetik* di Jean Paul,<sup>58</sup> commentando la poesia descrittiva, egli scrive: «soltanto in questo senso vale assolutamente l'identificazione tra poesia e pittura da parte di Simonide: *un paesaggio poetico deve formare un tutt'uno pittorico*; la fantasia del lettore non deve spostare come su un palcoscenico rocce e pareti vegetali, e poi indietreggiare di qualche passo per poter contemplare l'insieme: *il paesaggio deve piuttosto apparirgli spontaneamente*, come se si sviluppasse da una montagna con la sua verticalità e profondità nella luce dell'aurora».<sup>59</sup> Il paesaggio poetico non deve essere semplicemente un elenco di oggetti naturali, una descrizione quantitativa come quella delle guide; deve invece «costruire un quadro leggiadro»,<sup>60</sup> inteso quale rappresentazione unitaria di una totalità, una rappresentazione che presenti una sua “organizzazione interna”. Allo stesso tempo, la poesia deve però discostarsi dal “modello” pittorico, nel senso che non deve presentare al proprio fruitore una mera immagine, una scenografia che possa essere ammirata standole “di fronte”: il paesaggio è altro che una sequenza di immagini giustapposte, e dunque anche il paesaggio letterario deve suggerire la presenza delle cose nella loro immediatezza, nel loro “nascere” e apparire; il lettore, attraverso il paesaggio letterario, dovrebbe esperire i fenomeni nel loro darsi, un mondo in formazione, come se lo “vedesse” per la prima volta e, possiamo aggiungere, come se potesse “entrarci”.

Nell'analisi storica del paesaggio letterario che Jakob sviluppa, *Giulia o la nuova Eloisa* di Jean-Jacques Rousseau assume grande importanza, perché «con *Julie ou la Nouvelle Héloïse* la natura acquista, nel romanzo probabilmente di maggior successo del XVIII secolo, una posizione chiave. La famosa descrizione dell'Alto Vallese e le impressioni di Meillerie [...] sono tutt'altro che occasionali episodi all'interno del vasto romanzo popolare. Esse fungono piuttosto da cardini del testo, [...] rivelandosi al contempo specchi dell'epoca, o meglio finestre che lasciano libera la vista su una nuovissima sensibilità per la natura»; questa opera infatti «rappresenta un incipit

---

<sup>57</sup> Ibid., pp. 48-49.

<sup>58</sup> J. Paul, *Vorschule der Ästhetik. Nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit* (1804), a cura di W. Henckmann, Leipzig, Felix Meiner Verlag, 1990. Johann Paul Friedrich Richter, in arte Jean Paul (1763 – 1825), scrittore e pedagogista; ebbe contatti con Herder, Wieland e Goethe, e fu ammiratore di Rousseau. Scrisse soprattutto romanzi, che influenzarono notevolmente la letteratura successiva.

<sup>59</sup> Jakob M., *Paesaggio e letteratura*, cit., p. 44. Corsivo nostro.

<sup>60</sup> Ibid., p. 44.

epocale, [...] e in punti decisivi del romanzo si incontrano descrizioni di un nuovo genere (soprattutto per la dimensione temporale conferita alla natura)». <sup>61</sup> L'esperienza compiuta da parte di Saint-Preux, l'eroe del romanzo, «di una natura insediata tra il bello e il sublime», ricorre in effetti «a schemi interpretativi ormai consolidatisi», ma «la conversione letteraria di questi schemi rappresenta una novità assoluta»: e così venne recepita l'opera, proprio per le descrizioni naturali che riportava, tanto che «i viaggiatori, con una copia del romanzo di Rousseau sotto braccio, seguivano le tracce di Saint-Preux nella natura svizzera». <sup>62</sup>

Gli storici dell'alpinismo indicano che i pionieri della montagna furono innanzitutto alcuni scienziati del Settecento, studiosi appassionati di scienze naturali, di botanica e di geologia, i quali trasformarono la montagna in luogo privilegiato per lo studio dei segreti della natura; nelle opere di questi scienziati è innegabile che compaia anche la testimonianza del piacere connesso alla contemplazione estetica di queste meraviglie naturali. Horace-Bénédict de Saussure (1740 – 1799), geologo ginevrino, e il contemporaneo e compatriota Albrecht von Haller (1708 – 1777), naturalista e poeta, furono tra questi “eroi alpini”. Accanto ai lavori degli scienziati, altrettanto nodale per un mutamento d'atteggiamento nei confronti dell'alta montagna fu la poetica del sublime alpestre, inaugurata da personalità quali John Dennis e Joseph Addison, e poi diffusasi a tutto il contesto europeo e resa popolare dagli scritti di Rousseau. Le opere del filosofo furono infatti fondamentali per l'affermarsi del gusto estetico relativo alla montagna, alla natura non “colonizzata” dall'uomo: *La nuova Eloisa* (1761) può essere considerato il manifesto del gusto per la natura selvaggia, e generò il fenomeno del “turismo letterario”, con una intensità fino ad allora sconosciuta. In *Giulia o la nuova Eloisa*, che contò nella seconda metà del Settecento numerosissime edizioni, divenendo un modello letterario da imitare, le pagine più celebri pongono in primo piano il paesaggio montano e la passeggiata quale modalità di incontro tra i personaggi e il mondo naturale. <sup>63</sup>

---

<sup>61</sup> Ibid., p. 149 e p. 156.

<sup>62</sup> Ibid.

<sup>63</sup> In questa breve introduzione al capitolo, si è cercato di giustificare la scelta di soffermarsi su questo romanzo di Rousseau; qui non si farà riferimento alle altre opere del filosofo nelle quali i temi della passeggiata e del paesaggio sono altrettanto importanti. Come già accennato nell'*Introduzione* a questa tesi, si è scelto invece di trattare di altre opere di Rousseau, in primis di *Les Rêveries du promeneur solitaire*, nel terzo dei capitoli dedicato a K. G. Schelle, il quale fa del filosofo *promeneur* il suo principale referente appunto in materia di passeggiare.

## La traversata del Vallese

Nella *Lettera XXIII (Parte Prima)* de la *Nuova Eloisa* il protagonista riflette sui giorni trascorsi percorrendo «un paese che esigerebbe anni di osservazione»;<sup>64</sup> nonostante questo, l'autore della missiva dichiara che non intende dedicarsi a un racconto particolareggiato, perché è interessato a comunicare alla destinataria innanzitutto la condizione della propria anima, «un certo stato languido che non è senza incanto per un cuore sensibile».<sup>65</sup> Sarà la descrizione stessa dei luoghi a dargli questa occasione. Il protagonista era stato costretto dall'amata Giulia a partire per il Vallese, prima che un «così aspro paese»<sup>66</sup> fosse impraticabile per il freddo; non era riuscito però a raccontarle il viaggio, a descrivere ciò che aveva visto perché il suo pensiero era stato continuamente distratto dalle «potenti emozioni» provate con lei: «mi sentivo sempre dove non ero [...] e sono giunto a Sion senza esser partito da Vevey»,<sup>67</sup> le aveva scritto. Aveva cioè viaggiato in una condizione di passività ed estraniamento da se stesso, perché percezioni, sentimenti e pensieri erano svincolati da ciò che stava vivendo, e “separati” dal moto del corpo. La vista, la meditazione e i “sommovimenti” interiori, erano rimasti ancorati a una dimensione viva solo nella memoria, senza aprirsi all'esperienza presente, al contesto circostante, allo spazio attraversato. Dunque non gli è possibile rielaborare queste esperienze con la parola perché esse non lo hanno emotivamente e mentalmente coinvolto: il soggetto era rimasto concentrato solo su di sé; il sentimento della propria vita interiore, della vitalità del proprio corpo è in lui disgiunto dal “sentimento” del luogo nel quale si trova.

Giulia, la protagonista femminile, si trovava a proprio agio nei «piacevoli» boschetti naturali intorno a casa sua, «ameno luogo» dove era solita «andare a spasso»;<sup>68</sup> Saint-Preux invece, esiliato, ricerca solitudine e ozio: da un lato per continuare a occuparsi dell'amata, “trasportandosi” con la finzione nei luoghi vissuti insieme, ma dall'altro, come le scrive, per essere «subito libero e potermi smarrire a mio agio nei luoghi

---

<sup>64</sup> Rousseau J. J., *Julie ou la Nouvelle Héloïse. Lettres de deux amans, Habitants d'une petite ville au pied des Alpes*, Rey, Amsterdam (1761), *Giulia o la nuova Eloisa: lettere di due amanti di una cittadina ai piedi delle Alpi*, Milano, Rizzoli, 2004, p. 87.

<sup>65</sup> Ibid., p. 88.

<sup>66</sup> Ibid., p. 76.

<sup>67</sup> Ibid., pp. 79-80.

<sup>68</sup> Ibid., p. 73.

selvatici che ai miei occhi fanno le bellezze di questo paese». <sup>69</sup> La sensibilità, il gusto e la sua situazione gli fanno quindi apprezzare, una volta giunto alla meta, la bellezza spontanea ed indocile delle Alpi, considerate dalla donna solamente aspre, rozze e potenzialmente pericolose: il protagonista, senza meta e scopo se non quello di lasciar trascorrere tempo per poter tornare, scopre come lo smarrimento possa diventare una condizione in cui sentirsi in pace con sé e con ciò che lo circonda, e il suo nascondiglio obbligato si trasforma in luogo di visita. I siti “selvatici” che si propone di esplorare in solitaria sono fonte di interesse per le loro stesse qualità: a differenza di quel che accade muovendosi in un paesaggio colto come regolare e ordinato, la natura montana intricata e sviluppata su molteplici piani, è difficilmente osservabile mantenendo un unico punto di vista e si presenta come labirintica perché i passaggi sono angusti e tortuosi, come ristretta è la panoramica che l’occhio può permettersi; proprio per questo il giovane descrive questi ambienti come luoghi dove l’esperienza della perdita dei riferimenti è altamente probabile. Tale rischio sembra però una condizione ricercata in quanto a se stesso consonante, perché per mezzo d’essa, si dà la possibilità di sperimentare direttamente le bellezze selvagge che lo affasciano. La natura addomesticata tra la quale passeggiare, simile ad un giardino, era stata sfondo adatto agli incontri con Giulia, fungeva da cornice e, nello stesso tempo, veniva “arricchita” da questi appuntamenti: nella fantasia della donna, i boschetti diventavano «deliziosi ritiri» che avrebbero aumentato il piacere di stare insieme, acquistando a loro volta «pregio dal soggiorno di due veri amanti»; il luogo, agli occhi della protagonista, avrebbe cioè realizzato in un certo senso il suo “scopo” e potenziato la propria bellezza, grazie all’atto di coglierla compiuto intersoggettivamente dagli amanti, quando uno sguardo guida l’altro verso le bellezze stesse: alla giovane infatti capitava di stupirsi di «non aver osservato da sola le bellezze» <sup>70</sup> che vi trovava quando vi si immaginava con l’amato. L’ammirarne la bellezza ordinata e consueta non sembra essere lo scopo per cui i protagonisti vi passeggiano, tali luoghi sono mezzo per permettere l’incontro, non interessa principalmente il contatto con la natura: essa è solo sfondo, in primo piano c’è altro.

Al contrario, è la solitudine la condizione che permette di concentrarsi sulla bellezza selvatica delle montagne, difficilmente approcciabile sia a livello della percezione che dell’emotività; in questo caso il voler fare esperienza di questo genere di bellezze è il

---

<sup>69</sup> Ibid., p. 80.

<sup>70</sup> Ibid., p. 73.

fine primario che, letteralmente, muove il protagonista: non gli interessa raggiungere una meta ma proprio lo smarrirsi, il fondersi col paesaggio. Saint-Preux soffre per la propria sorte di «errante», e per temperarne il fastidio si accinge a percorrere «le montagne del Vallese, fin che sono ancora praticabili», accortosi che «questo paese sconosciuto merita l'attenzione degli uomini, e che per essere ammirato non gli mancano che spettatori capaci di vederlo»;<sup>71</sup> si propone quindi di ricavarne «osservazioni degne di piacervi»,<sup>72</sup> ma nella risposta della donna prevale il timore a causa delle «eccessive fatiche»<sup>73</sup> da sopportare, e il consiglio è di stabilirsi in un soggiorno meno aspro. Solo il protagonista è mosso da vera ammirazione per il paesaggio alpino “nuovo” e lontano, fisicamente e qualitativamente, dal consueto, che richiede per questo un modo di guardarlo e conoscerlo non scontato, che deve ancora essere imparato. Il protagonista è consapevole che percorrendo le montagne incontrerà cose degne di interesse ancora sconosciute ai più: parte per attraversare il Vallese con un atteggiamento di apertura a ciò che gli “verrà incontro”; esce consciamente dalla massa ancora legata a pregiudizi per mettersi in cammino, sapendo che non è così “semplice” riuscire a vedere qualcosa che è sempre esistito, ma con cui non si è mai sentito il bisogno di entrare in contatto: non basta dirigersi gli occhi per ammirarlo ma occorre educare la propria sensibilità. La partenza diventa così anche un mettersi alla prova. Sulle Alpi, caratterizzate dall'asprezza dei tratti, Saint-Preux si trova a proprio agio, la solitudine diventa occasione per appagare il desiderio di libertà dalle occupazioni, dalle convenzioni; questo senso di libertà pervade i suoi sensi, che godono della natura montana, nella consapevolezza d'esser, per questo motivo, “superiore” per sensibilità rispetto a chi non vi vede nulla di piacevole. La libertà è sperimentata anche fisicamente, nel muoversi senza seguire una strada, disorientandosi volontariamente. Cambia infatti il modo di camminare, non è più un breve passeggiare per divertimento e svago come nei boschetti, ma si fa più attento al mondo circostante, e il soggetto è cosciente che il perdersi sarà fonte di benessere, non di angoscia e turbamento.

La lenta camminata che il protagonista intraprende in salita insieme ad una guida avrebbe dovuto, nella sua intenzione, permettergli di «fantasticare»,<sup>74</sup> di passeggiare rivolgendo l'attenzione al suo mondo interiore, a un percorso costruito nella mente, di

---

<sup>71</sup> Ibid., p. 85.

<sup>72</sup> Ibid., p. 85.

<sup>73</sup> Ibid., pp. 86-87.

<sup>74</sup> Ibid., p. 88.

“perdersi” nel seguire il filo dei propri pensieri; egli nota subito invece che il movimento dei passi e la sollecitazione dei sensi da parte dell’ambiente esterno gli rendono difficoltoso l’estraniarsi dal corpo stesso disgiungendovi la mente, e non gli è indifferente trovarsi in un punto, essere lì o altrove: questo perché «sempre qualche spettacolo inaspettato» lo «distraveva». <sup>75</sup> Se in precedenza erano state le emozioni e il ricordo legati all’amata a distrarlo, impedendogli di percepire lo spazio che andava attraversando, ora è la natura a distoglierlo dalle proprie riflessioni, riuscendo anche a placare in lui affanno e agitazione. L’immaginazione, a diretto contatto con la natura nel suo “prepotente” manifestarsi ed imporsi allo sguardo, è costretta ad abbandonare il “rifugio” che tentava di crearsi perché la forte attrazione esercitata dalla realtà esterna la sorprende e la appaga, rendendo faticoso il concentrarsi su altro. Nella lettera segue infatti un elenco degli elementi “di disturbo” che contemporaneamente si rivelano essere per il giovane «continue scene che incessantemente attiravano la mia ammirazione, e che mi sembravano presentate in un vero teatro»: <sup>76</sup> rupi paragonabili a rovine, burroni, torrenti con fragorose cascate, folti boschi e amene praterie si trovavano in quel paesaggio gli uni affiancati agli altri in un susseguirsi di contrasti. L’osservatore, parlando di “spettacolo”, “scene” e addirittura “teatro”, paragona qui ciò che lo circonda, il paesaggio ad una rappresentazione drammatica: egli da un lato vi assiste come spettatore, in contemplazione distaccata, ma dall’altro la vive, vi partecipa come attore, sentendosene parte. Durante il proprio cammino, il soggetto si sposta continuamente da zone illuminate ad oscure e viceversa, dal rumore delle acque al cupo silenzio del bosco e delle gole e «le illusioni ottiche, le vette dei monti variamente illuminate, il chiaroscuro del sole o delle ombre, e tutti gli accidenti di luce che ne risultavano mattina e sera» <sup>77</sup> gli danno l’impressione d’esser di fronte allo sfondo d’un palcoscenico, anche «perché la prospettiva delle montagne è verticale e colpisce l’occhio contemporaneamente, in modo assai più potente di quella della pianura, che si vede soltanto di scorcio, sfugge e ogni oggetto ve ne nasconde un altro». <sup>78</sup> Nell’incontro con le montagne, l’impatto della loro presenza, il loro svilupparsi lungo una dimensione di verticalità vertiginosa, fa sì che la percezione dello spazio sia immediata e non progressiva, via via sfumata verso la linea d’orizzonte; inoltre il protagonista si rende

---

<sup>75</sup> Ibid., p. 88. Corsivo nostro.

<sup>76</sup> Ibid. Corsivo nostro.

<sup>77</sup> Ibid.

<sup>78</sup> Ibid., pp. 88-89.



subito conto che la vista viene ingannata dai giochi di luce della natura, come una scenografia illude a teatro il pubblico o come accade davanti ad un quadro, grazie all'abilità del pittore: egli infatti, per poter descrivere un ambiente inconsueto per analogia, paragonandolo a qualcosa di più familiare, usa termini come "chiaroscuro", "prospettiva" e "scorcio", presi in prestito dal campo dell'arte. Il fatto che l'autore si esprima attraverso il linguaggio artistico, può essere indicativo della concezione che ha del paesaggio, che è considerato come un'opera d'arte, e comporta dunque uno sguardo e un atteggiamento contemplativi; il personaggio non lo ammira però da un punto esterno e fisso, ma passeggiandovi e questo fatto, come si vedrà, ha importanti implicazioni. La natura, al soggetto, pare "comportarsi" come un artista che abbia intenzione d'impressionare l'osservatore, di colpirne i sensi e la fantasia. I repentini passaggi tra luce e ombra, i contrasti stridenti che l'occhio nota tra elementi giustapposti, il movimento e le trasformazioni incessanti che caratterizzano il "quadro" non generano una scena caotica, il protagonista riesce invece a percepire, e quindi cerca di trasmettere a parole, quella componente di "artisticità", un ordine, una serie di legami tra i fenomeni immanenti alla natura stessa e che si offrono allo sguardo.

Altra sensazione che pervade il viaggiatore di Rousseau è quella di trovarsi immerso in «uno stupefacente miscuglio»<sup>79</sup> dipendente dalla sintesi che si viene a formare tra natura selvatica e natura educata dalla mano umana, anche dove ciò parrebbe impossibile: si possono infatti scorgere campi in fondo ai precipizi, data la presenza «nello stesso momento» e «posto» di tutte le stagioni e climi, di fiori e ghiacci, di prodotti e terreni opposti ma tuttavia accordantisi tra loro «in modo mai visto altrove»,<sup>80</sup> in «questi paesi così stranamente contrastanti»<sup>81</sup> sembrava che la natura giocasse con la propria ricchezza, le proprie sfaccettature, compiacendosi «di contraddire se stessa; da tanto era diversa nello stesso luogo, sotto vari aspetti!». <sup>82</sup> Di nuovo, ad impressionarlo e stupirlo per la sua inconsuetudine è il gioco di contrasti che la natura palesa ai suoi occhi, fino quasi a mostrare delle "contraddizioni"; ciò che da queste opposizioni si genera è però uno strano accordo, fondato proprio sul fatto che le parti tra loro contrarie non si annullano una con l'altra, dando origine a qualcosa che presenta i caratteri di entrambe ma meno netti e sfumati: in montagna gli opposti rimangono tali e la diversità

---

<sup>79</sup> Ibid.

<sup>80</sup> Ibid.

<sup>81</sup> Ibid.

<sup>82</sup> Ibid.

tra essi è resa anche più evidente dal loro essere affiancati, ma non risulta tuttavia fastidiosa; i sensi, il sentimento e l'immaginazione sono anzi appagati dalla ricchezza e dalla varietà. Il soggetto giudicava impossibile ciò che ora vede realizzarsi, e la stessa difficoltà di concepire come l'unità possa convivere con la molteplicità e come possano completarsi a vicenda due elementi che sembrerebbero a prima vista stridere tra loro, rende l'effetto di armonia e bellezza dell'insieme ancora più forte, insolito e bizzarro. Conducendo il personaggio ora a smarrirsi al buio tra l'intrico della vegetazione o nel fondo d'un burrone, ora a giungere improvvisamente in una valle aperta da godere con sguardo rallegrato, l'itinerario seguito comporta un rapido alternarsi di sensazioni antitetiche, a momenti egli si sente minacciato dalle rocce o inondato dal fitto pulviscolo delle acque impetuose, e subito dopo rasserenato dal sole che illumina la pianura: i contrasti che la natura presenta influiscono emotivamente su di lui. I caratteri del paesaggio, proprio per l'impatto che determinano, si rivelano però in consonanza con lo stato psicologico col quale l'autore della missiva era partito, «rattristato» dalle proprie pene ma insieme «consolato»<sup>83</sup> dalla gioia dell'amata, preso cioè dalla malinconia e dal languore, da una sorta di dolore dal risvolto piacevole; il senso di vuoto e di abbandono comportano in lui uno stato di vaga tristezza e inquietudine ma quasi compiaciute, una pensosità cupa ma non priva di fascino. Tale condizione d'animo si rivela quindi appropriata per subire l'attrazione della natura circostante e, nello stesso tempo, l'atmosfera creata dalla natura stessa spinge il soggetto ad indugiare in essa.

Proseguendo poi la lettera, al protagonista interessa che la lettrice possa immaginare «la varietà, la grandezza, la bellezza di mille spettacoli meravigliosi; il piacere di non vedersi intorno che oggetti nuovi, uccelli strani, piante bizzarre e sconosciute; di osservare insomma una natura diversa, di trovarsi in un mondo nuovo».<sup>84</sup> L'accento è sempre posto sul piacere dovuto alla novità e ricca molteplicità che caratterizzano il paesaggio, per definire il quale ritorna il termine «miscuglio», dovuto alla consapevolezza di non poterne facilmente cogliere e chiarire né la visione d'insieme, che resta appunto «indicibile»<sup>85</sup> sul piano del linguaggio, né le singole componenti, dato che «l'orizzonte presenta all'occhio oggetti più numerosi di quanti ne potrebbe

---

<sup>83</sup> Ibid.

<sup>84</sup> Ibid., p. 90.

<sup>85</sup> Ibid.

contenere».<sup>86</sup> Passeggiando in montagna, le dimensioni in cui si muovono corpo e sguardo sono l'altezza e la profondità, le rocce pendono sul capo del soggetto opprimendolo dall'alto così come il precipitare delle rapide, mentre il torrente e i burroni spalancano abissi di fianco al sentiero, dei quali i suoi occhi «non ardivano misurare la profondità».<sup>87</sup> Per descrivere le rupi viene usato l'aggettivo "immense" e allo scorrere del torrente viene associato "eterno": questi elementi naturali, data l'impossibilità di coglierne sensibilmente i limiti, sembrano essere realizzazione "materiale" d'una infinità spaziale e temporale, come se questa fosse "in atto" in essi; il protagonista sperimenta le carenze della propria facoltà sensibile e prova una sorta di terrore e reverenza perché non solo non riesce, ma nemmeno osa rapportarsi a ciò che ha intorno e che sente come a se stesso eccedente, non dominabile. Le potenzialità del senso della vista vanno incontro al fallimento anche confrontandosi con la difficoltà della enumerazione dei fenomeni circostanti: in questo caso si scontrano nuovamente con un'apparente infinità che non riescono a "sottomettere". L'intuizione dell'illimitatezza è direttamente causata dall'insuccesso patito nel tentativo di misurazione delle grandezze.

Non sono poi soltanto gli aspetti "quantitativi" a rendere così particolare la scena naturale, «il cui incanto è aumentato dalla sottigliezza dell'aria che fa più vivi i colori, i tratti più energici, e ravviva tutti i punti di vista; le distanze sembrano minori che in pianura, dove l'aria densa vela la terra»;<sup>88</sup> l'ambiente montano stimola anche qualitativamente la fantasia, non solo con la varietà dei suoi elementi e coi contrasti che questi creano tra loro, con fenomeni inusitati o addirittura mai visti prima: colpisce i sensi acuendone le percezioni per la trasparenza e purezza dell'aria, la nitidezza dei contorni e la vivacità delle tinte. Dopo esser stato spettatore di queste meraviglie, il protagonista vuole porre davanti agli occhi, o meglio all'immaginazione dell'amata, ciò di cui ha fatto diretta esperienza, e ancora una volta ricorrere a termini molto simili a quelli che si userebbero per trattare di un dipinto: illustra infatti la vividezza della scena, la definizione dei tratti e la possibilità di sfruttare diverse angolature per l'osservazione stessa, come se il panorama gli richiamasse inconsciamente i caratteri e la tipologia di una rappresentazione artistica. La natura si manifesta con tonalità vitali, fulgide e brillanti per la luminosità abbagliante dell'aria, e si mostra in tutto il suo vigore; per

---

<sup>86</sup> Ibid.

<sup>87</sup> Ibid., p. 88.

<sup>88</sup> Ibid.

darne rappresentazione letteraria e rielaborare ciò che ha visto, per rivelare la dinamicità e l'energia che caratterizzano i fenomeni che osserva, Saint-Preux ha a disposizione, quale strumento, il linguaggio, che si fa allora a sua volta colorito ed espressivo, ricco di immagini e confronti con ciò che è più abituale per l'interlocutrice, per "farle vedere", renderle visualizzabile quella realtà. Il soggetto che cammina attraverso questi luoghi descrive la propria esperienza come se fosse entrato in un mondo vergine, ancora incontaminato perché nascosto e poco frequentato: è un microcosmo, un universo a sé quasi segreto e difficilmente penetrabile, tanto da sembrare irreali, incantato e fiabesco, che invoglia a scoprirlo, con rispetto e quasi timore; per questo il viaggiatore è profondamente meravigliato, come se assistesse ininterrottamente ad una manifestazione eccezionale delle forze naturali e ad uno spettacolo vivente, in fase di creazione sotto gli occhi, la cui bellezza è capace di suscitare attrazione e vivo piacere.

L'aggettivo "bello" non viene però utilizzato per comunicare alla lettrice il "carattere" dell'ambiente e il sentimento che suscita: al protagonista sembrano anzi mancare le parole, una categoria o un modello secondo cui classificare ciò che si trova dinnanzi, perché «lo spettacolo ha un non so che di magico e di soprannaturale che rapisce lo spirito e i sensi: si dimentica tutto, si dimentica se stessi, non si sa più dove si è». <sup>89</sup> Pur trovandosi in una «deliziosa situazione» <sup>90</sup> e lodando la natura esotica del paesaggio montano, il protagonista lascia trasparire qui una nota di inquietudine, dovuta al sentimento di estraneità ed inspiegabilità di fronte a qualcosa di misterioso che sfugge alla normale comprensione e quotidiana esperienza: egli ha scoperto un luogo fantastico e suggestivo, che sembra appartenere ad un altro ordine di realtà per la presenza di fenomeni prodigiosi; come ogni mondo incantato, esso si rivela anche illusorio e ingannevole. Il soggetto intuisce, confusamente, che c'è "qualcosa" che "trascende" la natura e, contemporaneamente, che questo "non so che" di soprannaturale è immanente, connesso alla natura stessa. Guardandosi continuamente intorno per cogliere le strane bellezze, Saint-Preux perde la strada, le coordinate spazio-temporali, dimentica ogni altra dimensione e persino se stesso: l'aspetto "magico" del paesaggio, non concettualizzabile ma comunque sperimentato dal soggetto, lo attrae in maniera così potente da provocare una sorta di estasi, fisica, emotiva ed anche mentale; non può dunque soffermarsi in una placida contemplazione che appaghi serenamente anima e

---

<sup>89</sup> Ibid.

<sup>90</sup> Ibid.

sensi, ma si trova invece in una condizione di straniamento, di “scollamento” quasi violento dalla realtà, come se appunto fosse vittima di un rapimento da parte d’una forza ignota. L’esperienza del perdersi che ne consegue è tuttavia anche la realizzazione dell’aspettativa con cui il giovane era partito, e genera in lui quindi sia attrazione sia repulsione. Come la sensazione di non riuscire a dominare coi propri sensi la natura circostante mostrava con evidenza al viaggiatore i limiti delle sue stesse facoltà, “l’uscita da sé” gli rende ora difficoltoso mantenere il dominio interno: il vedersi sfuggire il controllo di sé e del mondo intorno, non impedisce però che una sorta di piacere, seppur indefinibile e destabilizzante, invada il soggetto.

Dopo aver descritto la natura nella quale si è mosso, l’autore della lettera cerca di spiegare alla destinataria la «calma» che si sente «rinascere dentro», attribuendola proprio «al piacere di tale varietà»,<sup>91</sup> della molteplicità di cui ha individuato le componenti nell’unità della natura montana, oggetto della sua ammirazione; il movimento nello spazio e nel tempo, è accompagnato da moti interni che sorgono, si modificano oppure si placano. Tema della riflessione diventano quindi gli effetti dell’escursione tra le vette sull’animo: «ammiravo la potenza che sulle nostre passioni hanno gli esseri più insensibili, e sprezzavo la filosofia che sull’anima non può quello che può una serie di oggetti inanimati»,<sup>92</sup> scrive alla corrispondente, alludendo all’insegnamento morale che sente d’aver ricevuto dal viaggio e dalle esperienze che esso ha comportato, all’influsso che esercitano sull’anima anche oggetti che ne sono invece privi. Sottolinea poi come l’accrescersi della sua tranquillità andasse di pari passo con l’aumentare dell’altitudine: raggiunte «le montagne meno alte [...] poi, percorrendone l’andamento diseguale, quelle più alte [...] più vicine»,<sup>93</sup> il protagonista racconta infatti d’essere arrivato in «un più sereno soggiorno, da dove si vede nella stagione propizia formarsi sotto di sé il tuono e l’uragano»;<sup>94</sup> «dopo d’aver *errato nelle nuvole*»,<sup>95</sup> nella foschia che rende indistinti i contorni e impedisce di guardare lontano, era giunto in un luogo illuminato, dove l’aria è tersa e da cui può dominare il paesaggio sottostante. Stazionare sul pianoro permette al soggetto di godere, con distacco, dei fenomeni atmosferici distruttivi che imperversano al di sotto, da posizione immune

---

<sup>91</sup> Ibid., p. 89.

<sup>92</sup> Ibid.

<sup>93</sup> Ibid.

<sup>94</sup> Ibid.

<sup>95</sup> Ibid. Corsivo nostro.

senza venirne turbato, provando però allo stesso tempo una sorta di “partecipazione”. All’elevarsi fisico e al concreto schiarirsi dell’orizzonte corrisponde così un processo di progressivo chiarimento di sé, l’uscita reale dalla nebbia diventa liberazione dalla propria confusione interiore, conquista di una postazione ulteriore, non solo fisica, rispetto al piano del quotidiano, dalla quale si può più distintamente giudicare i propri turbamenti e le loro conseguenze, riuscendo ad estraniarsene. La consapevolezza d’aver raggiunto una certa indipendenza da quei fenomeni naturali alla cui potenza l’uomo non può col proprio corpo opporsi, si traspone sul piano psicologico nell’acquisizione di una maggior sicurezza di dominio sulle forze avverse, le preoccupazioni e le passioni tormentose: «lassù, nella purità di quell’aria, riuscii a *districare sensibilmente la vera cagione del mio umore mutato* e del ritorno di quella pace interna che avevo smarrito da tanto tempo. È infatti una impressione generale, che tutti gli uomini risentono anche se non tutti se ne rendono conto: *sulle alte montagne dove l’aria è pura e sottile, la respirazione è più agevole, il corpo è più agile, lo spirito più sereno, i piaceri meno ardenti, le passioni più moderate*».<sup>96</sup> Il protagonista percepisce in modo evidente, perché lo sperimenta attraverso i sensi, d’aver riconquistato il proprio autocontrollo, la stabilità; si rende conto che l’essersi smarrito nei meandri di questo scenario naturale ha avuto, paradossalmente, come risultato il fatto di essersi ritrovato, di “sentire” sensi e sentimenti in armonia tra loro, gli uni “placati” dagli altri. L’impatto dell’alta natura montana, dove l’aria fresca e secca facilita respirazione e movimenti e rasserena lo spirito, assopendone le tensioni, si manifesta a livello corporeo, sentimentale, senza tuttavia arrestarsi ad essi.

Il protagonista infatti aggiunge che «le meditazioni assumono lassù non so che carattere *grande e sublime proporzionato agli oggetti che ci colpiscono*, una non so che voluttà tranquilla che non ha niente d’acre o di sensuale»:<sup>97</sup> anche in questo caso è in difficoltà nel comunicare l’effetto determinato dal paesaggio sul proprio modo di pensare, e torna a parlare di un certo “non so che” indefinibile; per ovviare a ciò, usa gli aggettivi “grande” e “sublime”, sottolineando prima di tutto come la meditazione si adegui agli oggetti esterni da cui è stimolata, ai quali egli attribuisce dunque implicitamente questi medesimi aggettivi. I fenomeni naturali sublimi di cui è testimone influiscono sullo stato mentale, egli sente come gli elementi del paesaggio potenzino la

---

<sup>96</sup> Ibid. Corsivo nostro.

<sup>97</sup> Ibid. Corsivo nostro. Sublime è il pensiero che sorge in particolari condizioni naturali, davanti a fenomeni che possono essere chiamati sublimi in riferimento all’esperienza del soggetto.

sua capacità di riflessione, facendole toccare la propria “estensione”, ricchezza ed elevatezza; come era incisivo l’impatto dell’illuminarsi e assottigliarsi dell’aria sulla corporeità e sulle emozioni, così lo è anche per il pensiero: non è però solo questione di riuscir a concentrarsi , di “schiarirsi” le idee, ma di pensare in modo “più grande” e sublime, anche se è impossibile per l’autore della lettera rendere esplicito ciò che significa. Durante la passeggiata e la scalata, i sensi scoprono la propria portata e insieme la propria limitazione, rapportandosi a quegli oggetti del mondo fenomenico percepiti come immensi ed innumerevoli, e il potere della mente, nello stesso modo, arriva a sperimentare il proprio culmine: i sensi si sono dimostrati non “proporzionati” agli oggetti che si presentavano loro, mentre la facoltà razionale ha la possibilità di “sostenere” il sublime e farne un suo contenuto; il protagonista non è però preso da una sorta di *hybris*, resta consapevole dei suoi limiti, gli risulta indescrivibile e non chiarificabile l’esperienza dell’illimitato, che affascina ma non si lascia possedere. La meditazione si fa “alta”, come lo è la postazione raggiunta, senza farsi tuttavia astratta perché il pensiero nasce dopo che il soggetto ha avuto un contatto fisico e “psicologico” col mondo esterno, ne ha fatto esperienza estetica: il pensiero, come il corpo, “sale” ma non è ascetico; rimane anzi “incarnato” e inscindibile dalla dimensione dell’affettività, così che le meditazioni sono esse stesse “voluttuose”.

L’autore si sente sprofondare in uno stato di placido godimento e soddisfazione intensa eppure pacata, non meramente sensibile, ma di natura spirituale e intellettuale, senza sfumature aspre o morbose, la causa del quale è individuata proprio nel carattere dell’ambiente che lo circonda: «si direbbe che, alzandosi al di sopra del soggiorno degli uomini, ci si lascino tutti i sentimenti bassi e terrestri, e che, *a mano a mano che ci si avvicina alle regioni eteree, l’anima sia toccata in parte dalla loro inalterabile purezza*. Ci si sente gravi senza malinconia, placidi senza indolenza, [...] tutti i desideri troppo intensi si smorzano; perdono quella punta acre che li rende dolorosi, non lasciano in fondo al cuore altro che una lieve e dolce emozione: in tal modo *un clima felice fa che giovino alla beatitudine dell’uomo le passioni che altrove sono il suo tormento*».<sup>98</sup> Il soggetto spiega come l’atmosfera di serenità che caratterizza il luogo sia sentita sensibilmente e affettivamente, ed elaborata dal pensiero, generando una sensazione di piacere che coinvolge l’individuo in tutta la sua complessità di essere senziente, passionale e razionale; tutte le facoltà del soggetto sono in sintonia, sia una con l’altra

---

<sup>98</sup> Ibid. Corsivi nostri.

sia con la realtà esterna. La qualità essenziale che viene riconosciuta qui alla montagna è quella della purezza, essa è un luogo “ulteriore” che si eleva concretamente e in senso figurato al di sopra delle vicende umane, mantenendosi incontaminata; la preziosa purezza degli elementi, quando ci si muove nella parte più alta, limpida e luminosa del cielo, paragonabile agli spazi che ci si immagina oltre i limiti terrestri, pervade l’anima e i sentimenti del soggetto. La purezza dell’aria, delle acque, dei minerali, come quella dei contorni e dei colori, e quella dello spirito virtuoso si rispecchiano dunque tra loro divenendo una il correlato dell’altra, perché congiunto all’alzarsi in senso geografico, al sentiero seguito in salita, si sviluppa un percorso di innalzamento “spirituale”.

Le passioni risultano infatti sublimite, si attutisce il loro aspetto più direttamente legato all’ambito del corporeo, il soggetto rinuncia a seguire i propri istinti, diventa meno volitivo; le passioni perdono quella forza che le rende incontrollabili dalla volontà, e non sono più fonte d’una eccitazione che arriva a confinare col dolore, poiché si affievolisce il dominio esercitato dai desideri sullo spirito. Come se si venisse materialmente sgravati d’un fardello, s’acquista leggerezza sia fisicamente sia spiritualmente: il “sollevarsi” verso il cielo permette d’accusare meno quella “pesantezza” dell’esistenza che altrove schiaccia a terra e si è allora liberi d’essere semplicemente «*contenti d’esistere e di pensare*»;<sup>99</sup> la serenità raggiunta non è quindi semplice spensieratezza, ma un sentimento più “grave” e serio, senza che per questo tale stato abbia una sfumatura malinconica o cupa. E sono i caratteri del paesaggio, i suoi elementi inanimati e le condizioni climatiche, più d’ogni insegnamento filosofico che si proponga uno scopo etico, a favorire secondo le parole che Rousseau fa scrivere a Saint-Preux, il raggiungimento di una beatitudine che consiste nell’abbandonarsi a un sentimento “universale” perché connesso all’essenza più profonda dell’uomo, indipendente dai desideri particolari; la felicità scaturisce dalla coscienza della propria facoltà di pensare e dell’esistenza umana stessa, divenute fonti d’appagamento per il valore che si riconosce loro. Il protagonista suggerisce che anche la malattia e l’agitazione, forme di indisposizione e di disarmonia del corpo e dello spirito, possono trovare rimedio in «salutari bagni nell’aria benefica delle montagne»<sup>100</sup> per i motivi già elencati; citando poi alcuni versi del Petrarca, sottolinea di nuovo l’impatto dei fenomeni naturali, i quali «levan di terra al cielo nostr’ intelletto».<sup>101</sup>

---

<sup>99</sup> Ibid. Corsivo nostro.

<sup>100</sup> Ibid., p. 90.

<sup>101</sup> Ibid.



Le bellezze della natura, in conclusione della lettera, vengono definite inoltre «commoventi», cioè in grado di provocare una reazione intensa, di modificare la condizione che si era stabilita nel soggetto, di “smuoverlo”; infatti, alla partenza, la tristezza gli aveva impedito di “vedere” quel che lo circondava, di vivere il suo stesso muoversi, perché l’anima era rimasta presso l’amata a cercare «consolazioni nei luoghi dove siete»,<sup>102</sup> mentre ora la situazione è ribaltata: «mi beavo percorrendo questi luoghi così poco conosciuti e così degni d’ammirazione», scrive, e «quando godo un piacere, non lo posso godere da solo, e per dividerlo con voi allora vi chiamo dove io sono. Così mi è capitato *durante tutta questa escursione: la verità degli oggetti richiamandomi continuamente a me stesso*, vi conducevo dappertutto con me».<sup>103</sup> L’esperienza estetica, sensibile ed affettiva, ma anche intellettuale, vissuta durante l’attraversamento, ha coinvolto e anche sconvolto il personaggio: vi ha partecipato in maniera totale ricavandone un mutamento profondo, un “dis-orientamento” della propria condizione iniziale, il quale fa scaturire un piacere che immediatamente egli vuole condividere nella relazione intersoggettiva.

Inizialmente la natura montana aveva acuito la solitudine del protagonista esiliato, facendogli sperimentare una scissione tra corpo e anima, “vincolati” a situazioni, luoghi e tempi diversi; di fronte, o meglio, *tra* le bellezze aspre e selvatiche, il soggetto vive poi l’esperienza dello smarrimento: la novità e varietà dei fenomeni di cui è testimone, lo scacco davanti all’illimitato, l’esposizione al pericolo e soprattutto il tentativo di aprirsi a quel “non so che di soprannaturale” che paradossalmente pare poter intuirsi per mezzo della natura stessa, generano quel senso di *spossessamento* da cui è preso il protagonista, sia a livello mentale che fisico.<sup>104</sup> Proprio questa esperienza del perdersi permette però quella del ritrovarsi, la implica in un rapporto dialettico: durante il percorso di avvicinamento alle cime egli sente ricomporsi infatti la frattura che si era creata in lui e avverte come strettamente connessi la serenità ritrovata e il particolare piacere scaturito dall’ammirare la scena naturale, la quale richiede una sensibilità in grado di provar quella meraviglia che pochi manifestano; la scoperta di ciò che si presenta agli occhi non è ovvia, ma occorre “andar incontro” alle cose con un

---

<sup>102</sup> Ibid., p. 94.

<sup>103</sup> Ibid., p. 94. Corsivo nostro.

<sup>104</sup> Riguardo alla tematica del sublime naturale si può fare riferimento ai ricchissimi saggi di Baldine Saint-Girons, tra i quali: *Il sublime*, Bologna, Il Mulino, 2006 (in particolare il capitolo sesto) e *Fiat lux. Una filosofia del Sublime*, Palermo, Aesthetica, 2003.

atteggiamento aperto ad accoglierle e comprenderle. È la concretezza degli oggetti che lo circondano che lo porta ad estraniarsi dal proprio fantasticare e da ciò che lo turba, e lo richiama al “vero” se stesso: l’impatto con gli oggetti ha effetti sul corpo senziente, sui sensi come sull’animo, i quali si “condizionano” a vicenda; il soggetto raggiunge le zone più alte e vicine al cielo, e insieme la consapevolezza d’esser “spiritualmente” indipendente da ciò che è contingente e particolare, grazie alla recuperata coscienza di sé, al sentimento della propria esistenza radicata nella facoltà di pensiero, quale essenza che la identifica. Il senso di rapimento evolve in una esperienza di innalzamento, la quale viene vissuta nei termini di una purificazione che coinvolge la sfera fisica insieme a quella interiore, assumendo anche la connotazione d’una chiarificazione mentale e d’una maturazione morale. Pace, chiarore e purezza sono sia attributi oggettivi della realtà esterna sia caratteri attraverso i quali il protagonista cerca di dar rappresentazione del proprio stato interno, risultato del percorso catartico compiuto, durante il quale non vi è stata una rimozione delle passioni ma una loro trasformazione; Saint-Preux, costretto all’esilio ma fortemente attratto dalla solitudine montana, vive un innalzamento che non è pura ascesi, perché sono indissolubilmente coinvolti sia lo spirito sia il corpo: la trasformazione avviene nel soggetto in conseguenza dell’esperienza estetica, e dunque pre-razionale, della realtà, dalla quale sorge poi il pensiero stesso.

In tutta la *Lettera* rimane costante il nesso tra i luoghi e gli stati d’animo, perché i primi diventano occasione per raccontare ed analizzare i sentimenti e questi, a loro volta, condizionano il modo “di leggere” il paesaggio: il mondo esterno e l’interiorità si influenzano a vicenda, il primo modifica lo stato della seconda, e quest’ultima determina possibili variazioni nel modo di percepire la natura. Altrettanto centrale è il nesso tra il passeggiare osservando la realtà ed il pensare: la lenta scalata che conduce al pianoro viene intrapresa dal giovane per abbandonarsi a “fantasticare” lungo il cammino, il moto fisico è senza altro scopo se non quello di vagare nei dintorni tenendo occupato il corpo in un’azione ripetitiva, lasciando il soggetto libero di seguire le proprie divagazioni; sarà poi proprio il passeggiare «*immerso* nell’incanto del paesaggio»<sup>105</sup> a condurre il soggetto alla meditazione più grave e “seria” su se stesso. Questo legame tra il muoversi nella natura e il sorgere della riflessione mostra come la dimensione corporea e la realtà esterna influiscano sul pensiero stesso: durante

---

<sup>105</sup> Ibid., p. 90. Corsivo nostro.

l'escursione il protagonista viene distolto dal proprio fantasticare perché l'impatto dei fenomeni sui sensi non è eludibile e "obbliga" a considerarli; il vedere da distratto diviene consapevole, non è più solo esercizio del senso ma veicolo per rendersi conto del palesarsi solenne delle montagne, del paesaggio attraversato, per aprirsi all'esperienza della presenza delle cose. La distrazione dalle "fantasticherie" è quindi causata proprio dagli oggetti su cui si posa via via lo sguardo, che sono tanto spettacolari da generare meraviglia, stupore e persino terrore, da indurre il soggetto ad una visione più attenta; la visione e i sentimenti sono strettamente legati: la percezione provoca emozioni non ordinarie, le quali sollecitano a loro volta a guardare con rinnovato interesse la natura, dopo esserne stato, anche solo inconsciamente, "scosso". Il protagonista inizia ad ammirare ciò che lo circonda perché sperimenta determinati sentimenti, e si rivolge, da quel momento in poi, ai fenomeni naturali con sguardo estetico, quali possibili fonti di godimento. Lo stesso camminare non è più allora atto meramente fisico ma diventa anch'esso estetico, modalità di far esperienza del mondo "attivata" dal sentimento. La distrazione di cui parla il protagonista è provocata dall'esperienza sensibile e insieme affettiva, che devia l'andamento del fantasticare: da quel momento il corso dei pensieri non sarà più avulso dal luogo dove egli si trova, ma procederà in accordo con la vista e i passi. Il fatto che Saint-Preux si lasci "sconvolgere" durante il percorso è però possibile in quanto era partito già senza pregiudizi, con atteggiamento di apertura nei confronti dello spazio naturale in cui si andava addentrando, con l'intuizione seppur confusa, di star andando verso qualcosa di potenzialmente attraente.

Alla sommità del percorso, sostando in quota, l'autore della lettera scopre il rapporto di "proporzionalità" che viene a stabilirsi tra pensieri e oggetti presenti alla vista, e sottolinea il reciproco influsso che la respirazione, i movimenti, le emozioni e la meditazione esercitano uno sull'altro; concludendo la missiva, egli aggiunge di essersi sentito "chiamato" dagli oggetti stessi che gli si manifestavano con la loro concretezza, quasi come se essi gli avessero parlato nella loro mutezza o l'avessero guardato chiedendo d'esser ricambiati: questa "chiamata" coincide con un richiamo a se stesso, a guardarsi "attraverso" di loro. Il piacere sorto dalla contemplazione di quegli oggetti e dall'aver ritrovato nuovamente il contatto con se stesso, conduce poi il protagonista a riportare alla mente anche l'immagine della donna: sono sempre gli elementi della realtà esterna, con il loro impatto su «occhi» e «cuore», a richiamarla e a permettergli di "raffigurarsela", per la comunanza di qualità esistente tra la natura e la donna stessa;

ella torna a esser protagonista delle fantasie del giovane, non più ritratta però nell'abitazione lontana ma immaginata presente «in questi luoghi ignorati»<sup>106</sup> tra le montagne. Quando l'autore della lettera vuole mettere in evidenza come la natura alpina influisca sulle riflessioni, l'aggettivo usato per caratterizzare la "qualità" delle meditazioni è "sublime": "grande" non basta, così come "bello" non pare adatto ad essere associato agli oggetti del paesaggio che fan scaturire le meditazioni stesse. Di fronte a questi oggetti, egli vive la compresenza in se stesso di attrazione e presa di distanza: partecipa allo spettacolo messo in scena dalla natura, attraversandolo con la propria fisicità ed emotività, ma insieme l'osserva e giudica con distacco; prova allo stesso tempo inquietudine e piacere nell'avvicinarsi a fenomeni potenzialmente pericolosi, perché rimane in una posizione sicura, da dove può mantenere il controllo su sé. Il protagonista fa esperienza del sublime naturale, anche se a questo termine non ricorre esplicitamente: coglie nei tratti che la natura assume un'allusione all'idea di infinito, ne sente, per così dire, il richiamo, ma la tensione ad esso resta però irrisolta. Le Alpi sono davanti al soggetto ma anche una sorta di "al di là", qualcosa di sovrastante e divino la cui magnificenza si può solo intuire confusamente, e sembra "trasferirsi" ai pensieri di chi ne fa diretta esperienza. Il sentimento del sublime, a differenza della piacevolezza provata tra i boschetti, non riguarda solamente la sfera del sentire ma ha implicazioni morali e intellettuali.<sup>107</sup>

---

<sup>106</sup> Ibid., p. 94.

<sup>107</sup> In Rousseau sono presenti alcune "intuizioni" che saranno sviluppate nella elaborazione filosofica kantiana del sublime, come il fatto che l'esperienza non ordinaria del sublime venga "avvicinata", messa in connessione con l'esperienza della natura, in particolare montana; oppure a riguardo del "gioco" serio tra le facoltà che il sentimento sublime, "misto" e "processuale", implica. Sappiamo dell'importanza del ruolo della letteratura di viaggio all'interno dell'*Analitica del sublime*, e anche dell'esperienza del paesaggio montano. Anche se in quel contesto non viene citata, è testimoniata già dai biografii a Kant contemporanei, la lode che egli, attento lettore di Rousseau, rivolse a *La nuova Eloisa*. Il paesaggio letterario di Rousseau, e come vedremo quello di John Dennis, si "fondano" sull'esperienza del sublime vissuta dal soggetto: tale esperienza richiede di essere elaborata nel tempo, nella riflessione, perché in essa si scopre "qualcosa" di intellettualmente interessante.

## L'asilo a Meillerie

Ancora prima di ricevere la lettera dal Vallese, la protagonista del romanzo di Rousseau, richiama Saint-Preux nelle proprie vicinanze; egli si stabilisce a Meillerie, sulla sponda del lago di Ginevra opposta all'abitazione di Giulia, e le invia una nuova missiva. Il suo stato d'animo è cambiato radicalmente, si sente ora impotente di fronte alle «orrende battaglie scatenate» in sé a causa della «crudele situazione»<sup>108</sup> in cui si trova, è perso in un misto di dolcezza e tristi riflessioni, suscitate da un amore, che è fonte di innalzamento, ma irrealizzabile. La discesa al lago corrisponde ad una “involuzione” interiore: la pace conquistata attraversando il Vallese è ormai compromessa, «l'incanto» della sua vita diventa «tormento» ed egli è consapevole di dover soffrire «senza mai poter superare» i propri desideri e la propria impotenza.<sup>109</sup> La vicinanza fisica all'amata irraggiungibile, scatena «pensieri funesti».<sup>110</sup> Anche in questa lettera il protagonista sottolinea come il proprio stato emotivo si trovi in consonanza con l'ambiente esterno: «forse il soggiorno che abito contribuisce a tanta malinconia: è triste e orribile, ma così è tanto più conforme allo stato dell'anima mia, non potrei abitarne uno più piacevole con altrettanta pazienza. Una fila di sterili rocce cinge il pendio e la mia abitazione, resa anche più tremenda dall'inverno. Ah! Giulia, sento che se dovessi rinunciare a voi non ci sarebbe per me né altro soggiorno né altra stagione»,<sup>111</sup> scrive; è consapevole dell'influenza che esercita su di lui la natura circostante, che favorisce il perdurare della sua afflizione, e per descriverla riprende l'aggettivo “triste”, già usato all'inizio della lettera per comunicare il tono delle sue riflessioni. Si rende però conto che solo un paesaggio con questi tratti gli riesce sopportabile, perché non stridente con i suoi sentimenti e i suoi pensieri. Il giovane vive «violenti trasporti»<sup>112</sup> e queste “scosse” dovute all'inquietudine si ripercuotono direttamente sulla sua condizione fisica, come non gli è possibile controllarsi a livello psicologico così non riesce a dominare i propri movimenti, quasi fossero decisi da una forza estranea: «non riesco a star fermo; corro, m'inerpico con ardore, mi slancio sugli scogli; percorro a grandi passi tutti i dintorni, e

---

<sup>108</sup> Ibid., p. 101.

<sup>109</sup> Ibid.

<sup>110</sup> Ibid.

<sup>111</sup> Ibid.

<sup>112</sup> Ibid.

*dappertutto trovo nelle cose l'orrore che regna dentro di me»*<sup>113</sup> scrive. Il camminare è solo uno sfogo per fiaccare il corpo, per disperdere le tensioni; non è più un modo per cercare il contatto con la realtà, un andare alla scoperta. Le riflessioni cupe, la mestizia, il moto corporeo irritato e disperato e la desolazione del luogo si “richiamano” a vicenda.

I fenomeni osservati durante il viaggio nel Vallese erano stati occasione, per il protagonista, di raffigurarsi le qualità dell'amata, richiamate da «tutto quanto piacevolmente [...] colpiva gli occhi e il cuore»,<sup>114</sup> ma soprattutto di riscoprire la sua essenza più profonda, il privilegio di poter pensare; nelle cose aveva scorto il segno dell'infinito mentre ciò che lo circonda qui è solo specchio dell'angoscia che sta vivendo. La natura a Meillerie è effettivamente sterile ma al protagonista tale condizione appare immutabile perché ciò che percepisce coi sensi rispecchia il suo stato d'animo rassegnato; la descrizione della realtà esterna gli rende infatti più facile esplicitare ciò che prova, creando una similitudine tra la fine delle sue speranze e quella della vitalità della natura: «non c'è più traccia di verde, l'erba è gialla e inaridita, gli alberi spogli, i venti boreali accumulano neve e ghiacci, *tutta la natura è morta ai miei occhi, come la speranza in fondo al mio cuore*».<sup>115</sup> Alla spettacolarità, nobiltà e vigore manifestati dal “mondo nuovo” scoperto tra le montagne si oppongono l'aridità, colori sbiaditi, la mancanza di segni che mostrino come possibile il ritorno ad una natura rigogliosa. La disperazione offusca gli occhi del soggetto, poco prima era conscio di come la propria sensibilità gli permettesse di apprezzare le difficili bellezze selvatiche, ora la tristezza ingrigisce la scena già spenta; non è più aperto a subire l'influsso da parte della realtà esterna, a lasciare che l'alterità del mondo intorno a lui lo distolga da sé. Le cose sono viste solo attraverso il filtro dei propri sentimenti e il loro messaggio silenzioso resta inascoltato, il loro mostrarsi non accolto, la «potenza» prima attribuita agli «oggetti inanimati»<sup>116</sup> sulla propria anima non riconosciuta.

A Meillerie, Saint-Preux non passeggia lungo i sentieri né compie scalate, il paesaggio non offre più nessuna attrattiva agli occhi del giovane, ora totalmente assorbiti nella ricerca della casa di Giulia, affaticati ma avidi di scorgerla nonostante l'impedimento della distanza e le illusioni dell'immaginazione; lo sguardo si fissa

---

<sup>113</sup> Ibid., p. 94. Corsivo nostro.

<sup>114</sup> Ibid., p. 94.

<sup>115</sup> Ibid., p. 101. Corsivo nostro.

<sup>116</sup> Ibid., p. 89.

solamente sull'oggetto del desiderio, e non è più attirato dagli elementi della realtà circostante in diverse direzioni, non è più in movimento come non lo è più nemmeno il corpo. La vista viene guidata solo dal sentimento ed è il "mondo interiore" del soggetto a generare ora illusione, è il senso interno ad ingannare quelli esterni. È come se il protagonista vagasse nel vuoto; non attraversa più lo spazio per viverlo, non percorre il paesaggio per esplorarlo o lenire «il fastidio»<sup>117</sup> dell'esilio. Non c'è più nessun interesse per il passeggiare immerso nella magia dell'alta montagna che il soggetto ha personalmente sperimentato e cercato di comunicare all'amata.

Il giovane sceglie infatti una spianata tra le rocce, un luogo «solitario» come «asilo»<sup>118</sup> da dove contemplare la città lontana con un telescopio, muovendosi intorno solo per scacciare il freddo. Sensi, sentimenti e mente sono rivolti all'unico oggetto per lui degno di interesse. In precedenza, l'isolamento era stato per il protagonista condizione propizia per lasciarsi affascinare dalla realtà, fino ad esserne "posseduto" e a venir "trasportato" fuori da sé: distolto dal concentrarsi esclusivamente su se stesso, egli era poi tornato a riflettervi, grazie all'esperienza dei fenomeni naturali, in modo più costruttivo ma soprattutto più serio, «grande e sublime»,<sup>119</sup> direttamente "proporzionale" agli oggetti contemplati. La solitudine di Meillerie invece non comporta per il soggetto risvolti positivi, attorno a sé egli percepisce soltanto segni di morte, la natura è diventata uno sfondo senza vitalità che non lo distrae dalla chiusura in se stesso: la neve e i ghiacci sono oggettivi ma soprattutto è lo sguardo del protagonista a non essere più quello di uno spettatore curioso di fronte ad un palcoscenico o di chi si guarda intorno camminando pronto a farsi ammaliare; le cose esterne non sono più stimolo per i pensieri, opportunità per mettersi in discussione, ma vengono usate per esemplificare, oggettivandolo, il proprio stato d'animo. Il soggetto resta intrappolato in un ciclo vizioso perché la tristezza lo spinge a considerare la realtà solamente come una proiezione di sé e, di conseguenza, essa gli rimanda la sua stessa immagine e torna semplicemente a confermare le sue sensazioni, facendolo ripiegare ancora maggiormente su di sé. Ciò annulla anche il significato del camminare, la possibilità che si origini, durante il percorso, un'apertura all'altro da sé nella sua "verità"; il passeggiare diventa solamente un "trascinare" il proprio corpo, senza esser più

---

<sup>117</sup> Ibid., p. 85.

<sup>118</sup> Ibid.

<sup>119</sup> Ibid., p. 89.

occasione di “vedere”: non è una modalità di far esperienza estetica della realtà, né ha più implicazioni a livello affettivo, morale e intellettuale.

L’orribile rifugio tra le rocce non ha nulla di piacevole, eppure Saint-Preux racconta alla corrispondente di essersi «innamorato di questo luogo selvaggio» perché lì può godere «gli estremi piaceri che forse potrà gustare al mondo»;<sup>120</sup> l’innamoramento, in realtà, non è più riferito alla selvatichezza della natura, la cui asprezza è sopportata solo perché sentita consonante al proprio stato interiore: nella lettera da Meillerie la natura è “usata” dal protagonista come mezzo, non ha valore in sé, non è guardata né apprezzata, ruolo della realtà esterna e delle sue qualità diventa soltanto quello di “simboleggiare” fisicamente la condizione psicologica del soggetto. Il piacere per il paesaggio alpino si spegne con lo scomparire della vegetazione, ma soprattutto col ritrarsi del protagonista di nuovo completamente in se stesso: il sentimento “estremo” che prova ora scaturisce dall’amore vissuto nella mancanza. Rispetto alla *Lettera XXIII* la situazione è ribaltata: era la natura ad esser colta come “estrema” per i suoi tratti stupefacenti, per la sua immensità e potenza, per la sua capacità d’illudere, commuovere e rapire spirito e sensi; l’innamoramento per questa natura “diversa”, sorto dallo spaesamento, era palese e causava un piacere insolito ma tranquillo, funzionale a far nascere nel soggetto la coscienza d’aver bisogno di un percorso di purificazione che tra le alte montagne si rivelava conquistabile sia a livello delle proprie passioni che delle proprie meditazioni, insieme al potenziamento dei sensi. Ora non più la natura, ma la passione torna a farsi estrema e tormentosa, impedendo ai pensieri come ai sensi di posarsi su qualsiasi oggetto esterno, così che l’«anima agitata [...] si smarrisce nei propri desideri», in «vani fantasmi»,<sup>121</sup> mentre in precedenza il soggetto si smarriva tra boschi e burroni; dinanzi agli spettacoli naturali il viaggiatore si sentiva “tratto fuori” da sé, perso e senza possibilità d’orientamento, ma questa era una condizione per ritornare poi a sé e acquistare una consapevolezza più fondata: il “dimenticarsi” era motivo d’arricchimento. Qui invece le sole bellezze capaci di sedurlo sono quelle dell’amata e i ricordi che «ravvivano il suo cuore moribondo»;<sup>122</sup> i tempi e i luoghi che egli vive non

---

<sup>120</sup> Ibid., p. 102.

<sup>121</sup> Ibid.

<sup>122</sup> Ibid.



sono quelli presenti, perché l'immaginazione diviene l'unica dimensione dove il protagonista sceglie di "stare", rinunciando al contatto con la realtà esterna.<sup>123</sup>

Se nel Vallese la seduzione operata su vista e udito, e su tutta la corporeità, da parte dei fenomeni naturali interrompeva l'assorto «fantasticare»,<sup>124</sup> ed erano quindi le percezioni sensibili a scatenare nuovi sentimenti insieme a feconde riflessioni, ora invece la chiusura ad una possibile azione della natura su di sé, a livello fisico, passionale, morale, ed anche a livello della fantasia e della meditazione, conduce qui il soggetto, sradicato ora dal mondo esterno, a ridurre il "territorio" della propria sensibilità, sia corporea che interna, alla sfera dei propri sogni; e quando egli è «costretto»<sup>125</sup> a tornare in sé, dopo il rapimento dovuto non più alla natura ma alle lusinghe e agli inganni dei propri ricordi e desideri, nulla per lui è cambiato. Questo sradicamento non accresce la coscienza che il soggetto ha di sé, il ritrarsi nell'interiorità mostrando indifferenza per tutto ciò che è altro, non ha ripercussioni favorevoli né per la mente, impegnata solo a scacciare l'«orrenda idea» d'esser separato dall'amata, né per lo stato d'animo, che «in un attimo muta» dall'«intenerimento in furore».<sup>126</sup>

Quando la pace ritrovata errando nelle nuvole è perduta, gli effetti sono evidenti anche a livello corporeo: «la rabbia mi fa errare di caverna in caverna; ruggisco come una leonessa irritata; [...] non c'è niente, niente che io non faccia per possederti o per morire»,<sup>127</sup> scrive il protagonista. Temendo che l'amata non lo asseconi nel fuggire con lui, conclude ricordandole «l'antica usanza dello scoglio di Leucade, estremo rifugio di tanti amanti infelici. Questo posto gli somiglia assai. La rupe è scoscesa, l'acqua profonda, e io sono disperato».<sup>128</sup> Le rocce che si ergono nel vuoto come gli scogli, fanno percepire a chi si spinge al loro limite, sfidando le vertigini, il rischio della morte nelle profondità che si spalancano davanti, rimanendo però contemporaneamente ad una seppur minima distanza dal baratro, ancora provvisoriamente al sicuro: il protagonista può così figurarsi la propria fine e sentirne la dolorosa attrattiva, perché può fermarsi a meditarvi solo un passo prima della propria effettiva distruzione.

---

<sup>123</sup> Il gioco delle facoltà è dunque annullato, se si chiude l' "apertura" del soggetto alla natura; quando c'è "rispecchiamento" tra natura e soggetto, quando si può parlare di "oggetto-stato d'animo", Rousseau anticipa l'atteggiamento romantico.

<sup>124</sup> Ibid., p. 88.

<sup>125</sup> Ibid., p. 102.

<sup>126</sup> Ibid., p. 103.

<sup>127</sup> Ibid., p. 80.

<sup>128</sup> Ibid., p. 104.

Per descrivere il viaggio, fisico e psicologico, dalla casa di Giulia al Vallese e poi a Meillerie, Saint-Preux scrive: «non ho mai osservato così chiaramente con che istinto colloco la nostra esistenza comune in vari posti, a seconda del mio stato d'animo»;<sup>129</sup> radica cioè la sua esperienza affettiva, che non ha appoggi concreti, in spazi definiti perché essa abbia significato, per darle fondamento. Appena iniziato l'esilio, «ogni passo» che lo allontanava da lei, gli «separava l'anima dal corpo» facendogli «pregustare la morte»;<sup>130</sup> egli tornava quindi a rifugiarsi spiritualmente presso di lei, ed estraniandosi da se stesso, si trasportava con l'immaginazione nei luoghi dove lei stava; dopo aver continuato il viaggio «immerso nell'incanto del paesaggio»<sup>131</sup> e aver goduto dei piaceri scoperti durante l'escursione tra le vette, di nuovo “presente” a se stesso grazie al darsi dei particolari fenomeni naturali e agli effetti di questi su di sé, si era sentito di chiamarla, almeno virtualmente, presso sé. Infine nella *Lettera XXVI* da Meillerie, il protagonista racconta come riesca ancora a trovar temporanea pace solo trasportandosi nel luogo da dove è stato bandito: scendendo dalle montagne più alte alla riva del lago egli sembra regredire dunque alla situazione della partenza e ipotizza la morte come una terribile ma possibile soluzione.

## **Il ritorno a Meillerie**

La *Lettera XVII* della *Quarta Parte*, scritta da Saint-Preux, questa volta all'amico Edoardo, è centrale per il romanzo nel suo complesso; infatti, prima che l'opera assumesse la definitiva conformazione divisa in sei grandi nuclei, proprio questa *Lettera* ne costituiva la tragica conclusione: per gli amanti era prevista la morte nelle acque del lago di Ginevra, durante la loro ultima “passeggiata”. Nella stesura finale la *Lettera* resta comunque uno dei nodi fondamentali della trama, dove Rousseau svela più esplicitamente il messaggio dell'intera vicenda, ed è interessante notare che, anche in questo caso, in primo piano è il paesaggio montano, protagonista insieme ai personaggi umani, invece che sfondo delle loro azioni. Inoltre torna il tema della passeggiata come modalità di rapporto e di incontro tra il mondo interiore dei personaggi e il mondo naturale: è proprio durante la passeggiata compiuta da Saint-Preux, non più in solitaria

---

<sup>129</sup> Ibid., p. 94.

<sup>130</sup> Ibid., p. 79.

<sup>131</sup> Ibid., p. 90.

ma in compagnia di Giulia, che gli amanti approfondiscono la conoscenza di sé e dell'altro; quello che scoprono determina l'epilogo della vicenda romanzesca e non è scindibile dall'esperienza sensibile e passionale che i protagonisti fanno della natura e dei suoi fenomeni mentre l'attraversano.

Quando Saint-Preux scrive all'amico, nella finzione del romanzo, sono passati dieci anni dal suo esilio nel Vallese e dal successivo asilo presso Meillerie; il protagonista ha trascorso quattro anni a fare il giro del mondo, «a cercare in un altro emisfero la pace», a errare «nell'universo senza trovare un posto per riposarvi» il cuore, «in balia delle onde; [...] in mari ignoti dove regnano eterne burrasche».<sup>132</sup> Dopo «l'immenso viaggio»<sup>133</sup> aveva ottenuto di rivedere Giulia, per provare a lei e a se stesso d'esser guarito «dalla tempesta delle impetuose passioni». Il marito di lei lo invita a vivere con la loro famiglia a Clarens, ritiro in campagna da dove Saint-Preux può di nuovo ammirare «la vasta distesa di acqua che si offre ai miei occhi, l'aspetto selvaggio delle montagne».<sup>134</sup> Durante un'assenza del marito di Giulia, i due protagonisti del romanzo decidono «una passeggiata sul lago»<sup>135</sup> ed è proprio questa che viene raccontata nella *Lettera XVII*. Saint-Preux, al largo, spiega alla donna «tutte le parti del magnifico orizzonte»: il «corso impetuoso» del Rodano verso «l'azzurro cristallo del lago» e i «profili delle montagne», compiacendosi «di farle ammirare [...] *un quadro mirabile*»<sup>136</sup> formato dalle rive lontane, verdeggianti e popolate da abitanti che le coltivano per sé, in contrasto con altre semideserte, dove un padrone assente domina la natura.

Durante questa “passeggiata” è lo sguardo che si fa errante: come Saint-Preux stesso sottolinea, non con le membra, ma «con gli occhi» ora «ci divertiamo piacevolmente a percorrere [...] le sponde vicine»;<sup>137</sup> in questo modo l'esperienza sensibile che il soggetto fa di ciò che lo circonda, avviene senza entrarvi in diretto contatto, senza stare fisicamente all'interno del quadro descritto, ma piuttosto di fronte a esso come uno spettatore, esterno da quel circolo dell'orizzonte sulla cui superficie si stagliano gli oggetti, ridotti a immagine. Il protagonista osserva lo scenario naturale per guidare la

---

<sup>132</sup> Ibid., p. 417.

<sup>133</sup> Ibid., pp. 433-434.

<sup>134</sup> Ibid., p. 463.

<sup>135</sup> Ibid., p. 536.

<sup>136</sup> Ibid., p. 537-538. Corsivo nostro.

<sup>137</sup> Ibid.

vista di Giulia, così che il suo vedere è contemporaneamente un far vedere, un mostrare, sempre unito a un giudizio, a una interpretazione di ciò che sta guardando, a considerazioni associate agli elementi e alle qualità del paesaggio. L'esperienza della realtà è questa volta compiuta intersoggettivamente e anche le riflessioni che ne scaturiscono vengono immediatamente comunicate alla compagna: l'intenzione principale del guardarsi intorno del protagonista, è lo stimolare l'amata a fare altrettanto. Percorrere il Vallese aveva causato in Saint-Preux un vivo piacere e la consapevolezza d'una nuova tranquillità e capacità di concentrazione su di sé, e proprio questa nuova forza e il senso di beatitudine provato in quei luoghi gli avevano allora permesso di poter far da guida, nell'immaginario, all'amata in essi; sul lago egli le fa realmente da maestro, nella contemplazione della natura da lontano. Dopo aver sperimentato, letteralmente sulla propria pelle, l'impatto fisico, emotivo ed intellettuale dei grandi fenomeni naturali, ora il protagonista trova soddisfazione soprattutto nel fissare lo sguardo di Giulia sui vari punti dell'orizzonte: il bisogno di condivisione della propria esperienza di fruizione della natura si realizza, e il piacere provato qui da Saint-Preux di fronte alla natura non è più suscitato dall'attenzione verso quest'ultima di per sé, ma anche dall'immaginare il piacere e l'ammirazione che l'osservazione di essa può far sorgere nella donna.

La parte centrale della *Lettera* ad Edoardo è poi dedicata alla descrizione della tempesta che sorprende gli amanti intenti ad ammirare il paesaggio: onde «tremende» li spingono in direzione opposta a quella voluta, verso la «sponda savoiarda» scarsa d'approdi; la violenza dei venti, racconta il protagonista, «ci faceva derivare verso una fila di scogli dirupati dove non c'era possibilità di scampo».<sup>138</sup> Siccome a quel punto tentavano di giungere almeno al villaggio di Meillerie, questi scogli sono gli stessi di cui Saint-Preux aveva riferito all'amata dieci anni prima: li aveva indugiato, assorto in pensieri funesti, su una spianata cinta di sterili rocce a picco sull'acqua. In bilico su quella rupe, il protagonista quasi aveva accarezzato l'idea della sua morte come auspicabile contro un dolore intollerabile; gli scogli erano stati l'ultima barriera davanti al vuoto. Sul lago, gli scogli rappresentano un pericolo reale, al quale il soggetto impotente non si è esposto volontariamente. Mentre va alla deriva verso gli scogli, il soggetto ha nuovamente perso il controllo, questa volta però sulle forze naturali a lui esterne che lo dominano. Racconta Saint-Preux all'amico: i «nostri sforzi crescevano

---

<sup>138</sup> Ibid., p. 538.

col pericolo» fino «allo stremo delle forze» e, «ritrovando allora tutto il suo coraggio, Giulia rianimava il nostro»;<sup>139</sup> quando la morte pare avvicinarsi, l'istinto di sopravvivenza accende nella donna un sempre più vigoroso "senso della vita", così come si infiamma il colorito del suo viso, rivelando fisicamente il suo stato emotivo, la paura ma anche l'audacia. L'uomo, al contrario, manifesta una sorta di "tensione verso la morte", ne subisce il fascino inquietante e la ritiene quasi "poetica" nella sua drammaticità: anche in questo momento si perde in una specie di sogno; infatti è in grado di misurare la reale portata del pericolo ma, come sottolinea nella lettera, con l'«immaginazione che va sempre oltre il male»,<sup>140</sup> esaspera la situazione che sta vivendo, raffigurandosi con gli occhi della mente l'annegamento dell'amata.

I protagonisti del romanzo riescono ad approdare e Saint-Preux propone «una passeggiata» nei dintorni, avendo di mira di ritornare dove aveva trovato asilo dieci anni prima: nella lettera ad Edoardo rivela di aver «bramato di rivedere quel solitario ritiro» dove «si compiaceva di conversare tra sé con quanto ebbe mai di più caro al mondo».<sup>141</sup> Ora può recarsi al «luogo tanto prediletto» con colei «la cui immagine l'aveva abitato» insieme a lui, mostrandole «antichi monumenti d'una passione così costante e infelice».<sup>142</sup> Nonostante le proteste di lei, ribatte alla donna: «non si tratta che di salire su alcune rupi, la fatica sarà lieve per voi che non amate la pianura», attribuendole quella speciale sensibilità per «quelle *bellezze* che piacciono alle anime sensibili e sembrano *orrende* alle altre».<sup>143</sup> Nella *Lettera XVII* Saint-Preux ha bisogno di suggerire al destinatario i tratti di quell'asilo solitario al quale ha voluto condurre la donna, dopo così lungo tempo, per farla partecipare al significato che il luogo aveva avuto per lui e che, evidentemente, ancora riveste nel suo presente; racconta così all'amico dell'«ora di cammino, per sentieri tortuosi e freschi [...] salendo insensibilmente tra alberi e rocce» trascorsa per giungervi, e delle emozioni che il percorso di avvicinamento ha generato in lui, non tanto legate alla piacevolezza della lieve arrampicata quanto alla memoria dell'esperienza dolorosa, lontana nel tempo ma vissuta nei medesimi spazi: scrive infatti che «riconoscendo quei miei antichi luoghi, fui sul punto di svenire; ma mi vinsi,

---

<sup>139</sup> Ibid., pp. 538-539.

<sup>140</sup> Ibid., p. 539.

<sup>141</sup> Ibid., pp. 539-540.

<sup>142</sup> Ibid.

<sup>143</sup> Ibid., p. 540. Corsivo nostro.

nascosi il mio turbamento e arrivammo». <sup>144</sup> L'impatto emotivo è talmente forte che "intacca" la stabilità dell'individuo per le reazioni fisiche che comporta, e lo fa sentire in lotta con se stesso, diviso tra l'angoscia dei ricordi e la tentazione di farli rivivere: il sentiero non è scomodo, ma il protagonista non è concentrato sul cammino che sta compiendo, pensa solo al punto d'arrivo, che lo attrae e contemporaneamente respinge, non più per le sue caratteristiche fisiche ma perché quel particolare luogo è diventato qualcosa di "interno" al soggetto; è il luogo dove le sue sofferenze avevano avvelenato l'aria e i suoi lamenti erano impressi sulle rocce, così che quando parla di questo paesaggio usa il possessivo, gli «antichi luoghi» sono qualcosa di "suo", una parte della sua storia perché hanno influito sulla sua identità, trasformandosi da «rifugio solitario» <sup>145</sup> a luogo dell'anima.

Saint-Preux raffigura all'amico ciò che si trova davanti al termine della passeggiata, a partire dal torrente creato dal disgelo, che precipita portando via con forza rumorosa il terreno, per passare alla cinta «di inaccessibili rupi» che separa «lo spiazzo» su cui sosta con l'amata da «quella parte delle Alpi detta "i ghiacciai", perché coperti fin dal principio del mondo di enormi cime di ghiaccio che continuamente si accrescono»; Rousseau aggiunge in nota qualche riga sulla "magia" di queste alte vette che, dopo il tramonto, colpite dai raggi rossi sulla neve, si tingono «d'un bel colore rosa» che brilla anche visto da lontano. Nella lettera del protagonista segue la descrizione delle nere foreste che «mettevano una triste ombra a destra», dei querceti a sinistra oltre il rivo, e «sotto [...] quella sterminata distesa d'acqua che il lago forma in mezzo alle Alpi» a dividere le rupi di Meillerie dai «ricchi pendii» di Vaud: questa esposizione della scena dà al lettore la stessa sensazione che proverebbe scorrendo visivamente un'opera d'arte, un dipinto da un suo estremo all'altro, è una vera e propria illustrazione a parole, un ritratto della natura e infatti l'autore chiude dicendo che il «quadro» è «coronato dalla cima imponente del Giura». <sup>146</sup> La rappresentazione della realtà implica una certa interpretazione di quello che si è visto direttamente in natura; per poter "restituire" il paesaggio in un'opera d'arte, pittorica come letteraria, occorre "organizzarlo" dandogli unità e delimitazione, facendolo diventare una composizione, una immagine racchiusa in uno spazio deciso. Così succede appunto nella lettera, dove l'autore decide di porre confini alla scena e quali sono i particolari costitutivi della sua bellezza, i più

---

<sup>144</sup> Ibid., p. 540.

<sup>145</sup> Ibid., pp. 101-102.

<sup>146</sup> Ibid., p. 540. Corsivo nostro.

significativi: ne dà solo pochi tocchi, con qualche aggettivo che riesca ad accendere l'immaginazione, la visione interiore del lettore, e a stupirlo perché a parole non si può ridare l'infinita varietà di oggetti, scorci, luci, colori, dettagli. Saint-Preux cerca di darne una specie di definizione e al termine della descrizione parla di «grandi e magnifici oggetti»<sup>147</sup> per riassumerne quelli che sono i caratteri di più forte impatto; all'inizio della presentazione, aveva invece usato l'espressione "bellezze orrende", che ricalca "bellezze selvatiche" e "commoventi" del racconto sul Vallese.<sup>148</sup> Il contrasto di emozioni che si genera in lui è la conseguenza interiore di quegli stessi contrasti che la natura mette in evidenza in paesaggi multiformi, come quelli montani. Il protagonista li aveva già sottolineati dando il resoconto del viaggio nel Vallese, e torna a farlo contrapponendo la fissità dei picchi di roccia al precipitare del torrente, il torbido fango del disgelo alla purezza delle nevi perenni, la luce che queste irradiano al buio dei boschi e la placida calma del lago e dei dolci pendii al moto scrosciante della cascata, elemento di rottura dell'immobilità di tutta la scena; riesce così a suggerire all'interlocutore la varietà che caratterizza quest'ultima e a farlo partecipare indirettamente all'esperienza che lui ha provato alla presenza di quelle realtà. Degli oggetti che "compongono" il «posto solitario»<sup>149</sup> che è la meta della passeggiata, l'autore della lettera mette in primo piano innanzitutto la grandezza, ripetendo qualificazioni che indicano quanto sia straordinaria, come "enorme", "sterminato", "imponente"; dei ghiacciai spiega il lento accrescimento, in azione dalle origini della terra, per aggiungere al senso di estensione spaziale anche la durata nel tempo. Alla vastità si sommano la dimensione della profondità, dato che la vista può spaziare sotto il

---

<sup>147</sup> Ibid., p. 540.

<sup>148</sup> Usa quella espressione che andava sempre più affermandosi per occuparsi del sublime naturale. Le bellezze aspre, non addomesticate e dunque destabilizzanti per il soggetto, il quale si era sentito infatti sconvolto e rapito da se stesso durante la loro contemplazione, ora sono chiamate "orrende" per distinguerle da bellezze giudicate più comuni e di facile comprensione; il protagonista rende così al lettore l'ambiguità che ha riconosciuto negli elementi naturali, insieme al contrasto di sensazioni che questi hanno causato in lui. Qualcosa di orribile si aggiunge alla magnificenza degli oggetti che egli si è trovato davanti e, allo stesso modo, all'ammirazione stupita ed intensa si unisce una sfumatura negativa, perché questa bellezza richiama anche l'idea di violenza e ispira un sentimento misto di timore e venerazione: al bello si unisce una nota contrastante, ma che contemporaneamente ne è anche una componente, la quale viene apprezzata dalle «anime sensibili» e rimane invece inaccessibile «alle altre» (p. 540). Ciò che a prima vista pare incutere terrore è fonte, per chi è dotato di una certa sensibilità, di un piacere "difficile": la vivacità e la finezza dei sensi esterni ed "interni" permette all'osservatore di trarre soddisfazione anche da fenomeni che ad uno sguardo e sentimento più rozzi, richiamerebbero solo idee di fatica e pericolo.

<sup>149</sup> Ibid.

piano di appoggio dei piedi e scoprirvi la distesa immensa del lago, e l'impressione della potenza ed energia con le quali la natura si esprime.

Il protagonista fa esperienza del paesaggio coi propri organi di senso e con le proprie emozioni, così oltre alle qualità intrinseche dei fenomeni racconta quelle che questi ultimi assumono quando “li legge” attraverso il suo sentimento: l'ombra scura delle foreste diventa “triste” e l'intera descrizione comunica, congiunta alla bellezza del quadro d'insieme, una atmosfera pervasa da un senso di solitudine e di vuoto, di inospitalità, le rupi e le vette lontane sono «inaccessibili» e i boschi cupi non invitano ad esser attraversati, proteggendo ma anche rinchiudendo i personaggi sulla «breve spianata».<sup>150</sup> I grandi oggetti “dipinti” da Saint-Preux fanno da cornice, ma anche da contrasto, al «poco terreno» sul quale sta con l'amata, che descrive come incantevole, «un soggiorno ridente e campestre» con tutti i caratteri del luogo bucolico e ameno: i ruscelli «come fili di cristallo» sul verde, «la terra umida e fresca» che dona spontaneamente frutti e fiori; l'autore stesso evidenzia l'opposizione creata dal paesaggio, perché «paragonando così dolce soggiorno agli oggetti che lo circondavano, pareva che quel luogo deserto dovesse essere il rifugio di due amanti scampati loro soli allo sconvolgimento della natura».<sup>151</sup> Le Alpi gli suggeriscono l'idea di caos e disordine, come fossero i resti di un terremoto, dal quale è stato risparmiato quell'angolo sereno su cui egli si trova. Le cime imponenti che circondano l'avvallamento lo rendono effettivamente un luogo protetto e dai tratti distesi, diversi da quelli aguzzi e spezzati delle rocce, ma è anche il protagonista che si compiace di farne il proprio rifugio, “proiettando” sull'immagine di rovine che i monti gli suggeriscono il desiderio, irrealizzabile, di restare davvero solo al mondo con Giulia, per poter vivere una nuova stagione di vita, come la sta “vivendo” il soggiorno dove è giunto: l'aveva abbandonato coperto di ghiacci e lo ritrova ora, coperto di fiori, con lei accanto. Il protagonista continua a leggere il paesaggio con “l'occhio” del sentimento, e vorrebbe che la donna facesse lo stesso: le mostra ciò che fino a quel momento aveva contemplato in silenzio, stupendosi che il cuore non basti a istruirla «all'aspetto di un luogo così pieno» di lei; Saint-Preux ancora una volta riflette quanto «potentemente» la vista, «la presenza degli oggetti» possa «rianimare i sentimenti violenti che ci scossero accanto a quelli».<sup>152</sup> Ora che è giunto in quel soggiorno per la seconda volta, anche se

---

<sup>150</sup> Ibid., p. 101.

<sup>151</sup> Ibid., p. 540-541.

<sup>152</sup> Ibid., p. 541.



«la terra [...] era coperta d'erba e fiori»<sup>153</sup> è come se per lui vi fosse rimasto il gelo, perché le sue emozioni si erano “riversate” su gli oggetti; questo nesso che lega sentimenti e mondo esterno è ancora “in atto”, e la vista della natura stessa richiama alla memoria la violenza delle passioni e il dolore fisico.

Il «furore» e la «rabbia»<sup>154</sup> sono “rianimati” e si esprimono nel tono della sua voce che acquista «veemenza»<sup>155</sup> nei confronti dell'interlocutrice; il luogo dove sono fermi è mutato esteriormente e non può che esser diversa la percezione fisica che il soggetto ne ha, dato che «non ci si vedevano allora [...] queste ombre: né verdura né fiori tappezzavano questo terreno, [...] questi uccelli non facevano udire i loro gorgheggi», ma non è mutato il modo in cui egli lo sente, non è mutato il “suo” asilo. Sono ancora lì, anche se insignificanti per chiunque altro, il fondo del torrente ghiacciato e «il ciglio dal quale con occhio avido e cupo» misurava la profondità degli abissi.<sup>156</sup>

Le previsioni del marito di Giulia, circa la “guarigione” di Saint-Preux dal suo amore per la donna, falliscono perché il protagonista si oppone a farsi “rubare” le memorie che lo legano a lei, anzi le va a ricercare; non potendo ritornare ai tempi, decide di fare ritorno a quei luoghi, a quei paesaggi dove aveva vissuto più intensamente le proprie passioni e che per questo hanno forse la potenzialità di risvegliarle, di dargli rassicurazione che abbiano ancora un nesso con la realtà presente: cogliendo l'occasione del cambio di rotta offertagli dalla tempesta, trascina l'amata sulle sponde di Meillerie, un soggiorno dove la sua immaginazione potrebbe venir nutrita dai ricordi e trovare realizzazione ai propri aneliti. Infatti all'asilo dove si recano passeggiando, luogo reale, si sovrappone l'immagine d'esso passata, ma viva nel soggetto, cancellando quella presente, così che riemerge prepotente anche il ricordo delle emozioni di allora; sono gli oggetti naturali, che può finalmente condividere e spiegare all'amata, a fornirgli una “base materiale” per poter viaggiare a ritroso col pensiero. Il protagonista non li esperisce per quello che essi sono ma li “usa” per rifugiarsi in una dimensione sostenuta solo dalla forza dell'immaginazione, “ripiegandosi” su stesso. Giulia infine chiede di andarsene perché «l'aria di questo posto non è buona» per lei e Saint-Preux è costretto a lasciare «per sempre [...] quel triste asilo»;<sup>157</sup> le poche parole di lei lo risvegliano al

---

<sup>153</sup> Ibid., p. 541.

<sup>154</sup> Ibid., p. 103.

<sup>155</sup> Ibid., p. 541.

<sup>156</sup> Ibid., pp. 541-452.

<sup>157</sup> Ibid., p. 542.

mondo reale, dal rifugio tra i ghiacci lo riportano a quello primaverile dove stanno effettivamente sostando, per descrivere il quale il protagonista usa però lo stesso aggettivo “triste” di dieci anni prima: se ai tempi era il rigore dell’inverno a renderlo tale, oltre che lo stato del protagonista, ora il soggiorno di per sé ridente è sconsolato solo per lui perché lo guarda con occhi velati dal sentimento. Tornato al porto, continua a «camminare senza sapere dove»<sup>158</sup> andasse, regredendo alla situazione in cui si era trovato agli inizi del proprio esilio; lo spostarsi senza meta come se si potesse sfuggire così ai propri pensieri è ancora una volta la reazione spontanea di fronte al rifiuto dell’amata. Errando nelle nuvole sulle montagne del Vallese, l’aria pura aveva pacificato il suo corpo, le sue passioni e anche “espanso” il respiro delle sue meditazioni; ora anche Giulia, per rispondergli, parla dell’aria, a indicare l’elemento che di quei luoghi immediatamente le era penetrato dentro e con cui era stata costretta a “fondersi”, aria che questa volta risulta però nociva piuttosto che «benefica».<sup>159</sup>

Nemmeno le bellezze naturali che lo circondano riattraversando il lago, il brillare dell’acqua colpita dalla luce lunare e «il concorso delle più piacevoli sensazioni», riescono «a distogliere il [...] cuore da mille dolorose riflessioni»:<sup>160</sup> il protagonista è cosciente che entrambi provano ancora gli stessi sentimenti della giovinezza e, nello stesso tempo, di non aver più nulla da sperare. La vicinanza della donna lo getta «in accessi di furore e di rabbia» che lo istigano a «funesti progetti»;<sup>161</sup> dopo centinaia di pagine, si ripetono le identiche espressioni usate per comunicare i sentimenti provati, in tempi lontanissimi, nei medesimi luoghi, e torna a manifestarsi prepotente la stessa tensione ad una morte desiderata, questa volta intesa come estrema unione con l’amata.<sup>162</sup> Rimasto solo, il protagonista sente un dolce intenerimento vincere la disperazione, la tensione si scioglie nel pianto e ciò non può esser «privo di qualche piacere», perché le passioni intense, le «emozioni più forti» sono come «fatiche»<sup>163</sup> fisiche che richiedono poi riposo. Egli vede con gli occhi e sente col cuore, considerati entrambi come organi di senso, che la donna ha combattuto e vinto la sua battaglia, per

---

<sup>158</sup> Ibid.

<sup>159</sup> Ibid., p. 90.

<sup>160</sup> Ibid., pp. 542-543.

<sup>161</sup> Ibid., p. 543.

<sup>162</sup> Tale desiderio non si traduce però in azione e, come si è già detto, Rousseau sostituì un finale tragico con uno conflittuale e ambiguo, dove la guarigione degli amanti si rivela infine superficiale e illusorio il dominio delle passioni, ma altrettanto impossibile una vita che non consideri le convenzioni sociali.

<sup>163</sup> Ibid., p. 544.

sé invece gli rimane di sperare che le emozioni provate sul lago siano «la crisi che mi restituirà a me stesso»,<sup>164</sup> la cura per la sua «anima sensibile».<sup>165</sup>

### **La Lettera da Torino di Dennis**

Nella *Nuova Eloisa*, come si è detto, Rousseau sceglie di raccontare paesaggi sublimi attraverso l'esperienza in movimento del personaggio. Il sentimento del sublime è in sé dinamico, per l'alternarsi di sensazioni contrastanti che genera e perché implica un processo nel tempo: il dispiacere che prevale in un primo momento, si evolve infatti successivamente in piacere; la natura che scatena tale sentimento, in Rousseau, non è contemplata da un soggetto ad essa esterno, ma è vissuta dal viandante. Se la *Nuova Eloisa* è considerata il romanzo-manifesto del gusto settecentesco per il sublime naturale, come già accennato sopra, il *delightful horror* associato da John Dennis all'attraversamento delle Alpi, è riconosciuto come l'avvio della fortunata poetica del sublime alpestre; l'esperienza del sublime naturale in Dennis è indissolubilmente legata al viaggio, all'escursione che ha compiuto.

Dennis, terminati gli studi, nel 1688 si recò in Francia e in Italia, toccando le classiche tappe del Grand Tour. Ad un destinatario non specificato, inviò una lettera da Torino, dopo esservi giunto da Lione; in essa racconta brevemente i sei giorni di viaggio, fornendo un resoconto atteso dall'interlocutore: «troverete la descrizione delle Alpi che così pressantemente desideravate che vi facessi prima della mia partenza dall'Inghilterra», scrive.<sup>166</sup> Da tale incipit si deduce come la curiosità per le vedute alpine fosse già presente nell'ambiente culturale inglese alla fine del Seicento, e come si viaggiasse guidati da aspettative, alla ricerca di determinate situazioni, sensazioni ed emozioni.

Dopo aver attraversato «una pianura amena» che offre agli occhi «una piacevole, sebbene non ampia prospettiva», entrato in Savoia, il poeta si dice stupefatto dal paesaggio: l'insolita altezza raggiunta e l'incombere della rupe che sovrasta dall'alto, –

---

<sup>164</sup> Ibid.

<sup>165</sup> Ibid., p. 100.

<sup>166</sup> *Lettera da Torino*, 25 ottobre 1688, in J. Dennis, *Critica della Poesia*, a cura di G. Sertoli, Aesthetica, Palermo, 1994, pp. 93-96. La *Lettera* fu pubblicata da Dennis (1657-1734) in *Miscellanies in Verse and Prose* (1693).

alla quale si contrappone, in direzione opposta, un burrone tanto profondo da spaventare, e dal cui fondo si alza minaccioso il brontolio di un torrente –, concorrono a creare «una vista del tutto *inusitata e stupefacente*».<sup>167</sup> L'attenzione del viaggiatore è immediatamente catturata dalla varietà e alternanza che caratterizzano la scena che gli si apre allo sguardo; contemporaneamente e nel medesimo ambiente, la natura mostrava il suo volto orrido (*horrid prospect*) che turba e respinge, e «talvolta il suo volto appariva levigato e bello come la valle più piana e feconda», capace di infondere tranquillità. Lo sguardo del soggetto non percepisce il paesaggio alpino percorso come statico, “fissato” nelle sue strutture granitiche, come potrebbe invece fare un osservatore che lo ammira da lontano; lo percepisce come se fosse in continuo movimento, perché ogni elemento è contiguo ad un altro che manifesta caratteri opposti, e sembra quindi “trasformarsi” nel suo contrario.

Al moto dello sguardo corrisponde quello del cammino, dal momento che l'osservatore non staziona in un punto ma attraversa lo spazio: proprio per questo Dennis non può perdersi totalmente nella contemplazione del paesaggio circostante, perché il muoversi in montagna comporta pericolo; infatti sottolinea come camminasse proprio «sull'orlo, letteralmente, della rovina»<sup>168</sup> e come il rischio cui si sente esposto sia quindi massimo. In questa situazione a essere posta in gioco è la stessa esistenza fisica, e tale esperienza porta il soggetto a riflettere riguardo alla conservazione di sé.

Conseguenza della consapevolezza della propria precarietà, è uno stato d'animo che l'autore cerca di comunicare attraverso una serie di ossimori: «il senso di tutto ciò produceva in me differenti moti, cioè un delizioso orrore (*delightful horror*), una gioia terribile (*terrible joy*), e nel momento stesso in cui provavo piacere infinito, tremavo».<sup>169</sup> Il soggetto che cammina sul bordo del precipizio è protagonista di un'esperienza estetica che tenta di descrivere usando quella figura retorica che accosta in un'unica espressione due parole di opposto significato, il cui effetto non è una vicendevole negazione, ma il legame di reciprocità scaturente da un accostamento stridente: non c'è piacere senza orrore e non c'è orrore senza piacere. I fenomeni naturali sono messi in relazione con il mondo interiore e col linguaggio, e la parola si sforza di rappresentare l'impatto inedito che ha sull'interiorità l'esperienza di una natura con caratteri non ordinari. Al movimento esterno del passeggiare ne corrisponde così

---

<sup>167</sup> Ibid., p. 93. Corsivo nostro.

<sup>168</sup> Ibid., pp. 93-94.

<sup>169</sup> Ibid.

uno interno, e l'orrore e la gioia sono presentati come moti interiori che determinano uno stato contrastante e non chiaramente definibile.

Per comprendere come il piacere possa convivere col tremore, in un sentimento "misto", occorre dunque considerare l'esposizione diretta al pericolo estremo che viene vissuta durante la passeggiata alpina, e la peculiare posizione che viene assunta da chi si muove nel paesaggio, rispetto ai fenomeni naturali che lo circondano: infatti condizione d'un terrore che delizia è che si crei una giusta combinazione, un equilibrio tutto particolare tra distanza e vicinanza; se nel rapporto tra queste prevalesse la prima, non interverrebbe nulla di doloroso a modificare il semplice piacere positivo dell'osservatore, il quale sarebbe allora paragonabile a chiunque dalla valle alzasse gli occhi alle vette e ne godesse lo spettacolo senza entrarvi in contatto e senza "viverle". Se invece la distanza si riducesse troppo, la vicinanza al precipizio si farebbe pericolosa oltre che terrificante, e non permetterebbe di camminare, paralizzerebbe il viandante rendendolo incapace di mantenere il controllo di sé: dalla fruizione del paesaggio non risulterebbe nulla di godibile, nessun brivido piacevole ma solo paura immobilizzante.

Seguitando a descrivere la propria escursione, Dennis indica conseguentemente il duplice effetto che le montagne hanno su di lui: «di là percorremmo una valle amena cinta di monti le cui cime alte ma verdeggianti sembrano al tempo stesso respingerci e invitarci»,<sup>170</sup> il soggetto non può dunque indulgiare in calma contemplazione di fronte alle vette, non si trova in uno stato di quiete e di sereno appagamento, ma sente l'animo scosso da moti contrastanti, sotto l'influsso e l'azione di un sistema di fenomeni naturali che hanno il potere e la forza di attrarlo ma insieme di fargli provare repulsione.

La natura montana offre continuamente «singolari diversivi»<sup>171</sup> alla vista e spunti d'osservazione: cime nere coperte di nubi ne affiancano altre canute per la neve, il rumore dei torrenti ruggenti nelle profondità dei burroni si unisce a quello delle cascate che precipitano con furia dall'alto, la copertura di pini e le coltivazioni su terreni quasi perpendicolari si contendono lo spazio dove radicarsi. Il sesto giorno di viaggio, venendo da Chambéry lungo la strada di posta<sup>172</sup> proveniente da Lione, Dennis giunge ai piedi del Colle del Moncenisio, passo naturale per la discesa verso Torino; durante l'ascesa non riesce a impedirsi di guardare indietro la valle: «quando giunsi a cento

---

<sup>170</sup> Ibid.

<sup>171</sup> Ibid.

<sup>172</sup> *Atlante enciclopedico Touring*, vol. V, Storia moderna e contemporanea, TCI, Milano, 1990, tavola 50-51.

iarde dalla cima, riuscivo ancora a scorgere Laneburg sul fondo, distante da me tre faticose miglia. Che distanza stupefacente! Pensate quale impressione deve farvi un luogo che vi capiti di vedere sotto di voi alla stessa distanza che corre tra la vostra casa e Hampstead»<sup>173</sup>. Usando punti di riferimento noti all'amico, cerca di rendere la sorpresa prodotta da una distanza che, considerata come una lunghezza, rientra nella vita comune di tutti i giorni, mentre, esperita come una profondità, diviene impressionante ed estranea all'esperienza ordinaria; scrive infatti che, se è «facile descrivervi Roma e Napoli, poiché voi stesso avete visto qualcosa che ad esse in certo qual modo somiglia», serve invece notevole impegno e forza per «render giustizia a questo celebre passo delle Alpi»: gli risulta impossibile raffigurare «una montagna [...] che perfino gli occhi si affaticano a scalare».<sup>174</sup> Come la profondità, anche l'altezza è una dimensione difficile da mettere «dinanzi agli occhi»<sup>175</sup> di chi non la percepisce coi propri sensi.

Nella parte conclusiva della lettera si intrecciano brevi considerazioni di carattere teologico e di carattere geologico con espressioni proprie del linguaggio artistico; la natura viene paragonata al genio: «se questi monti furono primamente creati con il mondo, come per lungo tempo si è ritenuto, e se la natura li concepì solo in funzione di argine per recingervi il suo giardino, l'Italia, allora possiamo ben dire di lei ciò che alcuni affermano degli uomini di grande ingegno, cioè che *i suoi tocchi noncuranti, irregolari e audacissimi, sono quelli più degni di ammirazione*».<sup>176</sup> La penisola italiana è paragonabile ad un giardino curato, mentre le Alpi formano un antitetico corpo a sé stante e sono una creazione per la cui esecuzione sembra non essere stata seguita alcuna regola; tale creazione risulta però, proprio per tale motivo, più spettacolare di quelle opere in cui l'artificio, la presenza di vincoli o schemi è invece evidente: sono dunque uno scenario di fronte al quale può legittimamente sorgere ammirazione, una sorta di meraviglia associata a riverenza, un sentimento che nasce nei confronti di qualcosa che si presenta come “ulteriore”, difficile da razionalizzare e da costringere in categorie, al limite dell'indicibile. Il paesaggio che circonda il viaggiatore diventa, nella descrizione letteraria, una tela, un quadro dipinto dalla natura stessa in veste di artista: tale quadro ha i caratteri di ciò che viene eseguito di getto da un pittore, senza esser composto per

---

<sup>173</sup> Dennis J., *Lettera da Torino*, cit., p. 95.

<sup>174</sup> Ibid.

<sup>175</sup> Ibid.

<sup>176</sup> Ibid. Corsivo nostro.

gradi; subito dopo infatti Dennis scrive che «le Alpi [...] sono opere ch'essa sembra aver concepito ed eseguito in uno stato di furia».<sup>177</sup> Conseguenze di questa condizione sono proprio quella noncuranza e audacia che la natura esprime nel paesaggio montano, le quali concorrono a farla percepire da chi vi è immerso come pericolosa, difficilmente accessibile, ma tuttavia anche provocante per la sua assoluta originalità.

La natura continua ad esser associata ad un artista che riesce a commuovere maggiormente lo spettatore quando non segue un progetto, quando meno «studia di piaceri»: alla natura che si presenta come una composizione ordinata da una mano invisibile, si lega il piacere, rivolto a qualcosa di consueto che è fonte di godimento e appagamento sensibile; quando essa mostra invece il suo aspetto selvatico «ci commuove»,<sup>178</sup> induce il soggetto ad una visibile partecipazione emotiva, ad una reazione istintiva poco controllabile e meditata, perché preso da un sentimento generato da una esperienza inusitata, che scuote la normale condizione affettiva.

Abbandonando la metafora della natura creatrice dei monti, e accennando alla teoria geologica a lui contemporanea, rimane invariato il valore estetico che l'autore attribuisce alle montagne; scrive infatti che se anche «non furono il frutto di un atto creatore bensì trassero origine da un cataclisma universale quando la superficie della terra con violento schianto si dissolse e precipitò nell'abisso immenso [...], allora queste rovine del vecchio mondo sono le più gran meraviglie del nuovo».<sup>179</sup> La brevissima riflessione “scientifica” lascia così di nuovo subito spazio all'atteggiamento estetico, per spiegare il motivo di tale meraviglia: le montagne non sono mere «rovine immense», che lasciano lo spettatore indifferente, ma in quanto «orride, spaventose, terrificanti»<sup>180</sup> hanno il potere di incutergli terrore e causare improvvisamente stupore ed esaltazione, come succede di fronte a ciò che possiede il fascino dell'eccezionale e dello straordinario. Quando i tratti del paesaggio richiamano quelli di un luogo coperto di macerie, che appare come se fosse stato sottoposto a distruzione da parte di una forza incontrollabile, le sensazioni che pervadono il soggetto sfumano dalla sorpresa al disagio, sino ad arrivare a riempire l'animo di sgomento. La discesa dal Colle procede infatti tra «le viscere stesse [...] della montagna», sbarrati da ogni parte da «rovine su

---

<sup>177</sup> Ibid. Il riferimento allo “stato di furia” testimonia l'influenza di Longino, che esclude la minuziosità dalle qualità proprie dei grandi geni (Saint Girons B., *Fiat lux. Una filosofia del Sublime*, cit., p. 46). Riferimento diretto di Dennis fu anche Thomas Burnet, autore di *Telluris Theoria Sacra* (1681).

<sup>178</sup> Ibid.

<sup>179</sup> Ibid., pp. 95-96.

<sup>180</sup> Ibid.

rovine in coacervi montuosi, e il cielo e la terra confusi»; se durante la salita l'ambiente sembrava al poeta ancora descrivibile come effetto della Creazione, seppur in stato di furia, della natura, ora presentava «rupi mancanti d'ogni forma salvo quella che avevano tratto dalla rovina»,<sup>181</sup> alle quali egli associa soltanto l'aggettivo "strane".

Con l'arrivo alla meta termina anche la lettera, e Dennis si preoccupa infine di giustificare le proprie scelte linguistiche, riguardo lo stile e i termini usati, ed anche le informazioni trasmesse perché teme che il lettore lo possa trovare prolisso: se quest'ultimo però fosse stato presente avendo esperienza diretta di «quello che ho fatto», scrive, penserebbe «che ho detto troppo poco»<sup>182</sup> e perdonerebbe le ripetute iperboli usate. Infatti, se il linguaggio deve essere modellato in base all'argomento di cui si sta trattando e corrispondere alla realtà che si vuol rendere, dato che le Alpi «sono evidentemente bizzarrie della natura»,<sup>183</sup> allora non può essere biasimato chi usi parole altrettanto esagerate e stravaganti, perché esse sono appropriate a tali oggetti, anzi richieste da essi.

Analizzando la *Lettera da Torino* e prendendo in considerazione le qualità manifestate dalla natura, che il poeta esalta, e le passioni che sorgono in relazione ad esse, non si può non connetterle alla tematica del sublime naturale. Il termine "sublime" non compare però durante la narrazione del viaggio attraverso le Alpi occidentali. Eppure il concetto di sublime riveste un ruolo centrale negli scritti successivi del letterato, dove frequenti sono i riferimenti longiniani. In *The Grounds of Criticism in Poetry* (1704), le idee religiose sono considerate le uniche in grado di generare il massimo terrore entusiastico, e sono dunque fonte della «più grande sublimità»;<sup>184</sup> come sottolineato da Giuseppe Sertoli, in nota alla traduzione dell'opera di Dennis, la connessione tra terrore e religione «investe la natura stessa, la sublimità terrificante dei

---

<sup>181</sup> Ibid. Dennis riflette sulla "forma", applica a ciò che vede questo concetto; ciò che caratterizza la natura montana sembra essere l'assenza di forma, è una natura dalle forme non armoniose. Anche la mancanza di forma è una condizione strettamente connessa al sublime naturale.

<sup>182</sup> Ibid.

<sup>183</sup> Ibid.

<sup>184</sup> Dennis J., *Critica della poesia*, cit., p. 73. Molte pubblicazioni si occupano della tematizzazione del sublime in Dennis. In questo breve paragrafo si sono voluti dare solo alcuni accenni del lavoro dennisiano e della sua importanza; se ne è parlato per gli spunti che offre al nostro discorso. Alcune opere a cui si è fatto riferimento sono: Saint Girons B., *Fiat lux. Una filosofia del Sublime*, Palermo, Aesthetica, 2003, I luoghi del sublime moderno, a cura di P. Giordanetti e M. Mazzocut-Mis, Milano, Led, 2005, Burke E., *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, a cura di G. Sertoli e G. Miglietta, Palermo, Aesthetica, 2002, Sertoli G., *Dennis, il sublime e il tragico*, in *Filosofia, religione, nichilismo: studi in onore di A. Caracciolo*, Napoli, Morano, 1988.



cui spettacoli è tale perché rimanda alla – o meglio: è simbolo della – terribilità di Dio». <sup>185</sup>

Analizzando questa opera si può sostenere che, secondo Dennis, lo scatenarsi di passioni entusiastiche non possa avvenire immediatamente davanti a oggetti reali, ma richieda come condizioni la riflessione che associ a tali oggetti grandi idee, e l'espressione di queste attraverso il linguaggio poetico; l'esperienza sensibile del passaggio tra i monti, non rielaborata e non esaltata dalla scrittura, potrebbe dar vita di conseguenza solo a passioni comuni e non avrebbe legami con l'ambito del sublime. Nella *Lettera* però si parla di «piaceri che rapiscono» conseguenti alla «vista delle Alpi», <sup>186</sup> piaceri medesimi a quelli che verranno poi analizzati appunto nell'opera del 1704 quali effetti del sublime. In effetti alla fine del *Capitolo quarto* della *Critica alla poesia*, Dennis scrive anche che scopo del poeta è rendere gli oggetti «in certo qual modo presenti, come se stessero realmente di fronte a noi», per poter essere «sensibili alla stessa passione che sentiremmo davanti agli oggetti reali», <sup>187</sup> che è la più violenta delle emozioni. La montagna, così come è descritta nella *Lettera*, come una sorta di compendio della magnifica varietà della natura e quale immagine di una grandezza irrapresentabile, dipinta nello stesso tempo come fonte di grande attrazione e come luogo che espone a rischio concreto la vita, sembra offrire la possibilità di un contatto diretto con quegli oggetti fuori dell'ordinario che la poesia cerca di rendere presenti ai sensi facendo sorgere il sentimento sublime.

L'impatto delle Alpi è dello stesso tipo di quello che si ricerca in poesia, e Dennis, rivolgendosi al lettore, tenta di comunicarlo: «mi colma di diletto, è vero, la vista di monti e valli, di prati fioriti e di acque mormoranti, tuttavia è un diletto in armonia con la ragione, un diletto che crea o che arricchisce la meditazione. Ma *i piaceri che rapiscono conseguirono alla vista delle Alpi*, e che rapimenti inusitati pensate che fossero quelli, mescolati com'erano ad orrori e talvolta quasi alla disperazione?». <sup>188</sup> Il critico nella *Lettera* distingue due tipi di paesaggio e due tipi di piacere che ad esso si associano: se il primo lo si può definire ameno, dolce ed idilliaco, le Alpi invece diventano emblema di un ambiente esotico e confuso, selvatico e indomabile; il paesaggio bucolico suscita diletto, una sensazione di calma soddisfazione e

---

<sup>185</sup> Ibid., nota 91, pp. 112-113.

<sup>186</sup> *Lettera da Torino*, cit., p. 95.

<sup>187</sup> Dennis J., *Critica della poesia*, cit., p. 79.

<sup>188</sup> *Lettera da Torino*, cit., p. 95. Corsivo nostro.

divertimento, perché è un luogo dove potersi rigenerare, sostare per contemplare ciò che sta intorno aprendosi alla riflessione, la quale sembra facilitata dal contesto naturale. Le Alpi invece scatenano una reazione difficile da rendere a parole, generano un piacere “rapinoso” (*transporting*): differentemente dal diletto che lascia spazio alla ragione ed è in armonia con essa, la passione provata al cospetto delle vette è troppo forte per consentire il ragionamento. Dennis ripete due volte l’espressione “rapimento”, per evidenziare l’impeto e la violenza trascinante del sentimento che lo pervade; se il diletto fa supporre che il soggetto si possa perdere in piacevoli, gioiosi pensieri con la natura a far da sfondo, il sentirsi rapito implica invece uno stato di attrazione ed ammirazione così intenso ed esclusivo da inebriare il soggetto, che si coglie in una sorta di unione estatica con l’oggetto senza poter volgersi ad altro. La natura dilettevole piace, ma quando essa si mostra nel suo «stato di furia», «ci commuove»<sup>189</sup> e dà la sensazione di “venir trasportati”, travolti; nella *Critica della Poesia* il medesimo effetto viene attribuito al sublime: di questo infatti viene detto che muove l’anima mediante l’entusiasmo, facendola “uscire” dalla sua normale condizione, e inoltre che non persuade o piace semplicemente, ma “trasporta” producendo piacevole rapimento.

È possibile individuare una corrispondenza di contenuti con la *Critica della Poesia* anche per quanto riguarda la breve riflessione stilistica che chiude la *Lettera*, dove Dennis rivendica la necessità dell’uso di continue iperboli per poter descrivere le Alpi, dato che non può «esser colpevole di bizzarria» chi «utilizzi parole che fanno menzione» delle «bizzarrie della natura» stessa;<sup>190</sup> anche nell’opera del 1704 il critico sottolinea l’importanza del linguaggio figurato e ricco di iperboli, in questo caso allo scopo di adeguarlo ad un soggetto sublime, per rivelare la passione che lo produce. Questo parallelismo suggerisce dunque come il critico, facendo esperienza d’una natura fuori dal quotidiano, abbia sperimentato una realtà che per essere comunicata richiede di adottare lo stile adeguato al sublime, avendo caratteri comuni a quest’ultimo.

Mettendo in rapporto la *Lettera* del 1688 con la successiva produzione critica di Dennis, è difficile non cogliere nel carattere inusitato, sorprendente e spaventoso del paesaggio montano, nella furia degli elementi naturali in esso presenti, le qualità che connotano quegli oggetti estranei al corso ordinario della vita, le cui idee causano quelle passioni entusiastiche che contribuiscono alla creazione del sublime; come è

---

<sup>189</sup> Ibid.

<sup>190</sup> Ibid., p. 96.

ugualmente difficile non paragonare i moti di delizioso orrore e gioia terribile, dovuti alla percezione del pericolo di annientamento della propria esistenza durante il cammino, alle passioni prodotte da quegli oggetti e idee che sono in grado di respingere e insieme attrarre chi vi entra in contatto, suscitando grande impressione. Infatti nella descrizione delle Alpi sono già presenti i termini ai quali Dennis farà poi ricorso durante l'elaborazione della propria teoria del sublime poetico, termini esplicitamente derivanti dal trattato longiniano.

Il sublime dennisiano può essere caratterizzato nei suoi tratti essenziali attraverso tre aggettivi: patetico, religioso e terrifico; l'enfasi sulla passionalità, la centralità del *pathos*, dell'elemento religioso e del terrore, come fonti del sublime sono le basi sulle quali si fonda la struttura della *Critica della Poesia*. Anche nella *Lettera* è prioritaria l'attenzione per l'impatto emotivo e per la terribile minaccia alla conservazione dell'individuo che le montagne comportano. Eppure la *Lettera da Torino* è rimasta a sé, quelle riportate in essa sono le uniche scene naturali a cui Dennis si dedica, e in essa non è presente nessun richiamo esplicito al concetto di sublime: la "scoperta" del sublime alpestre è "inconsapevole". Sertoli considera la *Lettera* come il primo esempio, l'anticipazione del *natural sublime* moderno, che rimane archetipo per tutto il Settecento; rispetto a questo si può parlare di lungimiranza da parte di Dennis, il quale usa il lessico longiniano, senza però sospettare che ciò che sta descrivendo possa essere classificato, rispecchiandone i canoni, come sublime. Lo scenario naturale alpino si presenta infatti come un testo «*sub specie naturae*», e la «*Natura artifex*»<sup>191</sup> esaltata nella missiva come paragonabile al poeta sublime, al genio, il quale è orrido e armonico insieme: gli elementi del paesaggio tengono il luogo delle parole e dei versi, e la natura genera sullo spettatore gli stessi effetti psicologici dei componimenti del genio sublime. Scopo del genio è infatti eccitare le passioni perché la poesia consegua il fine di piacere: anche la natura si dimostra nella *Lettera* fonte di piacere infinito e causa scatenante di passioni che è possibile definire entusiastiche; al pari del genio, la natura montana è ammirabile perché irregolare e audace, sorprendente, e le Alpi, come un poema sublime, sono da lei concepite in stato di furia, di rapimento. La natura non ordinata e selvaggia può diventare simbolo della "naturalità" del genio agitato dalla passione e dotato di divina ispirazione.

---

<sup>191</sup> Dennis J., *Critica della Poesia*, cit., *Presentazione*, p. 23.

Pur paragonando letteralmente la natura e il paesaggio al genio e alle sue opere, Dennis non ne trae poi le conseguenze, e non istituisce mai un passaggio esplicito che trasli il concetto di sublime dall'ambito retorico a quello naturale, anche se, secondo Sertoli, la teoria del sublime poetico sarebbe estendibile alla natura proprio sulla base della centralità assunta in essa dal terrore. Quest'ultimo non basta a sorreggere l'impianto della teoria dennisiana: esso è sempre affiancato all'elemento religioso, indispensabile nella *Critica della Poesia* a fondare il discorso sul sublime; l'assenza nella *Lettera* di questo fattore potrebbe forse spiegare la mancata "scoperta" del sublime alpestre. Le più forti passioni entusiastiche e la più grande sublimità infatti sono destinate, secondo Dennis, dalle idee religiose che riguardano i caratteri della divinità, gli unici oggetti veramente meravigliosi e temibili; i fenomeni naturali, nella *Critica della Poesia*, possono suscitare ammirazione a condizione che le idee di essi riconducano il lettore al pensiero del Creatore e manifestino i suoi attributi. Questo potrebbe quindi giustificare l'esclusione della natura considerata semplicemente per se stessa, quale realtà "materiale", dalla sfera del sublime.

Però anche la montagna argomento della *Lettera* potrebbe rientrare nell'elenco di quelle meraviglie naturali che rendono "visibili" le qualità divine, e inoltre nell'ambiente alpino si realizzano le condizioni per la nascita del terrore entusiastico, la sorpresa e la percezione d'un male a cui non si può opporre resistenza: nella *Lettera* sono quindi presenti gli elementi che concorrono alla creazione del sublime, anche se questa rimane inespressa. Inoltre nella *Critica della Poesia* Dennis introduce alcune eccezioni al nesso inscindibile tra sublime e religione; quando ricorre all'esempio del tuono per spiegare l'entusiasmo della passione, non fa riferimento a idee religiose: è l'idea di questo violento, irresistibile e spaventoso fenomeno a suscitare di per sé il terrore entusiastico, il quale crea a sua volta lo spirito sublime. Alla fine del quarto capitolo poi Dennis tratta di idee terribili che hanno «ben poco a che fare con la religione»,<sup>192</sup> e che sorgono invece dalla percezione d'un pericolo vicino e minaccioso. Le montagne della *Lettera*, come il tuono, causano il terrore entusiastico e fanno percepire, a chi ne fa esperienza, d'essere in grave pericolo: di nuovo questi fattori sarebbero adatti a generare il senso del sublime.

---

<sup>192</sup> Ibid., p. 78.

In entrambi i casi, Dennis sottolinea però che creano lo spirito sublime il terrore o l'ammirazione «espressi in poesia», nelle descrizioni «create dall'arte»<sup>193</sup> dei grandi poeti: la natura è fonte del sublime quando è “esperita” attraverso la mediazione del discorso poetico. Il sublime rimane dunque identificato con la poesia entusiastica, mossa da divina ispirazione, che è per eccellenza religiosa, e con lo stile per gli argomenti più elevati: il sublime non esce dalla sfera retorica e dall'ambito linguistico. Per Dennis «la religione è la più grande, la più nobile e la più forte sorgente di entusiasmo» e la poesia ne trae «la sua più grande eccellenza»;<sup>194</sup> la natura può essere sublime solo se dichiaratamente legata a ciò. Sertoli indica come la tradizione secolare in cui Dennis si riconosce gli impedisca di trasferire il concetto di sublime dal discorso letterario-artistico a quello dell'esperienza, estetico: la sua formazione non gli permette di esplicitare nuove fonti del sublime al di fuori dell'opera d'arte creata dal genio, anche se egli già mostra come la natura possa provocare nel soggetto gli stessi effetti del sublime retorico.

Nella *Lettera da Torino*, dove racconta la propria esperienza fisica del paesaggio montano, Dennis, nella veste di scrittore di viaggio, cerca delle strategie per provocare nel lettore lo stesso effetto sperimentato, letteralmente, sulla propria pelle; vuole creare l'illusione della presenza delle cose, mettendo sotto gli occhi del fruitore i fenomeni con cui è entrato in contatto. Per far questo usa uno stile sublime, tenta di comunicare al lettore il sentimento del sublime, ma non arriva tuttavia a definire “sublime” l'esperienza diretta che ha compiuto durante il Grand Tour.

Prima di tornare al paesaggio letterario rousseauiano, possiamo infine sottolineare che Dennis, per descrivere il paesaggio alpino, lo paragona ad una opera d'arte geniale, assolutamente originale, che non provoca nel fruitore un effetto di artificiosità; il critico usa il linguaggio artistico per “riassumere” l'impressione totale e generale del paesaggio in una “composizione”. Ciò non significa però che lo riduca a veduta, anzi l'averlo vissuto “da dentro”, l'averlo esperito in movimento, comporta emozioni sconvolgenti: egli si sente “dominato”, mentre la natura risulta non “dominabile”.

---

<sup>193</sup> Ibid., pp. 50-78.

<sup>194</sup> Ibid., p. 41.

Tornando brevemente a Rousseau, si possono trarre dalle tre lettere analizzate alcune riflessioni conclusive.

La “prospettiva” del soggetto sul paesaggio può essere quella di uno sguardo che si pone come dominante sulla natura e la riduce ad una immagine di cui servirsi; oppure quella di un soggetto che non coglie la natura limitatamente come ciò che sta a lui di fronte, ma come una realtà da vivere dall’interno, percorrendola coi propri passi.

A Meillerie, la natura è “usata” per rappresentare la morte della speranza, come “proiezione” del soggetto. Nel Vallese la relazione che il protagonista stabilisce con la natura, quando ne sperimenta su di sé gli effetti fisiologici, emotivi ed intellettivi, genera un piacere straniante, l’uscita dalla concentrazione su sé per poi tornare a riflettervi più “profondamente”, mentre a Meillerie Saint-Preux non compie un’autentica esperienza della natura e perde il controllo fisico e psicologico su sé; l’auto-referenzialità in cui il soggetto si chiude è totale, e la natura non lo “strappa” da ciò. Nel Vallese Saint-Preux non comprende chiaramente l’influsso dei luoghi e dei fenomeni su di sé, ma lo sente con tutto se stesso, e per questo attribuisce agli oggetti inanimati il potere di riportare in lui la calma, agendo sull’anima e le passioni; scrive che a “richiamarlo” a se stesso non era stata una forza sorta o riscoperta internamente, ma attinta proprio dalla verità e concretezza degli oggetti “entrati”, lungo il cammino, nella sua “sfera” di interazione con la realtà, una forza derivata dunque dal loro esserci e coesistervi. Scrivendo da Meillerie aveva invece sottolineato come i caratteri del luogo gli dessero l’impressione di star davanti ad uno specchio in grado di manifestare esteriormente lo stato della sua anima.

Nella *Lettera dal Vallese*, il protagonista racconta d’aver approfittato della solitudine per mettersi in moto senza una meta precisa, per godere del paesaggio alpino e fondersi con esso; vuole annullare la “distanza”, fisica e conoscitiva, che lo separa dagli elementi maestosi della natura, e lo fa passeggiando, non solo dirigendovi lo sguardo. Lungo il percorso incontra spettacoli inaspettati che lo distolgono da sé, lo attirano imponendosi allo sguardo e sollecitando tutti i sensi: dopo l’impatto col palesarsi della natura montana, l’esperienza che il soggetto compie in essa diventa una “immersione”, il vedere si fa attento alla presenza delle cose, che il soggetto non riesce a dominare e a “fissare” in una immagine, perché l’orizzonte presenta ai sensi più oggetti di quanti questi possano gestire. Al moto nel paesaggio ne corrisponde allora un interiore che “sconvolge” il protagonista, effetto della “potenza” che hanno gli oggetti naturali: sono questi che lo spingono ad abbandonarsi ad un sentimento svincolato dalle contingenze e

fondato sulla sua essenza più intima. La ragione dell'umore mutato è riconosciuta nel benessere che l'aria pura infonde, il piacere che pervade il soggetto è conseguenza dell'impatto, fisico ed emotivo, dei "tratti" del paesaggio, impatto che influenza anche le meditazioni. Lo sguardo estetico rivolto ai fenomeni e il camminare, fattosi consapevole, sono modalità di esperire il reale "attivate" dalle emozioni, dallo stupore che la natura genera; anche il corso dei pensieri del protagonista allora "si radica" al "sentimento" del luogo in cui si trova, al paesaggio, alle sensazioni e ai passi stessi. Il protagonista, partito per il Vallese trascinato dagli eventi, si fa "attivo" quando si "connette" al paesaggio che lo circonda: l'esperienza del viaggio, e quella del paesaggio stesso, diventano stimolanti quando il soggetto ne è pienamente cosciente, quando sente di "appartenervi" e percepisce i propri sensi, sentimenti, pensieri e corporeità in armonia tra loro, mentre inizialmente, quando queste condizioni non si davano, gli era difficile cogliere l'esistenza stessa della realtà fuori di lui e comunicarla ad altri.

Del paesaggio quindi non si dà un'interpretazione esclusivamente in chiave sentimentale, come riscontro di stati d'animo, e nemmeno si dà solo una riduzione soggettivistica per cui la bellezza del paesaggio arriva a "coincidere" con lo sguardo dell'osservatore; anche se la «bellezza naturale [...] dipende dall'esperienza che ne compie un soggetto»,<sup>195</sup> non ne consegue che non v'è nulla di oggettivo che autorizzi quell'esperienza: i "tratti" del paesaggio sono oggettivi, non sono solo attribuiti dal soggetto. I luoghi selvatici del romanzo di Rousseau riscuotono interesse per le loro qualità, per come la natura vi si manifesta; lo smarrirsi non è solo programmato, come non lo è lo stupore per la realtà circostante, ma sono determinati dal contatto diretto con un mondo che per se stesso invoglia a scoprirlo con rispetto e timore. Il protagonista passeggia in montagna in attesa di essere sorpreso, sa di andare incontro a qualcosa di inusitato, potenzialmente spettacolare e inquietante, ma vive davvero il paesaggio quando sono i fenomeni naturali a coglierlo alla sprovvista.

La visione dal punto panoramico, da dove il protagonista domina il paesaggio sottostante con distacco, è centrale nella *Lettera*, ma è possibile solo dopo che egli ha vissuto l'attraversamento di boschi, valli e burroni, nei quali non poteva "fronteggiare" la scena naturale; il paesaggio è continuamente paragonato ad uno spettacolo, ad un teatro, e per descriverlo si ricorre a termini propri del linguaggio artistico come

---

<sup>195</sup> Riferimento a D'Angelo P., *Il Paesaggio e l'Estetica*, in *Paesaggio Teoria Storia Tutela*, a cura di M. Ricci, Bologna, Patron Editore, 2004, p. 25.

“prospettiva”, “scorcio”, “chiaroscuro”: il soggetto è spettatore che vi assiste giudicando, ma contemporaneamente è anche attore che vi partecipa dall’interno. Il “paesaggio-quadro” creato dalla “natura-artista” è in effetti un’opera da contemplare: essendo però una composizione in movimento e trasformazione incessante, mai fissa ma sempre varia, e nella quale si accostano uno all’altro elementi discordanti, non richiede uno sguardo ed atteggiamento contemplativi, o meglio, richiede una contemplazione non scindibile dal viverci. La natura è trattata come uno spettacolo, del quale però il protagonista, entrandovi, sperimenta l’essere perpetuamente vivente, sempre in creazione senza bisogno di artifici; inoltre in essa, guardandosi intorno con sguardo errante, si accorge di non poterla controllare da lontano, “racchiuderla” in una singola scena o veduta, né tantomeno classificarla in categorie o modelli: non solo la natura sfugge a questo, ma induce il protagonista a dimenticare se stesso, a sentirsi rapito, in una condizione di straniamento e non dominio di sé.

Gli attributi oggettivi della realtà sono usati per dar rappresentazione dello stato interiore, ma non da parte di un soggetto che rimanendo esterno a quel mondo ne fa una propria proiezione: la corrispondenza che si stabilisce è risultato di una trasformazione del protagonista, realizzatasi in lui tramite l’esperienza estetica del paesaggio, vissuta sensibilmente e affettivamente; tale esperienza, a sua volta, è avvenuta mediante quella corporea della passeggiata. La natura è usata ugualmente per rappresentare le idee, ma nel senso che il pensiero stesso ne è occasionato e ne “subisce” l’influsso, il pensiero è “radicato” alla natura. Sostando sul pianoro, il protagonista rielabora l’esperienza appena vissuta, e le meditazioni, da “appiattite” sulle memorie personali e sulle fantasie, divengono “proporzionate” e “adeguate” agli oggetti naturali. Le bellezze della natura e lo stesso percorso immerso nell’incanto del paesaggio modificano lo stato del soggetto: scrive infatti all’amata che durante l’escursione, la verità degli oggetti lo ha richiamato a se stesso; dunque non specchia semplicemente sé in essi, ma sono questi che lo “chiamano”, lo interrogano e aiutano a riscoprire la propria autenticità. Si “guarda” cioè tramite quegli oggetti che hanno innescato in lui il cambiamento. Il cammino, l’ascesa fisica-spirituale-mentale coincide col perdersi a cui segue il ritrovarsi, per mezzo della natura.

Nella *Lettera* da Meillerie si parla di paesaggio quale “quadro mirabile” contemplato dal protagonista da lontano, e non più da dentro; Saint-Preux non subisce alcun influsso da parte della natura, non “vede” il rifugio tra i monti così come gli si presenta in quel momento, ma solo l’immagine di dieci anni prima rimasta impressa in lui. Anche a quel



tempo aveva trovato negli oggetti naturali nient'altro che lo stesso stato che avvertiva dentro di sé. Però, come si è visto, non c'è nell'opera di Rousseau solo un paesaggio inteso quale immagine, spettacolo fruito da un contemplatore distaccato spazialmente, panorama, o scenario guardato da fuori e da un punto fisso; per questo il paesaggio non diventa solamente proiezione di attributi dell'osservatore. Nel paesaggio letterario di Rousseau si manifesta anche la natura "assoluta" ed "esterna" all'uomo: vuole raccontare l'esperienza vissuta della natura da parte di un io, ma per far questo considera come fondamentale la presenza della natura in quanto materialità, oggettività con cui il soggetto impatta. C'è un'organizzazione soprattutto visiva della natura, da parte dell'osservatore, nelle vedute, ma la natura non è solo ciò che si dispiega davanti al soggetto, è "immagine" in cui i personaggi letterari entrano con le loro passeggiate. Jakob, riguardo al paesaggio letterario, parla di una "cornice" che unifica i singoli elementi naturali in un'immagine: è una coscienza che crea questa cornice, attraverso la propria visione soggettiva; per questo ogni paesaggio è unico, è un correlato del soggetto. In Rousseau c'è paesaggio-ritratto, il paesaggio come immagine, ma non creata da uno sguardo fisso: si tratta di vedute "in movimento nel tempo", dove la natura è esperita dal soggetto coi sensi e con le emozioni.

Nella passeggiata letteraria, l'autore cerca di restituire al lettore l'apertura, l'incontro con le cose che il protagonista sperimenta; tale contatto non è solo ricercato dal soggetto, sono anche i fenomeni naturali che lo "investono" con la loro presenza. In effetti a Rousseau non interessa occuparsi esclusivamente della natura, ma centra il racconto sul rapporto soggetto-natura, nel quale non può non esserci il rispecchiamento, la proiezione del primo sulla seconda: c'è però sempre "qualcosa" che supera questo, che non decade in soggettivismo fine a se stesso. Non c'è solo una natura-immagine "usata" dal soggetto, ma anche il riconoscimento della "forza" della natura che "modifica", "cambia" il soggetto e le sue predisposizioni verso essa. Il movimento, nel paesaggio letterario di Rousseau, avviene nella forma della passeggiata ed è ideato per creare una relazione con la natura non astratta, ma vissuta; nella passeggiata infatti c'è l'uso di tutto il corpo per misurare lo spazio fisico e mettersi in contatto vitale con esso, essa permette che si generi un legame tra paesaggio e soggettività in solitudine, riflettendo su se stessi, rimanendo con lo sguardo concentrato sulla natura, in un rapporto "corporeo" con essa e non restandone esterni. Per il paesaggio letterario serve unione interna tra natura e soggetto, e in Rousseau a volte si realizza questa fusione,

ossia non c'è soltanto l'uso della natura quale specchio del sé: è la passeggiata che diventa modalità adatta per questa "immersione".

Per la relazione spaziale con la natura si parla di prospettiva, che però non è solo quella dell'occhio inteso come uno strumento di ricezione fisso: nell'esperienza del paesaggio, l'occhio del soggetto è in movimento e "in connessione" con le emozioni, le idee, e con tutti gli altri sensi, messi all'erta. Nel paesaggio letterario, l'autore tenta di costruire un parallelo con l'esperienza del paesaggio reale, e per far questo, il suo personaggio impiega tutti i propri sensi e si mette in cammino; per creare un paesaggio-immagine la cui fruizione sia vicina il più possibile a quella della realtà, Rousseau usa la passeggiata come modalità con cui il personaggio vive e non solo guarda la natura circostante.

Sia in Rousseau sia in Dennis è centrale il legame tra esperienza e linguaggio: il linguaggio è il mezzo che permette di rielaborare l'esperienza vissuta e trasmettere i sentimenti che l'esperienza stessa ha fatto scaturire. I due scrittori suggeriscono che la natura va conosciuta "immergendosi" in essa, in particolare raccontano che il sublime naturale è "scoperto" dal soggetto mettendosi in cammino.

**La Promenade Vernet: la critica in cammino di Diderot *salonnier***

Diderot scrive in chiusura delle pagine del *Salon* del 1767 dedicate al pittore Claude-Joseph Vernet: «trascinato dall'incanto del *Chiaro di luna* di Vernet, mi son dimenticato che vi avevo fatto finora un racconto, fingendo di trovarmi di fronte alla natura, e l'illusione era ben facile – e poi all'improvviso ecco che mi sono ritrovato dalla campagna al Salon. [...] Quei diversi paesaggi sono quadri di Vernet? L'hai detto. *Ed è per interrompere la noia e la monotonia delle descrizioni che ne avete fatto dei paesaggi reali, incorniciandoli nei dialoghi?* A meraviglia! [...] Dunque ora non vi parlerò più della natura ma dell'arte, non più di Dio ma di Vernet. Vi stavo dicendo che non è affatto un porto di mare ciò che ha voluto dipingere. Qui non si vedono navi più di quante non siano utili per arricchire e animare la scena. L'intelligenza, il gusto e l'arte le hanno distribuite per realizzare un certo effetto; ma l'effetto si produce senza che ci si renda conto dell'arte. Ci sono alcuni particolari, ma non più di quanti ne richiedano lo spazio e il momento della composizione. *Ve lo ripeto, c'è la ricchezza e la parsimonia della natura, sempre economica, mai avara né povera. Tutto è vero. Lo si avverte. Non c'è nulla da far risaltare, nulla da desiderare; si gode ugualmente di tutto*».<sup>1</sup>

Diderot svela cioè la finzione letteraria e lo schema sul quale si è retta la sua *Promenade Vernet*, e gli scopi d'esso; spiega la scelta dell'uso del racconto, rendendo manifesto come non possa essere sufficiente, per il critico d'arte, la semplice descrizione quando ci si sta occupando di questo artista e delle sue composizioni paesaggistiche, e quando si voglia comunicare "l'impatto" di esse sul fruitore. Il critico sottolinea l'importanza, se non la necessità, di far riferimento alla realtà naturale perché

---

<sup>1</sup> Diderot D., *La promenade Vernet*, a cura di M. Modica, Milano, Nike, 2000, p. 171. Corsivo nostro. In lingua originale, Diderot D., *Salon de 1767, Salon de 1769*; édition critique et annotée présentée par Else Marie Bukdahl, Paris, Hermann, 1990. «Ho sentito dire da persone che erano state a lungo e frequentemente sulla riva del mare che potevano riconoscere su questa tela il cielo, le nuvole, il tempo e tutta questa composizione», aggiunge Diderot.

è l'arte stessa del pittore a suggerirlo, essendo "magica" ed in grado di generare l'illusione della verità e della presenza delle cose; l'intera *Promenade* si basa sul parallelo arte-natura e artista-creatore, per esprimere la naturalezza del risultato dell'arte, della creazione del pittore. L'arte del maestro Vernet è, paradossalmente, non artificiale, e per questo Diderot adotta per trattare di essa, pur senza citarlo esplicitamente, il principio per cui "*ars est celare artem*", considerandola appunto esemplare di questo: Diderot loda le opere del pittore suo contemporaneo, che pur essendo propriamente artefatti non sono artificiose, altrimenti si perderebbe in esse la restituzione della vita. L'inventiva e il gusto, uniti alle competenze tecniche, del genio sono paragonabili alla capacità creativa della natura: la rappresentazione a cui egli dà forma non è solamente imitazione di una data parte della natura, ma "richiama" la totalità della natura stessa in tutta la sua ricchezza, riesce ad esemplificare, attraverso un particolare determinato, le "leggi" della natura nel suo complesso.

Il filosofo rivela di aver costruito l'opera tramite la finzione del dialogo, inteso come "cornice", ossia "soglia" che permette, come si vedrà, l'entrata fittizia nello spazio rappresentativo; il dialogo è mezzo per distinguere e insieme mettere in rapporto l'arte con la realtà, l'arte con la vita concreta, perché il discorso critico, partendo dall'arte, spazia poi a tutte le riflessioni che tale esperienza può generare. Il dialogo, nella *Promenade*, è conversazione in movimento, avviene durante un cammino, altrettanto di finzione, che si snoda attraverso i quadri-paesaggi: «tutta questa conversazione si svolgeva tra molte pause. La bellezza dei luoghi ci lasciava ammutoliti per la meraviglia, ora l'uno ora l'altro di noi. Io parlavo senza tanto riflettere ed ero ascoltato con la stessa distrazione. [...] Avevo voglia di fermarmi in quel posto e di trascorrervi il resto della giornata; ma poiché l'abate mi andava assicurando che i dintorni erano ricchissimi di simili panorami, [...] mi lasciai portare via, [...] andavamo per sentieri stretti e tortuosi», scrive Diderot.

La teoria pittorica del paesaggio implica il contemplarlo come se fosse un dipinto,<sup>2</sup> ma già in quest'opera di Diderot si può dire succeda l'opposto: infatti per riuscire ad elaborare una critica dei dipinti del paesaggista Vernet, il filosofo, come si è accennato, finge d'aver compiuto un'esperienza di paesaggi reali e la espone mettendo in scena l'atto della passeggiata. In questo caso dunque è la ricezione dell'arte, del paesaggio rappresentato, a farsi guidare da quella del paesaggio reale. Quando l'artista raggiunge

---

<sup>2</sup> Riferimento a D'Angelo P., *Il Paesaggio e l'Estetica*, in *Paesaggio Teoria Storia Tutela*, a cura di M. Ricci, Bologna, Patron Editore, 2004, p. 21 e seguenti.

“la magia”, è lo stesso dipinto a richiedere di essere guardato come se fosse reale, ed “attraversato”, non viceversa. In un brano agli inizi della *Promenade*, sempre nel dialogo narrativo, si nota la complessità e la ricchezza della posizione diderotiana: «Avete un bel dire “Vernet, Vernet!” Io non rinuncerò certo alla natura per correre dietro alla sua immagine. [...] Siamo d’accordo, ma se aveste frequentato un po’ di più quell’artista, forse vi avrebbe insegnato a osservare nella natura quello che voi non ci vedete. [...] E quante ne sopprimerebbe l’arte, di cose che guastano l’insieme e rovinano l’effetto! E quante ne accosterebbe di nuove, raddoppiando il nostro incanto!»,<sup>3</sup> l’arte può “educare” ad ammirare il reale e l’artista non è, e non deve essere, solamente il copista rigoroso della «scena» naturale, perché l’arte ha la potenzialità di esaltare la bellezza della natura stessa. «Ma allora ditemi che cosa potrebbe fare per renderla ancora più bella! Lo ignoro, se lo sapessi sarei un poeta e un pittore più grande di lui. *Ma se Vernet vi avesse insegnato a guardare meglio la natura, la natura da parte sua vi avrebbe insegnato a capire bene Vernet*»,<sup>4</sup> prosegue Diderot, nel primo dei *Paysage* di cui è composta l’opera: non c’è nella posizione del filosofo, quindi, la teorizzazione della dipendenza dell’esperienza paesaggistica dall’arte di paesaggio; natura ed arte “si spiegano” a vicenda, la fruizione della pittura e della natura, nella “forma” del paesaggio, possono una completare ed arricchire l’altra.

L’arte di Vernet è elogiata dal critico filosofo, come si mostrerà a breve, perché suggerisce all’osservatore l’esperienza dell’entrata in scena e dunque il movimento; lo spettatore è invitato ad una contemplazione non distaccata dell’opera stessa, che lo spinga a non porsi solo staticamente di fronte, ma a visualizzarsi all’interno del paesaggio pittorico. I quadri di Vernet non rappresentano solamente delle “finestre” sul paesaggio o personaggi che lo contemplano da un punto panoramico, ma spesso raffigurano viandanti che lo percorrono nella sua profondità; inoltre la loro originalità sta nella varietà frammentata dei punti di fuga suggeriti all’osservatore, i quali propongono una lettura temporale della scena, facendo muovere lo sguardo durante l’osservazione. Con queste particolari caratteristiche e ponendo la narrazione “dentro” lo spazio fittizio del quadro, nasce la critica di Diderot a Vernet.

Nella *Promenade* vi è un susseguirsi di immagini di paesaggi legate tra loro da una passeggiata di finzione, la quale vuole “mettere in gioco”, oltre allo sguardo, tutto il

---

<sup>3</sup> Diderot D., *La promenade Vernet*, cit., p. 135.

<sup>4</sup> Ibid. Corsivo nostro.

corpo e, in connessione a questi, le emozioni; anche queste infatti non hanno carattere “contemplativo”, ma sono vissute col corpo, il piacere dell’arte non è solo spirituale ma anche e primariamente sensibile. La fruizione dell’arte, nel racconto di Diderot, non avviene solo per mezzo della vista ma con la corporeità, ed è altrettanto fondamentale per il critico il ruolo del sentimento.

## Diderot critico d'arte e il problema dell'*ekphrasis*

Dal 1759 Diderot collabora alla *Correspondance littéraire, philosophique et critique* di Friedrich Melchior Grimm<sup>5</sup>, rivista manoscritta inviata a una ristrettissima elite in tutta Europa,<sup>6</sup> e vi recensisce le opere in mostra al Salon.<sup>7</sup> Diderot studi  l'arte, tra gli altri, degli italiani Michelangelo, Raffaello e Carracci, il fiammingo Rubens, il compatriota Poussin e il luminista Rembrandt, frequentava poi gli atelier e discuteva d'arte, ad esempio, con Chardin, Vernet, La Tour, gli artisti pi  in voga del periodo e di

---

<sup>5</sup> Barone e scrittore tedesco (1723-1807). Dopo gli studi a Lipsia, nel 1749 si rec  in Francia al seguito del conte di Friese, di cui fu segretario a Parigi, e divenne poi incaricato d'affari del governo di Francoforte a Parigi. Sostenitore della musica operistica italiana, attivo nella vita musicale parigina; amico di Diderot e di Voltaire, collabor  con gli enciclopedisti e succedette all'abate Rayal alla redazione della rivista destinata ad informare le corti tedesche e russa sulla vita parigina (pubblicata poi tra 1812 ed il 1813). Diderot scrisse, nel *Salon* del 1765, che fu grazie alla sua proposta se usc  dalla folla distratta, che perde occasioni preziose, e cominci  a fissare tele e marmi con mente e animo aperti, lasciandosi penetrare dai loro effetti.

<sup>6</sup> Il periodico circolava in copie manoscritte, per evitare la censura a cui erano sottoposti i testi a stampa, e veniva inviato a pochi abbonati fuori Francia, tra cui sovrani ed aristocratici, i cosiddetti principi illuminati come Caterina II di Russia, il re di Polonia, il granduca di Toscana Leopoldo II.

<sup>7</sup> L'istituzione dei Salons, esposizioni periodiche, annuali o biennali di opere di artisti viventi, che si svolsero al Louvre di Parigi dal XVII al XIX secolo, fu centrale per le arti figurative, perch  costitu  un fondamentale banco di prova per la carriera degli artisti, e insieme per la critica dell'arte: in questa si cimentarono personalit  quali Diderot, Guy de Maupassant, Stendhal, Théophile Gautier, Baudelaire. L'esposizione sorse dalla collaborazione di artisti e collezionisti volta ad allargare la committenza ecclesiastica o di corte; promossa dai membri dell'Accademia reale di pittura e scultura, si teneva nel palazzo che sar  poi il Louvre. L'Accademia reale di pittura e scultura era nata nel 1648 a Parigi e legata alla corte dal 1663. La teoria artistica da essa propugnata prevedeva una gerarchia dei generi: alla pittura di storia, sacra o profana, seguivano il ritratto, il paesaggio e le nature morte, quali mere copie del reale. Il Salon era dunque un'istituzione ufficiale, voluta dal re, protettore dell'Accademia, organizzata dal Directeur général des B timents (in funzione di rappresentante del re, che esercitava quindi un controllo ufficiale sul "gusto"), a cui spettava anche il controllo del catalogo redatto dal consierge dell'Accademia. Dal 1692 l'Accademia si situ  nel palazzo del Louvre creando una propria collezione, e dal 1699 la manifestazione si tenne nella Grande Galerie di duecento metri, quando inizi  anche la sistematica pubblicazione del livret illustrativo;   perch  dal 1737, quando si spostano nel Salon Carr , dove le opere sono poste contro le pareti su pi  livelli fino al soffitto, che i Salons diventano un grande avvenimento artistico seguito da un pubblico numeroso. Sempre pi  importanza acquistano per la vita socio-culturale di Parigi nel corso di tutto il Settecento, visitati liberamente da persone di tutte le estrazioni. Al Salon del 1765, ad esempio, Diderot stesso riporta la presenza di ventimila persone. Il catalogo delle opere esposte venne chiamato livret per il suo piccolo formato, e il primo fu pubblicato nel 1673 allo scopo di informare il visitatore, ma diventando anche strumento della politica dell'Académie. Il catalogo per far orientare i visitatori tra quadri e sculture era composto da opuscoli rilegati a seconda del destinatario; non era illustrato, e fu proprio Diderot a segnalare ci  come una grave mancanza. Ai livret si aggiungevano libelli, pamphlets non ufficiali, anche ironici, che contribuirono perch  allo sviluppo di una critica d'arte alternativa a quella degli organizzatori della mostra stessa.

maggior prestigio.<sup>8</sup> Diderot si confrontò con i maggiori teorici della pittura e dell'arte, ad esempio con lo scritto di Leonardo sulla pittura, con Du Bos e Batteux, e in parte anche con Lessing. La nascente estetica moderna poneva l'accento sul ruolo centrale dello spettatore e si proponeva un rovesciamento della gerarchia delle arti, con l'acquisizione della superiorità da parte della pittura, in quanto arte coinvolgente il più importante organo di senso, la vista, e di grande impatto; si avvicinava, in ogni caso, la riproposizione dell'*ut pictura poësis*, il ripensamento di tale rapporto, a favore dell'uno o dell'altro dei termini, nel dibattito tra gli intellettuali.<sup>9</sup>

Prima del 1759 e del suo primo *Salon*, Diderot aveva curato l'importante voce "Art" (1751, insieme all'altrettanto fondamentale "Beau") per l'*Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, impresa simbolo dell'età dei Lumi sostenuta al fianco di D'Alembert; questa voce può essere considerata come un testo programmatico dell'intera opera, che si proponeva di promuovere una trasformazione culturale che investisse l'insieme delle conoscenze e delle attività umane, cioè le arti, le scienze, le tecniche, in opposizione ad una cultura incentrata sull'erudizione.<sup>10</sup>

Lo scopo che si propone il filosofo nella voce "arte" è di rendere manifesta l'insensatezza della separazione esistente tra la sfera del pensiero e quella della tecnica, tra lavoro intellettuale e manuale, tra le arti liberali e quelle meccaniche, i mestieri. L'arte non è inferiore al pensiero, e le arti liberali e meccaniche non sono in relazione di subalternità, perché entrambe producono, eseguono oggetti mediante regole, con una loro specifica pratica e teoria.<sup>11</sup> Egli mette in evidenza come anche le arti meccaniche

---

<sup>8</sup> Egli avrebbe anche voluto visionare i capolavori italiani in situ, ma non potendo lesse resoconti di viaggio che ne davano dirette notizie. Quando Diderot svolse la propria attività di critico, nella seconda metà del Settecento, si assisteva all'affermarsi del Neoclassicismo e al consolidarsi della committenza borghese, più interessata alla pittura di genere, alla ritrattistica, alla pittura di paesaggio, piuttosto che alla pittura di storia; a questa esigenza "risposero" personalità quali Greuze, Chardin e Vernet, in contrasto allo stile rococò.

<sup>9</sup> Cfr. nota 12.

<sup>10</sup> L'*Encyclopédie* insisteva sull'utilità sociale dell'arte come strumento di civilizzazione, e Diderot in particolare su una concezione non contemplativa ma operativa dell'arte, intesa non come un'esperienza marginale ma anzi quale veicolo di un'esperienza essenziale: anche le arti belle hanno la capacità «di contribuire a foggiare, dando luogo a un'esperienza tutt'altro che puramente sensibile o sentimentale, l'esistenza dell'uomo» (Modica M., *L'estetica dell'Encyclopédie*, Roma, Editori riuniti, 1988, p. 32).

<sup>11</sup> Dunque «ogni arte ha la sua teoria e la sua pratica: la teoria non è altro che la conoscenza non operativa delle regole dell'arte; la pratica, l'uso abituale e irriflesso di tali regole. È difficile, per non dire impossibile, approfondire la pratica senza la teoria e, viceversa, possedere bene la teoria senza la pratica.



abbiano sempre a che fare con ragionamenti astratti e come, d'altro canto, sia da negare una concezione solamente contemplativistica delle arti belle, riguardo alle quali occorre invece dar valore anche ai loro fondamenti operativi, pratici, contro la tesi che fa coincidere il valore dell'esperienza artistica al solo momento ideativo; considerando le arti belle (ad esempio quelle figurative) occorre tener presente il difficile equilibrio tra momento teorico e pratico-esecutivo che le caratterizza: la qualità dell'opera non sta solo nella nobiltà del soggetto, e il fatto che le arti belle trovino il loro senso nell'essere imitazione idealizzata della natura, non deve portare a svalutare quello che è il procedimento costruttivo del senso e gli specifici mezzi espressivi su cui ciascuna si basa.<sup>12</sup>

Il concetto dell'operatività, della particolare forma di attività che foggia la materia secondo modalità tecniche, è essenziale per il filosofo: la critica delle arti figurative (quelle arti appunto fondate sulla capacità di dar forma e senso a qualcosa di materiale attraverso l'uso delle tecniche) è inserita nel contesto della sua «estetica dell'operatività»,<sup>13</sup> dove fulcro è la nozione della creatività, della formatività, del dare forma, come base di ogni attività umana. «Scopo di ogni arte in generale, o di ogni sistema di regole e strumenti tendenti ad uno stesso fine, è imprimere determinate forme a elementi dati dalla natura; e tali elementi sono la materia, o lo spirito, o qualche funzione dell'animo, o qualche prodotto naturale»,<sup>14</sup> scrive in “*Art*”, tentando di integrare le arti, le scienze e le tecniche in un unico sapere. L'arte richiede la conoscenza dei procedimenti di produzione, degli strumenti, dei materiali perché è centrale la significatività della messa in opera, dell'azione di trasformazione del mondo che ogni arte implica; l'arte è un'esperienza operativa non riducibile alle semplici regole, alla teoria, e può essere appresa solo con l'uso, con l'esperienza. Nell'articolo inoltre viene trattato a lungo il problema della lingua delle arti, il bisogno di un

---

In ogni arte c'è un gran numero di circostanze relative alla materia, agli strumenti e alla tecnica manuale, che solo l'uso insegna», scrive Diderot enciclopedista. (Ibid., p. 88.)

<sup>12</sup> Come sottolineato anche da Massimo Modica, le dottrine dell'*ut pictura poësis*, pur emancipando le arti figurative da quelle servili, mettendo in luce i processi intellettuali sottesi ad esse e la capacità di essere imitazione della bella natura, portarono anche a svalutare i processi esecutivi e costruttivi del senso dell'opera, privilegiando soprattutto la nobiltà del soggetto; Diderot stesso perseguì e rafforzò l'idea della liberalità della pittura, rivendicando però, allo stesso tempo, la particolarità dei mezzi espressivi di ciascuna arte, in opposizione a questa tradizione. Tale tradizione, pur da ripensare, in lui non viene liquidata, rimaneva comunque importante sia per la critica d'arte, sia per la riflessione sul linguaggio.

<sup>13</sup> Ibid., p. 39.

<sup>14</sup> Ibid., p. 89.

linguaggio tecnico che ne renda comunicabili i procedimenti specifici e il nesso sempre presente in esse tra prassi e teoria; «ho notato che la lingua delle arti è molto imperfetta per due motivi: la scarsezza di nomi propri e l'abbondanza di sinonimi. [...] A volte una piccola, minima differenza serve agli artisti per abbandonare il nome generico e per inventare nomi particolari; altre volte uno strumento, originale per l'uso e la forma, o non ha un suo nome specifico o ha quello di un altro strumento con cui non ha nulla in comune. [...] Sarebbe dunque augurabile che un buon logico, che ha dimestichezza con le arti, si incaricasse di raccogliere elementi sulla grammatica delle arti. [...] Non dubito che chi intraprenderà tale lavoro dovrà introdurre tanti neologismi quanti saranno i sinonimi che dovrà eliminare, e che avrà più difficoltà a definire bene le cose comuni – come *grazia* in pittura [...] – che a spiegare le macchine più complicate. È la scarsezza di definizioni esatte, e la molteplicità, non la diversità, dei movimenti da compiere nelle operazioni manuali, a render difficile una chiara esposizione delle questioni relative alle arti».<sup>15</sup>

Il filosofo segue nove Salons dal 1759 al 1781 (con pause nel 1773, 1777 e 1779, i più importanti vanno dal 1763 al 1767), scrivendo resoconti critici delle opere esposte; questi non furono pubblicati prima della sua morte, ma circolavano come letture private nei salotti da lui frequentati. Diderot attraverso la critica d'arte nata dalle sue peregrinazioni ai Salons intendeva formare il gusto del suo pubblico, educarlo, indipendentemente dalle "indicazioni" accademiche e di corte: nella dedica iniziale del *Salon* del 1763 loda chi istituì questa esposizione, suscitando emulazione tra gli artisti, dando occasione di svago ed esercizio agli uomini di gusto di tutti gli ordini sociali, e soprattutto allontanando il pericolo della decadenza dell'arte pittorica nazionale. Del 1766 è invece *Essais sur la peinture*, appendice al *Salon* dell'anno precedente, sempre pensato per il periodico di Grimm e destinato dunque alla lettura privata, non al grande pubblico (i *Saggi* furono pubblicati nel 1795); questo scritto si situa tra i *Salon* del 1765 e del 1767, e costituisce con essi il nucleo della critica d'arte matura del filosofo, la più pregnante dal punto di vista filosofico ed estetico.

Le opere di Diderot critico d'arte nascono sempre dal confronto e dal lavoro diretto a contatto con le opere, che si manifestano nell'attenzione ai problemi tecnici compositivi (ad esempio del disegno, del colore), alla relazione tra qualità formali ed ideali, tra

---

<sup>15</sup> Ibid., pp. 94-95.

senso e rappresentazione.<sup>16</sup> La riflessione sull'arte è sempre però anche propriamente filosofica, è intesa da Diderot quale possibile chiave interpretativa della realtà. Il suo discorso critico è *en technicien* ed *en philosophe*:<sup>17</sup> la riflessione filosofica, l'esame chiaro delle produzioni umane, sono in Diderot contemporaneamente radicati e distanziati dall'opera concreta, singola, dall'esperienza determinata, e questo per poter trarne principi universali, per aprirsi da essa alla comprensione dell'esperienza in generale; il pensiero critico resta all'interno dell'opera, la quale ha una dimensione particolare, situata nello spazio e tempo, ma è in grado anche di distanziarsene, sta cioè sia "dentro" sia "fuori" dallo spazio rappresentativo, esplorando il confine, che può diventare labile, tra reale e irreale (come sarà nella sua *Promenade Vernet*). La critica si pone dunque come riflessione, occasionata dalle grandi opere, su ciò che ha valore per la vita in sé, perché l'esperienza artistica non è separabile da quella generale nella sua complessità, e scopo del filosofo è la ricerca dei legami tra i diversi settori dell'esperienza umano; vi è in Diderot fiducia nella "sensatezza" delle opere d'arte, perché attraverso la grande pittura, intesa come esperienza esemplare, si può attingere il senso dell'esistenza. La critica filosofica inoltre si interroga circa la propria legittimità e le proprie condizioni di possibilità, i propri fondamenti, ovvero sulle condizioni sensibili, linguistiche, intellettuali per comprendere la pittura, e in generale, sul rapporto tra arte e realtà.

Si può stabilire un parallelo tra l'artista e il critico-filosofo, cioè tra chi fa, mosso dall'ispirazione, dall'entusiasmo, dalla creatività, ma nel rispetto di date regole, e chi giudica usando la misura della razionalità unita però ad una forma di genialità;<sup>18</sup> lo spirito filosofico si pone in questo caso come paragonabile all'invenzione e al ragionamento di tipo analogico, che ricerca la conoscenza mediante l'uso di somiglianze, creando legami e rapporti tra i fenomeni, in opposizione ad un tipo di

---

<sup>16</sup> Scrive il filosofo nei *Pensées détachées sur la peinture*: «quando mi imbatto in qualcuno di quei procedimenti che hanno a che fare con la magia della pratica dell'arte, non posso fare a meno di metterli in evidenza, sebbene ogni mia riflessione sia rivolta ai suoi principi speculativi. [...] Volete fare sicuri progressi nella conoscenza così difficile della tecnica artistica? Visitate una galleria in compagnia di un artista e fatevi spiegare e mostrare sulla tela il significato dei termini tecnici» (Diderot D., *Pensieri sparsi sulla pittura, la scultura, l'architettura e la poesia, per continuare i "Salons"*, in Id., *Sulla Pittura*, a cura di Massimo Modica, Palermo, Aesthetica, 2004, p. 123). La stesura dei *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie, pour servir de suite aux Salons* avvenne dal 1776 al 1781, dopo l'ottavo suo Salon, con correzioni fatte dal filosofo fino a poco prima della sua morte.

<sup>17</sup> L'espressione è di H. Dieckmann, in *Cinq leçons sur Diderot*, del 1959.

<sup>18</sup> Diderot scrive che l'opera del genio è «isolata» e la si apprezza solo «riferendola direttamente alla natura», e lo può fare soltanto un altro uomo di genio. (Diderot D., *Sulla Pittura*, cit., p. 83).

ragionamento esclusivamente logico-deduttivo. Artista e critico d'arte vivono, per Diderot, una sorta di simbiosi, basandosi entrambi su "esperienza" e "studio", cioè su conoscenze teoriche che sanno applicare, e anche verificare, grazie all'esperienza acquisita concretamente sul campo. Egli rivendica poi anche il ruolo della sensibilità, seppur soggetta alle correzioni della ragione: «*esperienza e studio*: ecco le basi sia di chi fa sia di chi giudica; io esigo anche *sensibilità*. Tuttavia [...] vi può essere anche gusto senza sensibilità o sensibilità senza gusto. La sensibilità, se è eccessiva, non è più in grado di distinguere; tutto l'emoziona in modo indistinto»,<sup>19</sup> scrive il filosofo. La ragione "rettifica" il giudizio della sensibilità, quando è troppo rapido, e così accade che opere prima osannate vengano poi dimenticate, mentre altre siano rivalutate dopo più attenta meditazione, col progresso della cultura.

Fino al 1763, e dunque nei suoi primi *Salons*, il critico accettava la superiorità della pittura di storia; successivamente, con la visione diretta delle opere di Chardin, Louthembourg e Vernet, il carattere che Diderot giudica essenziale per la grandezza di un'opera pittorica è principalmente la capacità di rappresentare l'esperienza della vita, l'espressione di vitalità che l'artista sa rendere in essa. Dal *Salon* del 1763 non sono più prioritari il *grand genre* o il riecheggiare i generi classici e la funzione morale assunta dall'opera; acquista sempre maggior rilievo invece la riflessione sugli aspetti formali, sui procedimenti della pittura: non hanno significato solo i contenuti, gli oggetti raffigurati, ma soprattutto la capacità di rappresentazione dell'artista, il merito di sapere cogliere e "restituire" intensità e varietà del reale, l'armonia, l'atmosfera magica del tutto e delle parti, l'illusione della presenza delle cose che viene creata.<sup>20</sup> La pittura di

---

<sup>19</sup> Diderot D., *Sulla Pittura*, cit., p. 83. Corsivi nostri. La prima edizione degli *Essais sur la peinture* (Paris, Buisson, 1795), presentava, come annotato da Modica, 25 varianti. Negli *Essais sur la peinture* definisce il gusto quale essenziale criterio di giudizio della produzione artistica, criterio soggettivo ma non per questo totalmente svincolato da quello oggettivo della conoscenza, mediano tra la sensibilità individuale e i criteri generali ed intersoggettivi della razionalità: «se il gusto è capriccio, [...] non c'è una regola del bello [...] Il vero, il buono e il bello si sostengono reciprocamente. [...] Ma allora che cos'è il gusto? Una facile disposizione acquisita attraverso reiterate esperienze a cogliere il vero o il buono, insieme con quelle circostanze che lo rendono bello, e la disposizione a provarne una pronta e viva emozione» (p. 83). Il filosofo, commentando il Salon del 1763, ammette possibili errori nei propri giudizi, per mancanza talvolta di conoscenza, talvolta di gusto, ma afferma che il critico "parla come sente": «ho sentito, ed ho parlato come sentivo», con preferenze non nascoste per dati soggetti e particolari tecniche (Diderot D., *La teoria e la pratica dell'arte*, a cura di A. La Torre, Roma, Bulzoni, 1976, p. 282).

<sup>20</sup> Negli *Essais sur la peinture* il filosofo illuminista si esprime ripetutamente contro la tradizionale pittura accademica, conservatrice e di maniera, dove non c'è contatto tra l'artista e la realtà; per lui è invece fondamentale il rapporto dell'arte con la natura: «nel disegno, nel colore, non c'è spazio per la maniera, se ci si attiene all'imitazione scrupolosa della natura. La maniera nasce dai maestri, dall'accademia, dall'insegnamento scolastico e anche da quello dell'antico» (Diderot D., *Sulla Pittura*, cit., p. 44).

genere, scrive negli *Essais sur la peinture*, la quale si occupa di nature morte, di paesaggi, della vita comune e domestica, presenta le stesse difficoltà di quella di storia, richiedendo immaginazione e intelligenza, genio e conoscenze tecniche per rendere le luci, le passioni, i particolari; essendo imitazione rigorosa di una natura familiare, esige persino “più verità”, ed inoltre può avere più giudici rispetto ai soggetti storici ed eroici.<sup>21</sup>

Nell'arte pittorica, secondo il filosofo, c'è sempre la compresenza di elemento materiale e cogitativo, e l'artista stesso è consapevole sia degli aspetti tecnici specifici del proprio lavoro sia di quelli meditativi. Nella critica di Diderot si può parlare di primato del soggetto dell'opera (o *partie idéale*) ma, in quella matura, la relazione di questa con la *partie technique* (cioè la tecnica di rappresentazione, gli aspetti concreti dell'arte, del suo farsi e loro effetti) è inscindibile. Ad esempio, egli si sofferma particolarmente sullo stile a pennellate larghe e separate dove l'effetto d'insieme si “vede” solo da lontano; la maestria del pittore sta proprio nel possedere e applicare conoscenze tecniche specialistiche senza però far «neanche avvertire la difficoltà dell'esecuzione».<sup>22</sup> Questa competenza del filosofo nell'analisi delle luci, colori, prospettive, simmetrie, nasce dalla frequentazione delle botteghe degli artisti.

Questi sono i criteri più importanti attraverso cui Diderot arriva a emettere il proprio giudizio: innanzitutto, la composizione<sup>23</sup> deve essere chiara e semplice, ma energica e

---

<sup>21</sup> Se si esaminano i *livrets* dei Salons dal 1759 al 1781, si nota come i numeri dei dipinti classificati quali *sujets religieux e allégorique, histoire ancienne et moderne, mythologie sérieuse et sujets littéraires, mythologie galante*, cioè in generale le *peintures d'histoire*, incrementino leggermente negli anni, mentre tra gli *autres genres (portraits, scene de genre, paysages, natures mortes)*, proprio la categoria dei *paysages* passa da undici tavole nel 1759 a sessantotto nel 1781. Diminuisce invece, rispetto al totale, il numero dei ritratti, solitamente di commissione nobiliare (Tavola riportata in *Diderot & l'art de Boucher à David: les Salons: 1759-1781*, Paris, Editions de la Réunion des Musée nationaux, 1984, p.83. Catalogo della mostra, in occasione del bicentenario della morte di Diderot).

<sup>22</sup> Diderot D., *Sulla Pittura*, cit., p. 67.

<sup>23</sup> Diderot stesso aveva curato la voce *composition* per l'*Encyclopédie* nel 1753. Così si esprime il filosofo: «*Composizione, in pittura*, è la parte di quest'arte che consiste nel rappresentare sulla tela un soggetto qualsiasi nel modo più vantaggioso. Essa suppone: 1) che si conosca bene, o in natura, o nella storia, o nell'immaginazione, tutto ciò che appartiene al soggetto; 2) che si abbia ricevuto il genio che sappia impiegare tutti questi doni con il gusto conveniente; 3) [...] Un quadro ben composto è un tutto rinchiuso in un solo punto di vista, ove le parti concorrono ad un medesimo scopo e formano con la loro mutua corrispondenza un insieme tanto reale, quanto quello delle membra di un corpo animale; l'insieme che un brano di pittura fa di un gran numero di figure gettate a caso, senza proporzione, senza intelligenza, e senza unità, non merita il nome di *vera composizione*, quanto studi separati di gambe, nasi, occhi, su uno stesso cartone, non meriterebbero quello di *ritratto*, o almeno di *figura umana*» (traduzione nostra del brano riportato in Diderot D., *Sulla Pittura*, cit., pp. 93-94.)

«vera in ogni suo punto»,<sup>24</sup> senza presentare accessori superflui; deve essere dunque “naturale”, nel senso più profondo del termine, perché il quadro non sia simile ad «un teatro».<sup>25</sup> Deve inoltre sottintendere una idea unitaria e vigorosa, una forza, un principio organizzativo organico, ed insieme essere però anche «varia»,<sup>26</sup> se l’artista sa veramente osservare la natura. E, non meno importante, deve generare emozione e solo in seguito piacere agli occhi: «prima cerca di commuovermi, di stupirmi, di straziarmi [...]; poi pensa al piacere dei miei occhi, se ne sarai in grado»,<sup>27</sup> scrive infatti il critico; la disposizione delle figure è quindi poco rilevante considerata di per sé, se l’insieme non sa “parlare” all’animo dello spettatore, se la composizione non è espressiva: «l’espressione richiede un’immaginazione forte, un’ardente inventiva, l’arte di suscitare fantasmi, di animarli, di farli crescere; la disposizione, *in poesia come in pittura*, presuppone invece un certo equilibrio di giudizio e fantasia, di saggezza e ardore [...]. Senza questo rigoroso equilibrio e a seconda che predomini l’entusiasmo o la ragione, l’artista sarà stravagante o freddo».<sup>28</sup> Scopo primario del pittore è generare emozione, stupore;<sup>29</sup> parallelamente, il critico è colui che possiede l’attitudine a vivere intensamente queste emozioni: la sensibilità è la facoltà che, in prima istanza, nell’immediato, “unisce” fase produttiva e fruitiva.<sup>30</sup>

Per il filosofo, inoltre, anche il colore assume un ruolo altrettanto centrale, perché se «il disegno [è] ciò che dà forma agli esseri», esso è ciò «che gli dà la vita»;<sup>31</sup> è la «verità»<sup>32</sup> del colore che parla a tutti. Colorista è colui che sa rendere i toni della natura, delle cose in piena luce e sa dare loro armonia: il pennello di Vernet e Chardin «prova piacere nel combinare col più grande ardimento, con la più grande varietà e la più solida armonia tutti i colori della natura in ogni loro sfumatura. Tuttavia [...] anch’essi hanno

---

<sup>24</sup> Diderot D., *Sulla Pittura*, cit., p. 67.

<sup>25</sup> Ibid., p. 68. Scrive significativamente il critico: «È falso quel contrasto che risulta dallo studio, dalla scuola, dalla tecnica, dall’accademia. Non si ha più un’azione naturale, ma si ha invece un’azione preparata, compassata, recitata sulla tela. Il quadro non è più una strada, una pubblica piazza, un tempio, ma diventa un teatro. Nessuno ha ancora fatto e nessuno farà mai della pittura che sia sopportabile, seguendo il modello della scena teatrale».

<sup>26</sup> Ibid., p. 67.

<sup>27</sup> Ibid., p. 68.

<sup>28</sup> Ibid., p. 72. Corsivo nostro.

<sup>29</sup> Si vedrà come questa sottolineatura sia fondamentale per la critica ai dipinti di Vernet nella *Promenade*.

<sup>30</sup> Riferimento alla nota 19 e relativo testo.

<sup>31</sup> Ibid., p. 44.

<sup>32</sup> Ibid., p. 46.

una tecnica specifica» che il critico può scoprire, dal momento che «l'atelier dell'artista non è la natura».<sup>33</sup> Il pittore che possiede il senso del colore lavora fissando la tela, è un genio ispirato e totalmente coinvolto dalla propria opera, stato che si riflette direttamente anche sul suo atteggiamento fisico; egli produce in una sorta di estasi, «ha la bocca socchiusa, ansima; la sua tavolozza è l'immagine del caos», e nel caos intinge il pennello «e ne trae l'opera della creazione».<sup>34</sup> Questo artista è energico e istintivo, impiega il colore in modo spontaneo e immediato, senza rimaneggiamenti. L'estetica dell'operatività di Diderot pone in evidenza l'importanza della tecnica, intesa proprio anche come manualità, come modellizzazione della materia; insiste sulla sensibilità e sulla corporeità, l'arte passa attraverso il corpo.

Il “metodo” seguito da Diderot critico d'arte, un insieme di criteri sempre flessibili e solo regolativi, comporta innanzitutto l'affidarsi all'osservazione, alla visione diretta: gli occhi devono fermarsi sulle tele e occorre girare attorno ai marmi, scrive; l'apertura alle percezioni fisiche, alle impressioni e sensazioni deve contemporaneamente essere anche apertura alle emozioni ed ascolto di esse, talento naturale ma insieme perfezionabile con la pratica: «ho aperto il mio animo agli effetti dell'arte. Me ne son lasciato penetrare», annota Diderot nella dedica del *Salon* del 1765.<sup>35</sup> In seguito è necessario meditare sulla propria visione e sulle emozioni, e acquisire la padronanza delle competenze tecniche e della tradizione pittorica, la conoscenza del valore dei termini d'arte (come ad esempio *unità, varietà, contrasto, simmetria, composizione, tratto, verosimiglianza*) e applicarli al concreto delle opere: «ho sentito la magia della luce e delle ombre. Ho conosciuto il colore; ho acquistato il sentimento della carne. Da solo, ho meditato su ciò che avevo visto e sentito».<sup>36</sup> Ugualmente importante per il lavoro del filosofo è l'ascolto critico del punto di vista altrui, tanto dell'opinione colta degli intellettuali quanto di quella mondana, oltre che di quella degli stessi artisti. Nel *Salon* del 1763, egli sottolinea come la folla che vi si reca esprima giudizi assolutamente divergenti: «dopo che uno vi ha girato per vedere, farebbe bene a fare qualche altro giro per ascoltare»,<sup>37</sup> e si accorgerebbe che gli appartenenti all'alta società guardano solo i ritratti, gli uomini di lettere solo le grandi composizioni, mentre il

---

<sup>33</sup> Ibid., p. 47.

<sup>34</sup> Ibid., p. 44.

<sup>35</sup> Diderot D., *La teoria e la pratica dell'arte*, cit., p. 285.

<sup>36</sup> Ibid.

<sup>37</sup> Ibid., p. 275.

popolo osserva distrattamente e sembra non capire granché. Tutto in tal modo riceve biasimo ed elogio contemporaneamente. Nel proseguo di questo *Salon*, trattando di Vien, Diderot illustra l'immagine del critico, paragonandolo ad un poveraccio che cerca pagliuzze d'oro nei fiumi. Anche nel *Salon* del 1765 il filosofo racconta d'aver ascoltato «il giudizio dell'uomo di lettere, la parola dell'uomo dell'alta società e le chiacchiere del popolo» e soprattutto d'aver interrogato gli artisti per comprendere «finezza di disegno e verità di natura». <sup>38</sup> Conseguente poi alla “descrizione” dell'opera, compiuta dal critico, c'è sempre anche un giudizio di valore, che intende guidare l'occhio e l'interesse del fruitore.

Il *Salon* del 1765 può essere considerato come una sorta di spartiacque nella produzione diderotiana: prima di esso, il critico segue un metodo “scientifico”, descrivendo precisamente i particolari della composizione e passando in rassegna l'opera da sinistra a destra oppure dal centro agli elementi secondari; dal 1765 usa invece un metodo definito “poetico”, <sup>39</sup> più vicino alla forma del racconto. La critica diventa arte letteraria: inserendosi nel dibattito sulla possibilità che la letteratura si occupi di opere d'arte, la critica è considerata da Diderot un genere alto della letteratura; essa ricalca l'azione drammatica per rendere la scena pittorica ed approssicare la dimensione del movimento che “paradossalmente” questa riesce ad esprimere. <sup>40</sup>

L'espressività di un'opera, la sua capacità di emozionare lo spettatore, e l'impatto dell'immagine, sfuggono a qualsiasi definizione; per descrivere l'opera, il *philosophe* esercita allora una critica “creatrice”: ricostruisce cioè il dipinto con la propria scrittura, insistendo sugli elementi ai quali attribuisce più pregnanza e usando per far questo la

---

<sup>38</sup> Ibid., p. 285.

<sup>39</sup> Nei lavori di Else Marie Bukdhal, ai quali si deve anche l'edizione critica dei *Salons* diderotiani, tra cui Diderot, *Salon de 1767, Salon de 1769*, édition critique et annotée présentée par Else Marie Bukdahl, Paris, Hermann, 1990.

<sup>40</sup> Ad esempio, *La Jeune Fille qui pleure son oiseau mort* di Greuze ispira al filosofo la narrazione di un breve racconto, dall'immagine egli fa nascere un dialogo fittizio con la protagonista stessa della tela, la quale spiega la propria triste vicenda; analoga è la modalità di descrizione de *Le fils ingrat* e *Le fils puni*, che divengono scene di una sorta di romanzo morale. Famoso è anche il caso del *Corésus et Callirhoe* di Fragonard (*Salon* 1765), la critica del quale diventa occasione per una invenzione letteraria, una messa in scena teatrale che si snoda in cinque atti, nel dialogo tra Diderot e Grimm. La descrizione del dipinto è accantonata, in casi come questo. Già nel *Salon* del 1763, Diderot annota: «finché i pittori ritrattisti non mi faranno che delle figure somiglianti senza *costruire una vicenda*, io ne parlerò poco; ma una volta che avranno capito che per destare interesse è necessaria *una azione*, essi avranno tutto il talento dei pittori di storie e mi piaceranno indipendentemente dalla buona riuscita dell'imitazione». (Diderot D., *La teoria e la pratica dell'arte*, cit., p. 275).



fantasia, allo scopo di colpire egli stesso l'immaginazione del fruitore. Alle opere ritenute di poca importanza continua, al contrario, a dedicare solo brevi resoconti.

Nel *Salon* del 1767, a contatto con i quadri di rovine di Robert e i paesaggi di Vernet, giudizio e racconto, critica d'arte e finzione letteraria sono sempre più intrecciati, per avvicinare, attraverso la prosa, la dinamica della visione e la forza espressiva delle tavole, per "comparare" dipinto e pagina scritta.

Tutta la critica matura del filosofo riflette sul rapporto tra espressione pittorica e correlativo linguistico d'essa; fin dall'*Introduzione* al *Salon* del 1763, Diderot scrive, pur senza usare il termine esplicito, all'amico Grimm del fascino e insieme della difficile sfida dell'*ékphrasis* che deve affrontare, cioè della parola che cerca di "accostarsi" ai tratti impressi sulle tele, con una frase divenuta una sorta di manifesto della sua stessa critica ai Salons: «per descrivere un Salon di mio e di tuo gradimento, sai, amico mio, cosa sarebbe necessario? Ogni sorta di gusto, un cuore sensibile a ogni fascino, un animo suscettibile di un'infinità di entusiasmi differenti, una varietà di stili che corrisponda alla varietà dei pennelli; poter essere grande o voluttuoso con Deshayes, semplice e autentico con Chardin, delicato con Vien, patetico con Greuze, poter creare ogni possibile illusione con Vernet. Ma dimmi: dov'è un Vertumnus del genere?».<sup>41</sup>

Il problema, sia a livello teorico sia a livello concreto, è quello di una lingua delle arti figurative, o meglio di un uso speciale della lingua, di un lessico e di uno stile per la critica d'arte, che andavano rinnovati; è quello del passaggio dalla raffigurazione alla parola, del rapporto che viene a stabilirsi tra quest'ultima e la rappresentazione artistica (con le sue particolari caratteristiche di contenuto e di tecniche), tra il linguaggio verbale e quello iconico-figurativo. Il quesito che si pone il critico è quello della possibilità della dicibilità, della riformulazione verbale del visibile, del segno pittorico e di ciò che questo non rivela immediatamente: la questione è quella della povertà o meno della parola di fronte all'immagine. La necessità di applicarsi alla rappresentazione pittorica implica che il linguaggio verbale, la scrittura rifletta su se stessa e prenda consapevolezza dei propri limiti e potenzialità; i *Salons* di Diderot «costituiscono la storia di una lotta impari ingaggiata dalla parola per tener testa all'immagine».<sup>42</sup>

Dalle immagini che ha osservato, il critico ha il compito di far nascere una scrittura che sia a sua volta evocatrice di immagini: l'opera, ormai assente agli occhi, deve infatti

---

<sup>41</sup> Citato in Diderot D., *La promenade Vernet*, cit., p. 9. Corsivo nostro. *Vertumnus*: dio latino della mutevolezza, delle trasformazioni della natura.

<sup>42</sup> Diderot D., *Sulla Pittura*, cit., p. 13.

esser “fatta vedere” all’ascoltatore o al lettore grazie al linguaggio; il critico deve attivare immaginazione e memoria, per produrre il testo, e per permettere così anche al fruitore di quest’ultimo di farlo a sua volta. La scrittura deriva dall’esperienza di spettatore che il critico ha fatto personalmente di fronte all’opera, e intende trasformare il lettore a sua volta in un nuovo spettatore e fruitore dell’arte, espressa in una diversa forma, attraverso le parole al posto delle immagini.

Nella critica del filosofo si nota, come accennato, il passaggio dal descrittivismo alla consapevolezza del possibile scacco di fronte al “non dicibile” dell’immagine: Diderot oscilla cioè tra una fiducia eccessiva nella descrivibilità, nella “trattabilità” linguistica dell’immagine seguendo quasi uno schema fisso,<sup>43</sup> e la negazione della possibilità di una riformulazione linguistica adeguata all’immagine, della superabilità della distanza tra la tecnica pittorica e le risorse verbali del critico. Il passaggio dall’immagine alla parola può aprire infatti ad una sconfitta, per la «non trasparenza del linguaggio di fronte alle cose»,<sup>44</sup> all’oggetto che si pone come alterità irriducibile esplicitamente alla dimensione discorsiva, nel tentativo di dire il “non detto” dell’immagine che si mostra non esauribile, mai totalmente trasformabile in linguaggio.

Diderot risolve però questa contrapposizione, riesce a mediare tra descrittivismo e non dicibilità dell’immagine; nella critica matura non nega mai totalmente la capacità di visualizzazione del linguaggio, quella capacità che rende possibile il rapportarsi e paragonarsi d’esso alla medesima capacità propria della pittura, ma è allo stesso tempo consapevole che la descrizione è solo uno dei metodi possibili: c’è in lui la coscienza che serve un linguaggio multiforme e in continua trasformazione per riprodurre il

---

<sup>43</sup> Ancora nel *Salon* del 1765, Diderot scrive: «descriverò i quadri e la mia descrizione sarà fatta in modo tale che con un po’ di immaginazione e di gusto sarà possibile renderli reali nello spazio e collocarvi gli oggetti, quasi come se li avessimo visti sulla tela», affidandosi alla capacità di visualizzazione del linguaggio, di far apparire le cose davanti agli occhi; e ancora nei *Pensée détachées sur la peinture* (1776-1781) racconta la metodicità del proprio fare: «nella descrizione di un quadro indico subito il soggetto; passo alla figura principale e poi da lì ai personaggi subordinati dello stesso gruppo; ai gruppi collegati con il primo, lasciandomi guidar dalla loro concatenazione fino alle espressioni, ai caratteri, ai drappaggi, al colorito, alla distribuzione delle luci e delle ombre, agli accessori e infine all’impressione d’insieme. Se seguo un ordine diverso, allora o la mia descrizione è fatta male, o il quadro è mal disposto» (Diderot D., *Sulla Pittura*, cit., p. 114). «Del resto, non dimenticate che non garantisco né le mie descrizioni, né il mio giudizio su nulla. Le descrizioni perché non esiste al mondo memoria alcuna che possa riportare fedelmente tali e tante composizioni diverse; il giudizio perché non sono un artista e neppure un amatore. Dico soltanto quello che penso e dico in tutta franchezza. Se mi capita talora di contraddirmi, è perché qualcosa mi ha colpito in modo diverso, ma sono sempre imparziale, sia quando si tratta di fare un elogio, sia quando si tratta di deplorare uscendo dai confini della critica», ammette però nel *Salon* del 1767.

<sup>44</sup> Diderot D., *Sulla Pittura*, cit., p. 13.

molteplice che si manifesta in pittura, che è necessario l'uso di diversi stili e generi letterari, linguaggi vari per tentare di tradurre le singole sfumature delle espressioni pittoriche, l'individualità delle cose e la pluralità dei soggetti, delle pratiche e delle poetiche pittoriche. Dimostra la propria capacità di mettere in campo differenti toni emotivi e intellettuali per applicarsi alle opere.

La parola del critico, di fronte alla difficoltà di approcciare la dimensione iconica, cerca forme espressive da affiancare alla descrizione per riuscire a “dire” la pittura; l'originalità dei suoi *Salons* si nota nell'organizzazione linguistica che cerca di ricreare la struttura compositiva del quadro, e nel discorso che ricalca quello teatrale: dallo stile epistolare privato dei primi *Salons*, quando egli descrive come se scrivesse una lettera, si passa infatti ad uno dialogico, dove Diderot crea e parla con vari interlocutori (i personaggi, i pittori, se stesso) in vere e proprie trame narrative; con la sua prosa letteraria, misto di racconto e critica, la descrizione dell'arte diventa un prezioso esempio di arte della descrizione. L'uso del dialogo mette anche in evidenza come l'esperienza di fruizione dell'arte, in questo caso dei dipinti, abbia la necessità di aprirsi alla dimensione intersoggettiva, come l'esperienza estetica che il singolo fa necessiti cioè di esser comunicata ad altri, fattore che è determinante per formulare i giudizi di gusto.<sup>45</sup>

Nella critica d'arte di Diderot «quell'indicibilità del visibile si ritrae, per esempio quando la sua critica si fa *poetica e appassionata, en artiste* in senso proprio, [...] e ciò accade di solito quando Diderot ha di fronte i suoi pittori preferiti, Greuze, Chardin e

---

<sup>45</sup> Sarà, come noto, principalmente Kant, alla fine del secolo, a fare di questo uno dei temi fondamentali della sua terza *Critica*. Scrive Diderot in un passo della *Promenade*: «Ma perché sono solo qui? Perché non c'è nessuno a condividere con me il fascino e la bellezza di questo paesaggio? Mi sembra che se lei fosse qui, [...] se la sua ammirazione si unisse alla mia, proverei un'ammirazione molto più intensa. [...] Un'intensa emozione dell'animo lascia sul viso, anche quando è passata, qualche traccia che non è difficile riconoscere. [...] Un piacere che è solo per me mi tocca debolmente e dura poco. È per me e per i miei amici che leggo, rifletto, scrivo, medito, ascolto, guardo, sento. Quando sono assenti è a loro che riferisco tutto con devozione. [...] Se ho sotto gli occhi qualche spettacolo incantevole, senza rendermene conto comincio a pensare tra me e me a come raccontarglielo. Ho consacrato a loro l'uso di tutti i miei sensi e di tutte le mie facoltà; ed è forse questa la ragione per cui tutto si accresce ed arricchisce un po' nella mia immaginazione e nella mia conversazione – e talvolta me lo rimproverano, gli ingrati!» (pp. 148-149). Il critico sottolinea, con l'uso del linguaggio dialogico, la necessità di condivisione dell'esperienza sensibile compiuta, il bisogno di relazionarsi con qualcuno per vivere esperienze più intense; di fronte alla bellezza, nasce l'esigenza di comunicare l'esperienza estetica e il sentimento di piacere provato. Il giudizio estetico, la riflessione, pur soggettivi, richiedono di valere e di essere accettati universalmente. A ciò è connesso anche il valore sociale, culturale dell'arte. I ricordi personali e il vissuto si intrecciano alla descrizione del critico; l'immaginazione la arricchisce, per poter trasmettere ad altri le proprie percezioni, emozioni e pensieri.

Vernet); accade che il *philosophe* «si avventuri nello spazio muto dei pittori e gli dia voce, ricorrendo a ogni risorsa del linguaggio, povero e sovrabbondante insieme»: grazie alle capacità intellettuali e immaginative, la scrittura si fa «arte seconda, quasi sovrapposta a quella del pittore».<sup>46</sup>

### **La Promenade Vernet e il tema della magia dell'arte**



Claude Joseph Vernet, *La Source abondante* (primo sito della *Promenade Vernet*)

---

<sup>46</sup> Diderot D., *Sulla Pittura*, cit., p. 13 e 14. La posizione di Diderot sul confronto arte letteraria-arte pittorica è complessa: l'evidenziare le differenze che le distinguono non impedisce il poterle paragonare, come si è detto.



Claude Joseph Vernet, *Les occupations du rivage* (quarto sito della *Promenade Vernet*)

È considerata come la più originale invenzione, la più riuscita composizione letteraria con cui Diderot costruisce una delle sue critiche di pittura. In essa il filosofo racconta la propria esperienza sensibile, affettiva ed intellettuale scaturita dall'attraversamento di una galleria di quadri, dal suo "incontro" con le opere dello stimato paesaggista Claude-Joseph Vernet:<sup>47</sup> nella parte del *Salon* del 1767 dedicata a Vernet, Diderot crea una trama narrativa in cui finge di lasciare la città in compagnia di

---

<sup>47</sup> Claude-Joseph Vernet (Avignone, 1714 - Parigi, 1789). Nasce il 14 agosto, secondo di ventidue figli del pittore Antoine Vernet; allievo del pittore di storia Philippe Sauvant e di Jacques Viali a Aix-en-Provence. Nel 1734 parte per Roma, per il classico Grand Tour, e apre il suo periodo italiano. Comincia ad acquistare fama internazionale come pittore di marine e di paesaggio. Compie il primo viaggio a Napoli nel 1737. *Agrée* alla Accademia Reale di Pittura di Parigi nel 1745; invia dunque i suoi dipinti al Salon del 1746 e vi esporrà poi regolarmente fino alla morte. Torna definitivamente in Francia nel 1753. Considerato il suo talento di "topografo", già pienamente riconosciuto, gli viene commissionata una serie di dipinti raffiguranti i grandi porti militari e commerciali di Francia (una delle commissioni più importanti del regno di Louis XV): dipingerà in dieci anni quindici *Ports de France*. Avrà fama europea e successo di critica e pubblico.

un abate e dei suoi discepoli, per passeggiare in aperta campagna; si susseguono quindi sette paesaggi, che infine si rivelano coincidenti a sette quadri dell'artista Vernet esposti al Salon.<sup>48</sup>

Questo è appunto l'incipit della critica: «Vernet. Avevo scritto il nome di questo artista in cima alla pagina e avevo intenzione di intrattenervi sulle sue opere, quando partii per una località di campagna vicina al mare, famosa per la bellezza dei luoghi. Laggiù [...] io me ne andavo, in compagnia del precettore dei ragazzi e dei suoi due allievi, con il mio bastone e i miei taccuini, a visitare i posti più belli del mondo. È mia intenzione descriverli a voi, sperando che questi spettacoli saranno all'altezza di tanti altri. Il mio compagno di passeggiate conosceva alla perfezione la topografia del paese e le ore favorevoli di ogni scena campestre, conosceva il posto che bisognava vedere al mattino e quello che riscuoteva tutto il suo interesse e tutto il suo fascino dal sorgere o dal tramonto del sole; conosceva l'asilo che ci avrebbe offerto ombra e frescura nelle ore più calde della giornata. Era il cicerone della contrada [...] e nessuno era più bravo di lui nel riservare allo spettatore la sorpresa del primo colpo d'occhio. Ed eccoci partiti. *Chiacchieriamo, camminiamo. Io me ne andavo a testa bassa, com'è mia abitudine, quando mi sento trattenere e mi trovo di fronte a questo paesaggio*». <sup>49</sup> Diderot non svelerà la finzione dell'attraversamento reale dei luoghi se non alla fine del proprio viaggio, così che questa parte di critica dei dipinti di Vernet resta sospesa tra realtà e fantasia.

Il filosofo cerca, commentando le sette pitture di paesaggio dell'artista, di “mettere in moto” i propri lettori, per mezzo della scrittura, di far loro “attraversare” gli spazi congeniati dal famoso pittore, così come racconta d'aver fatto egli stesso; la pratica scelta dal filosofo per far critica d'arte, in questo caso, è quella di restituire il resoconto

---

<sup>48</sup> In realtà non tutti i quadri di cui Diderot esprime la propria critica sono stati identificati: il primo è *La Source abondante*, andato perduto, di cui si conserva l'incisione di Le Bas del Salon del 1771, il terzo una *Marine* della collezione Cailleux, il quarto *Les Occupations du rivage*, identificato sempre da un copia dell'incisore, il quinto, composto da Vernet a Roma secondo le parole di Diderot, probabilmente è *Le Fanal exhausé*, il sesto sempre una *Marine* però non attualmente localizzata; la seconda tela non è stata identificata e per la settima si pensa ad una *Nuit* perduta. Questo problema di identificazione dei dipinti è dovuto al fatto che Diderot, come si è detto, ri-crea il quadro, aggiunge, toglie e modifica secondo le sue necessità, perché è interessato non tanto alla riproduzione precisa, ma al far rivivere le emozioni che il quadro gli ha trasmesso; inoltre è noto come restasse al Salon intere giornate con gli amici prendendo appunti per la scrittura successiva in studio, come ricostruisse le opere basandosi sulla memoria e sugli appunti presi in precedenza, cosa che spiega possibili errori. Di Vernet, poi, esistono opere molto simili, che ripetono identici soggetti, variando solo per alcuni particolari. Le sue opere furono poi riprodotte, moltiplicate dagli incisori ma anche da altri pittori famosi.

<sup>49</sup> Diderot D., *La promenade Vernet*, Milano, Nike, 2000, p. 133. Corsivo nostro.

dell'entrata fittizia negli scenari creati da Vernet, entrata a cui segue il percorrerli nella loro ampiezza e profondità. Nella *Promenade*, Diderot sceglie cioè di descrivere l'arte attraverso l'esperienza estetica da essa provocata: la capacità che il critico loda come peculiare dell'arte pittorica di Vernet, dove il paesaggio non fa da sfondo ma è il protagonista, è quella di creare l'illusione, la magia che fa dimenticare di essere di fronte ad una tela e fa immaginare invece di star esplorando il mondo nella sua verità sensibile; Diderot cerca di suggerire al lettore questa capacità dell'artista, l'atmosfera che egli sa creare, e lo fa con la propria narrazione, facendone scaturire una seconda illusione.

Il tema della magia è dunque fondamentale per la *Promenade Vernet*, e ne legittima la stessa costruzione: l'illusione della presenza delle cose, la quale rende possibile l'annullamento della distanza opera-spettatore e il rapimento dello sguardo che attiva l'immaginazione e dunque l'entrata nella scena, che si sostituisce ad una contemplazione distaccata e statica, è ciò che caratterizza la pittura di Vernet; di conseguenza anche la scrittura del critico cerca di riprodurla. Il potere dell'arte pittorica è comunicato al lettore-ascoltatore mettendo in campo una nuova illusione, questa volta generata però attraverso la parola, la quale ri-mette in scena l'esperienza dell'illusione originaria vissuta dal critico davanti al dipinto, a livello sensibile, affettivo e intellettuale.

Il tema dell'illusione o magia dell'arte, dell'opera intesa come qualcosa di vivo, avente "vita silenziosa" sospesa tra natura e artificio, tra realtà e finzione, è centrale per la critica di Diderot.<sup>50</sup> Nel terzo capitolo dei *Saggi sulla Pittura* del 1766 dedicato al chiaroscuro, egli scrive che «in un quadro, se la verità della luce si unisce a quella del colore, [...] si rimane sorpresi, avvinti, estasiati, affascinati. Se ci capita di passeggiare alle Tuileries [...] in quegli attimi in cui il sole immerge i suoi raggi obliqui nella massa frondosa degli alberi [...] fino a creare intorno a noi un'infinita varietà di ombre dense e meno dense [...]: ecco, allora i passaggi dall'oscurità all'ombra, dall'ombra alla luce, dalla luce al più luminoso splendore sono così dolci, così toccanti e meravigliosi che l'apparire di un ramo, di una foglia, attrae lo sguardo e interrompe una conversazione anche nel suo momento più interessante. Il passo si arresta involontariamente; con lo sguardo percorriamo quella tela magica ed esclamiamo: "Che quadro! Oh, com'è bello!". Sembra quasi che consideriamo la natura come il risultato dell'arte; viceversa,

---

<sup>50</sup> Diderot D., *La promenade Vernet*, cit., con riferimento al saggio introduttivo di M. Modica, p. 70.

se accade che il pittore sia capace di ripeterci lo stesso *incantesimo* sulla tela, sembra che consideriamo *l'effetto dell'arte come se fosse opera della natura*. Non è al Salon, ma è nel folto di una foresta, tra le montagne che il sole ombreggia e illumina, che Louthembourg e Vernet sono grandi. [...] Chi non ha studiato e sentito gli effetti della luce e dell'ombra in campagna, nel profondo delle foreste, sulle case di un piccolo villaggio, sui tetti delle città, di giorno e di notte, *lasci perdere i pennelli e soprattutto non gli salti in mente di essere un paesaggista*. Il chiaro di luna non è bello solo in natura: lo è anche sugli alberi e sulle acque di Vernet, sulle colline di Louthembourg. [...] Quando quest'effetto è ottenuto<sup>51</sup> (ma dove e quando lo è?), l'occhio è conquistato, appagato, ovunque è soddisfatto e ovunque si appaga: *procede, si immerge, torna sulle proprie tracce*. Tutto è connesso, tutto si tiene. *Ci si dimentica dell'arte e dell'artista. Ciò che si ha davanti a noi non è più un quadro, è la natura, è una parte dell'universo*». <sup>52</sup> L'arte è dunque magica quando restituisce la verità, la varietà, tutta la complessità meravigliosa del reale, quando tende il più possibile a questo ideale, che resta pur sempre però solo evocato e mai compiuto. Il pittore mago fa vivere al suo destinatario la verità dei soggetti rappresentati come se fossero presenti, sa rendere ciò che rappresenta in maniera tale che lo si osserva come se non fosse artificiale, sa farsi creatore, non solo imitatore, e lo fa con apparente semplicità, tale da ingannare gli occhi. L'artista creatore è colui che sa esprimere nella propria produzione la bellezza del reale, intesa proprio come percezione dei legami, dei rapporti che governano il tutto molteplice.

Già il commento alle opere del Salon del 1763 presenta Vernet quale artista-creatore, esempio per eccellenza in riferimento al tema della magia, dell'illusione. Diderot scrive al suo corrispondente: «che peccato non poter per un momento risuscitare i pittori della Grecia e quelli della Roma antica e moderna, e ascoltare cosa direbbero delle opere di Vernet! *Non è quasi possibile parlarne, bisogna vederle*. Quale immensa varietà di scene e figure! Che acque, che cieli! *Che verità, che magia, che effetto!* Se accende un fuoco lo fa nella parte dove il suo bagliore sembrerebbe dover smorzare il resto della composizione. Il fumo si alza spesso, si dirada a poco a poco e va a perdersi nell'atmosfera a distanze immense»;<sup>53</sup> Diderot racconta poi come Vernet sia in grado di

---

<sup>51</sup> Il critico sta parlando qui della corretta distribuzione delle luci, in tutta la profondità della tela.

<sup>52</sup> Diderot D., *Sulla Pittura*, cit., pp. 49-51. Corsivi nostri.

<sup>53</sup> Traduzione nostra da *Salons de 1759-1761-1763*, Denis Diderot, Paris, Arts et métiers graphiques, Flammarion, 1967, pp. 146-149. Corsivi nostri.



proiettare gli oggetti sulle acque, farvi penetrare la luce, mettere gli uomini in azione, sospendere e far muovere le nubi nello spazio, «se fa sollevare la nebbia, la luce ne è affievolita e, a sua volta, tutta la massa vaporosa è impregnata e colorata da questa. La luce diviene scura e il vapore diventa luminoso. [...] È Vernet che è in grado di assemblare i temporali, aprire le cateratte del cielo e inondare la terra; quando ne ha voglia, di dissolvere le tempeste, calmare il mare e rasserenare il cielo. Allora tutta la natura si illumina in modo incantevole e riacquista tutto il suo fascino, come se uscisse dal caos. Come son sereni i suoi giorni, tranquille le sue notti, trasparenti le sue acque! Egli crea il silenzio, la frescura e l'ombra delle foreste. Osa senza timore disporre il sole o la luna nel firmamento. Ha rubato alla natura il suo segreto, ciò che ella produce può ripeterlo».<sup>54</sup> Le sue composizioni stupiscono abbracciando uno spazio infinito; con tutta la distesa del cielo e del mare sotto l'orizzonte, edifici estesi a perdita di vista. Il quadro denominato «Clair de lune è un'impresa dell'arte. La notte è ovunque e ovunque è il giorno. Qui l'astro della notte rischiarava e colora; là sono dei fuochi accesi; altrove l'effetto mescolato delle due luci. Con il colore ha reso visibili e palpabili le tenebre di Milton. E non vi dico nulla del modo in cui ha fatto fremere e giocare questo raggio di luce sulla superficie tremolante dell'acqua: è un effetto che ha meravigliato chiunque».<sup>55</sup> La magia della pittura si esplica nel fissare sulla tela l'illusione della realtà, e anche come possibilità di configurare, e dunque far immaginare, visualizzare e pensare allo spettatore, nuove dimensioni del reale; la pittura mostra allora la potenzialità di far esistere un mondo più "pieno" e più ricco di quello che si offre quotidianamente ai sensi, realistico ma insieme libero come l'illusione.

Quando l'arte è magica sorprende lo spettatore, il quale non può restare passivo: l'effetto che essa produce comporta che lo sguardo sprofondi, entri nella composizione stessa; l'osservatore "vive" dunque l'opera, ed è questa conseguenza della magia che interessa particolarmente a Diderot: nel *Salon* del 1767, ad esempio, scrive che «davanti a uno Chardin ci si sofferma istintivamente, come un viaggiatore, affaticato per il cammino, si siede quasi senza accorgersene nel posto che gli offre un cuscino erboso, silenzio, acque correnti, frescura e ombra».<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> Ibid. Corsivi nostri.

<sup>55</sup> Ibid. Il pittore, nel giudizio di Diderot, è dunque in grado di "tradurre" in rappresentazione figurativa il linguaggio poetico, sa rappresentare sulla tela l'immagine che la parola evoca nell'immaginazione del lettore.

<sup>56</sup> Diderot D., *La promenade Vernet*, cit., p. 72. Corsivo nostro.

Quando si passeggia in natura,<sup>57</sup> ci sono attimi in cui lo sguardo, rapito dalla bellezza, si fissa su uno scorcio, una parte del mondo circostante e il moto del cammino si ferma; si ammira questa porzione della totalità naturale come se fosse una tela, un dipinto, muovendosi in essa con lo sguardo. Il pittore *magicien* riesce a riproporre lo stesso effetto, riesce a raffigurare con la propria arte una scena dove ci si fermerebbe spontaneamente, se si stesse passeggiando immersi nella natura, e a far mettere in moto lo sguardo, un moto descritto anch'esso dal critico con verbi connessi al camminare.<sup>58</sup> L'alternanza di passo e stasi, durante una passeggiata, quando a momenti si avanza e a momenti ci si riposa, contemplando la "porzione" di mondo attorno a sé, sembra quindi essere il modello scelto da Diderot critico d'arte per comunicare l'esperienza che ispirano determinate opere: davanti al quadro "magico" può succedere la stessa cosa che in natura, lo si può "vivere" con una passeggiata fittizia.

Commentando sempre Chardin, nel 1763, il filosofo valuta che «costui sì che è un colorista. Vi sono al Salon parecchi piccoli quadri di Chardin [...]. È la natura stessa; *gli oggetti stanno fuori della tela e sono d'una verità tale da ingannare gli occhi* [...]. O Chardin! Non è del bianco, del rosso, del nero che tu prepari sulla tua tavolozza: è la sostanza stessa degli oggetti, è l'aria e la luce che tu prendi sulla punta del tuo pennello e attacchi sulla tela [...]. *Di questa magia non ci si intende per nulla*»;<sup>59</sup> il critico tratta subito dopo della tecnica per ottenerla, anche se solo il pittore può davvero spiegarla: a volte sono strati di colore sovrapposti, altre come un vapore sulla tela, o una schiuma leggera, da vicino tutto scompare, mentre da lontano si ricrea.

Fondamentale è quindi anche la riflessione sulle tecniche adottate dagli artisti per realizzare questa magia, a cui però essa non è riducibile: ad esempio in Vernet, Diderot esalta la cura dei dettagli, gli effetti di luce e ombra, le sfumature dei colori, l'unità della composizione resa come un insieme coerente; nel considerare Deshayes nel 1763, concedendosi una delle numerosi digressioni che intervallano le descrizioni vere e proprie delle opere, Diderot annota: «mettete insieme alla rinfusa cose di ogni specie e ogni colore [...] e vedrete che l'aria e la luce, queste due armonizzatrici universali, le concilieranno tutte – non so in qual maniera – per mezzo di riflessi impercettibili. Tutto si legherà, i forti contrasti si attutiranno, e il vostro occhio non avrà nulla da

---

<sup>57</sup> Come Diderot racconta nel brano dei *Saggi* citato poco sopra, si veda la nota 52 e il relativo testo.

<sup>58</sup> Il riferimento è sempre al brano dei *Saggi* riportato poco sopra, dove Diderot parla di uno sguardo che «procede, si immerge, torna sulle proprie tracce» (Diderot D., *Sulla Pittura*, cit., pp. 49-51).

<sup>59</sup> Diderot D., *La teoria e la pratica dell'arte*, cit., pp. 279-280. Corsivo nostro.

rimproverare all'insieme. [L'arte] del pittore non vi arriverà mai [...] quello che il pittore mescola sulla tavolozza, non è carne, lana, sangue, la luce del sole, l'aria dell'atmosfera, ma delle terre, dei succhi di piante, degli ossi calcinati, delle pietre triturate, delle calci metalliche. Di qui, deriva l'impossibilità di rendere i riflessi impercettibili degli oggetti gli uni sugli altri; vi sono per lui dei colori nemici che non si riconcilieranno mai. *Ed ecco quindi la tavolozza particolare, un fare, una tecnica propria a ciascun pittore.* Che cos'è questa tecnica? L'abilità di conservare un certo numero di dissonanze e di schivare le difficoltà superiori alle possibilità dell'arte pittorica. Io sfido il più ardito dei pittori a sospendere il sole o la luna al centro della propria composizione senza offuscare questi due astri o con dei vapori o con delle nuvole; [...] il miglior quadro, il più armonioso non è che un tessuto di falsità che si nascondono a vicenda [...] *la grande magia consiste nell'avvicinare ogni cosa alla natura e nel fare in modo che tutto perda o guadagni proporzionatamente; ma, allora, non è più la scena reale e vera che uno vede: non è, per così dire, che la sua traduzione* [...]. Sotto questo aspetto la pittura si incontra con l'arte drammatica. Il poeta ordina il suo soggetto solo con quelle scene per le quali sente d'aver talento».<sup>60</sup>

La magia resta però indefinibile: non è conseguenza soltanto dei processi stilistici, perché è fondata non solo sulla icasticità, sul realismo della rappresentazione, ma anche su un certo “non so che”, su un indefinibile incanto, col quale l'artista riesce a mostrare i fenomeni naturali nel loro realizzarsi e manifestarsi (nel passaggio dalla potenza alla loro attuazione, nel loro accadere), e a rendere la vita in modo energico, a dare valore e pregnanza all'opera delle mani, facendole esprimere la pienezza della vita, non esplicitabile dal discorso. La pittura è, in tal caso, creazione che va oltre al principio d'imitazione, in opposizione all'artificialità scenica: il processo mimetico dell'arte giunge così al suo apice e quasi superamento. L'opera mimetica dell'artista si compie quando il fruitore può esercitare il proprio sguardo e, in un certo senso, completare l'opera con la propria immaginazione che viene attivata: nella *Promenade Vernet* avviene proprio questo, quando la descrizione, la scrittura critica non solo “fa vedere” il quadro, ma ne trae materia per una nuova creazione, una nuova illusione, generata questa volta dal discorso.

Scrivono il filosofo nella conclusione dei *Saggi sulla Pittura*: «vedo un'alta montagna coperta da una oscura, antica e profonda foresta. *Vedo e sento scendere con grande*

---

<sup>60</sup> Ibid., pp. 277-278. Corsivi nostri. Diderot propone, anche in questo caso, il paragone tra pittura e poesia.

*frastuono dalla montagna un torrente, [...] l'acqua, dopo aver superato gli ostacoli che ne ritardavano la corsa, va a raccogliersi in un ampio e largo canale che la porta verso un ingranaggio [...] attraverso i salici riesco a scorgere il tetto della capanna del suo proprietario: mi chiudo in me stesso a fantasticare».*<sup>61</sup> La foresta allora lo riporta all'origine del mondo, ma anche al pensiero dei velieri che solcano i mari, le rocce richiamano l'idea di durata, come i metalli che l'uomo forgia e le pietre con cui innalza templi; il torrente genera terrore e insieme anche il pensiero delle fertili campagne e delle vie di commercio: «che differenza, ancora una volta, tra la sensibilità dell'uomo comune e quella del filosofo! [...] E quando *la sua immaginazione arriverà a sollevare i flutti dell'oceano*, all'improvviso il suo animo vivace passerà da un dolce e voluttuoso sentimento di piacere a un'impressione di terrore. *È così che aumenta il piacere, in proporzione all'immaginazione, alla sensibilità e alla cultura*. La natura, e l'arte che la imita non dicono nulla all'uomo ottuso o privo di sensibilità e poco all'ignorante».<sup>62</sup>

L'arte ha la potenzialità di attivare non solo lo sguardo ma anche gli altri sensi, come l'udito, e l'immaginazione; suscita inoltre la riflessione del fruitore ad essa sensibile, e in questo modo crea “qualcosa” che va oltre l'essere una mera copia della realtà. Una singola produzione artistica è legata ad un determinato tempo e spazio, ed è in sé conclusa e limitata: la scena, il particolare rappresentato viene però “rinnovato” ogni volta che lo spettatore lo interpreta in modo sempre nuovo e diverso; l'opera “accende” l'immaginazione del fruitore, cosa che aumenta il piacere che quest'ultimo sperimenta, e la facoltà dell'immaginazione a sua volta “completa” l'opera stessa, può “svilupparla” nello spazio e nel tempo, potenzialmente all'infinito. Nella *Promenade Vernet*, Diderot comunica ciò che i paesaggi dell'artista di Avignone hanno “eccitato” nella sua fantasia: l'idea di poterli percorrere passeggiando, entrandovi attraverso un sentiero che lo conduce ad ammirarne i particolari; su questo il critico costruisce a sua volta un'illusione con cui sorprendere il lettore. Inoltre Diderot tenta di spiegare come quei dipinti favoriscano anche “l'aprirsi”, del soggetto che ne fa esperienza, alla riflessione.

Il pittore col proprio talento suscita emozioni, intuizioni, riflessioni che non sono totalmente “traducibili” ed esauribili dal linguaggio, ma anche quest'ultimo ha a sua volta specifiche potenzialità tecniche ed espressive per fare altrettanto, e il critico ne è pienamente consapevole. Nel secondo capitolo dei *Saggi sulla Pittura*, dedicato al

---

<sup>61</sup> Diderot D., *Sulla Pittura*, cit., p. 82. Corsivo nostro.

<sup>62</sup> Ibid., pp. 82-83. Corsivo nostro.

colore, Diderot spiega che «ciò che finisce per fare impazzire il grande colorista è il mutare continuo di quell'incarnato, il suo animarsi e intristirsi in un batter d'occhio. Mentre l'occhio dell'artista si impegna sulla tela e il suo pennello a ritrarmi, io vado oltre, e quando lui volta la testa non sa più ritrovarmi. [...] *Amico mio che arte è la pittura! Scrivo in una riga ciò che il pittore riesce appena ad abbozzare in una settimana*; e la sua sventura è che egli sa, vede e sente come me, senza riuscire a esprimersi e a essere soddisfatto; la sua sventura è che il sentimento lo spinge a fare di più, ma lo inganna sulle sue possibilità, fino a fargli guastare un capolavoro – si trovava, senza che lo sapesse, al limite estremo dell'arte»;<sup>63</sup> l'arte pittorica infatti non può replicare i mutamenti e movimenti incessanti che caratterizzano ogni elemento del reale nel tempo, è vincolata alla fissità dell'attimo che può imprimere sulla tela. Al capitolo sesto ribadisce che, a differenza dello scrittore, «il pittore dispone di un solo istante; non gli è concesso d'abbracciare due istanti e neanche due azioni. *Solo in certe circostanze è possibile richiamare l'istante passato o anticipare quello che segue, senza che ciò sia contrario alla verità e all'interesse del quadro*». <sup>64</sup>

L'interesse del critico, nella *Promenade*, è quello che il lettore riesca a figurarsi, ad esempio, i passaggi dalla luce alla tenebra, dal silenzio al frastuono, dal bello al sublime, dalla casualità, dal caos ad un ordine, un cosmo scoperto nella natura, così come si susseguono nei vari paesaggi, e che la magia della pittura è riuscita a suggerire all'osservatore: l'immagine dipinta, pur essendo una rappresentazione visiva fissa, sembra cogliere però il movimento vitale della natura e le azioni nel loro compiersi. Nella *Promenade* il movimento è ricreato dal linguaggio: l'alternanza di descrizioni, dialoghi, prosa lirica, riflessione filosofica e soprattutto l'invenzione del cammino, della passeggiata attraverso i paesaggi, con continui verbi che sottolineano ciò, vogliono rendere l'idea di come tutto in natura sia in continuo e infinito movimento, mutamento, trasformazione e variazione, cercando di vincere la povertà della parola di fronte a ciò.

Così termina infatti il sesto dei capitoli della critica ai paesaggi di Vernet: «noi ce ne torneremo al chiaro di luna; e forse vi renderete conto che anche la notte ha una sua bellezza. [...] Intanto la carrozza si allontanava coi due ragazzini, *le tenebre aumentavano, i rumori si affievolivano nella campagna, la luna cresceva all'orizzonte*; la natura assumeva un aspetto grave nei luoghi privi di luce, delicato nelle zone

---

<sup>63</sup> Diderot D., *Sulla Pittura*, cit., p. 48. Corsivo nostro.

<sup>64</sup> Ibid., p. 66. Corsivo nostro.

illuminate. *Ce ne andavamo in silenzio; l'abate mi precedeva e io lo seguivo, aspettandomi a ogni passo qualche nuovo colpo di scena.* Non mi sbagliavo. Ma come rendervene l'effetto, la magia? Quel cielo oscuro e tempestoso, quelle nuvole nere e dense, tutta la profondità e tutto il terrore che davano a quella scena; e poi il colore che spargevano sulle acque, e l'immensità della loro distesa; la distanza infinita dell'astro seminascosto, i cui raggi tremavano sulla superficie del mare; la verità di quella notte, la varietà degli oggetti e delle scene che vi si scorgevano, *il rumore e il silenzio, il riposo e il movimento*, l'intelligenza dei particolari, la grazia, l'eleganza, l'azione delle figure; l'energia del colore, la purezza del disegno, ma soprattutto l'armonia e l'incanto dell'insieme – nulla di trascurato, nulla di confuso; *è la legge stessa della natura, ricca ma senza esagerazione, capace di produrre i fenomeni più grandiosi con una minima quantità di energia.* Ci sono delle nuvole ma non più di quante ne raccolga un cielo che sta diventando tempestoso o si va rasserenando. Diventano più grandi, oppure *si raccolgono e si muovono*; ma è *il movimento vero, è quell'ondeggiare reale delle nuvole nell'atmosfera*; si vanno oscurando, ma questa loro oscurità ha una giusta misura. E' proprio così che abbiamo visto cento volte l'astro della notte penetrarne lo spessore; è proprio così che abbiamo visto la sua luce pallida e sbiadita tremare e vacillare sulle acque. Non è semplicemente un porto di mare, quello che l'artista ha voluto dipingere. Sì, amico mio, l'artista. Mi sono lasciato sfuggire il segreto e non è più il caso di correrli dietro». <sup>65</sup>

Nel brano, Diderot costruisce la bellezza della notte sui contrasti, sul chiaroscuro, sull'intermittenza di luce-ombra e dei suoni, riprendendo i caratteri tipici del sublime naturale e del sentimento di stupore terribile ad esso connesso, con esplicito riferimento a Edmund Burke;<sup>66</sup> in questo estratto, si nota l'uso di termini propri dell'arte applicati, nella finzione, alla natura: questa viene descritta quindi come se fosse opera, ma contemporaneamente, quando si esce dalla finzione, si "scopre" che sono stati riassunti dal critico i metodi compositivi e le doti di Vernet artista. L'arte, con le sue tecniche, pur dipingendo una scena particolare, situata e momentanea, riesce a rendere la verità, l'essenza delle cose, l'esperienza che ne abbiamo; il momento "fecondo"<sup>67</sup>

---

<sup>65</sup> Diderot D., *La promenade Vernet*, cit., pp. 170-171. Corsivi nostri.

<sup>66</sup> Burke E., *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful (1757)*, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, a cura di G. Sertoli e G. Miglietta, Palermo, Aesthetica, 2002. Parleremo successivamente della tematica del sublime naturale, così come è affrontata da Diderot nella *Promenade*.

<sup>67</sup> Cfr. nostro paragrafo successivo.

rappresentato pare sintetizzare tutti i caratteri possibili delle infinite situazioni, perché l'imitazione creativa segue la stessa legge di natura, riassume la varietà e il movimento, il mutare delle cose in unità, senza degenerare in artificiosità.

Considerando il linguaggio, che è lo strumento del critico, la magia è esempio di un'esperienza ai limiti del dicibile, non racchiudibile in categorie concettuali e linguistiche determinate: mostra anzi l'insufficienza logica ed ontologica del linguaggio; in essa si manifesta un carattere fondamentale del fare dell'artista, ma anche dell'esperire umano in generale, che mette in gioco l'inventività, la creatività, la capacità di produrre emozioni e pensieri inesauribili dal "dire". La magia non è comprensibile e spiegabile solamente a parole, è tramite la visione diretta, l'intuizione immediata e anche l'attenzione ai sentimenti che sorgono, che si comprende quel trasparire della vita rappresentato nell'opera: per questo Diderot cerca di suggerire l'esperienza sensibile ed affettiva, e le meditazioni che i dipinti hanno in lui scatenato, perché il lettore a sua volta possa, almeno nella propria immaginazione, riviverle. Come la pittura possa restituire all'osservatore l'immediatezza delle cose come se prendessero vita, come ci si possa dimenticare del quadro, quali siano i meccanismi, gli artifici dell'illusione (ad esempio il modo di comporre la scena, il rapporto tra i particolari in primo piano con lo sfondo, l'uso del colore), e come rendere anche attraverso il linguaggio l'evidenza del mondo, "metterlo sotto gli occhi", come anche il linguaggio possa a sua volta produrre un'immagine della realtà, come fa la pittura, e mettere in atto il "far vedere": queste sono le preoccupazioni principali di Diderot.

Applicandosi alla pittura illusionistica, il critico con la propria scrittura deve attuare il passaggio dalla semplice descrizione della cosa rappresentata alla descrizione dell'esperienza della manifestazione della cosa nell'immagine, della realtà nel suo manifestarsi, pur sapendo che questa non è mai coglibile ed esprimibile pienamente ma sempre continuamente da ricercare, da avvicinare: egli ha fatto esperienza, davanti al quadro, del manifestarsi delle cose, ne ha subito il fascino, è stato "assorbito" da esso; è questa l'esperienza che racconta appunto nella *Promenade*, come una reale entrata nella scena, come una passeggiata nella natura.

Questa stessa tensione, il descrivere la realtà nel suo apparire, rimane però anche per la pittura mai risolta e risolvibile, impossibile da raggiungere completamente. Il linguaggio e la pittura scoprono, grazie al contatto reciproco, il potere che entrambi hanno di manifestare la realtà e, nello stesso tempo, acquisiscono la consapevolezza che questa rimane, in fondo, sempre in parte indicibile e invisibile. La pittura, ad una prima

considerazione, rappresenta l'esperienza che si ha del reale in modo immediato e, rispetto a ciò, la scrittura ha possibilità limitate; Diderot invece mette in luce come l'opera pittorica, anche quando provoca questa illusione, sia sempre e comunque una modalità specifica di "far vedere", che si compie attraverso un procedimento, delle tecniche, delle regole, non nell'immediatezza. Proprio attraverso la scrittura, Diderot racconta l'illusione che la pittura mette in opera: la parola, nella *Promenade* e in generale nella critica del filosofo, è essa stessa manifestativa del "far vedere", dell'operazione compiuta dall'arte; di quest'ultima mette in risalto le peculiarità, la componente fattiva, tecnica, materiale, usando ad esempio termini tecnici per mostrare che si sta parlando dell'arte, e non veramente della natura. Mette in tal modo in evidenza come anche la pittura rimanga sempre un'esperienza della realtà caratterizzata dalla mediatezza. Il linguaggio della critica ha dunque la potenzialità di far prendere consapevolezza di come l'arte sia essa stessa mediazione nei confronti dell'esperienza della presenza del reale, proprio come lo è la lingua stessa. Nel secondo dei *paysage* della *Promenade*, ad esempio, Diderot costruisce la descrizione come se si trattasse di un paesaggio reale, ma introduce anche termini che sono applicabili solamente alle opere: «alla vista di un nuovo panorama, non meno mirabile del primo, la voce mi mancò, mi si confusero le idee e restai muto e stupefatto. A destra c'erano delle montagne ricoperte di alberi e di arbusti selvatici: *nell'ombra, come dicono i viaggiatori, o a mezzatinta, come dicono gli artisti*». <sup>68</sup>

Anche nel sesto sito, concetti e termini specifici dell'arte, del linguaggio pittorico, vengono riferiti alla descrizione della natura nella finzione; in realtà il critico fornisce la spiegazione delle tecniche usate, fuori dalla finzione, dall'artista, come l'uso del colore, delle luci, delle prospettive: «immaginatevi a destra la vetta di una roccia che si perde tra le nuvole. Era lontana, a giudicare dagli oggetti che si trovavano tra noi e la cima, e a giudicare anche dall'atmosfera smorta e grigiastra in cui era immersa. *È possibile distinguere tutti i colori vicino a noi; in lontananza si confondono e si spengono, mentre la loro mescolanza produce un bianco sporco*. Immaginate davanti a questa roccia, ma molto più vicino, una costruzione con un antico porticato e, contigua all'arco a tutto sesto del porticato, una piattaforma che portava a una specie di faro. Al di là del faro, a una grande distanza, c'erano dei piccoli monti. Presso le arcate, ma alla nostra estrema destra, un torrente che precipitava da un'altezza enorme, le cui acque spumeggianti si

---

<sup>68</sup> Diderot D., *La promenade Vernet*, cit., p. 138. Corsivo nostro.



rinserravano in una profonda gola rocciosa e s'infrangevano nella caduta contro massi informi; verso quei massi, alcune barche alla fonda; alla nostra sinistra una lingua di terra dove erano affacciati alcuni pescatori e qualche altra persona. Su questa lingua di terra un lembo di foresta, *illuminato da una luce che veniva da dietro*. Tra questo paesaggio sulla sinistra e la gola rocciosa e la costruzione in pietra sulla destra, uno scorcio di mare si estendeva all'infinito; su quel mare, poche barche sparse. A destra l'acqua del mare bagnava la base del faro e di un altro lungo edificio adiacente che si perdeva in lontananza, *sporgente rispetto all'asse generale della costruzione con le arcate*. Se non fate uno sforzo per rappresentarvi bene questo paesaggio, mi prenderete per un pazzo quando vi dirò che gridai di ammirazione, restando immobile e stupefatto. [...] O natura, come sei grande! O natura, come sei bella, maestosa e imponente! Era questo quel che andavo ripetendo in fondo al mio animo. *Ma come potrei rendervi un'idea della varietà di sensazioni deliziose da cui erano accompagnate queste mie parole, ripetute in cento maniere diverse? Certo, era possibile leggerle tutte sul mio viso; era possibile distinguerle dal tono della mia voce, ora flebile e ora veemente, ora spezzato e ora fluente*».<sup>69</sup> Anche in questo caso è rimarcata l'insufficienza del linguaggio di fronte alle molteplici sensazioni provocate dalla visione; al filosofo servirebbe poter trasmettere al lettore le diverse inflessioni della voce, ma con la parola scritta ciò è impossibile. Le condizioni emotive dell'interlocutore, nella comunicazione diretta, si colgono anche vedendo le reazioni fisiche che esse innescano, per empatia, senza doverle concettualizzare e formalizzare col linguaggio, mentre la parola rimane impotente di fronte a questo.

---

<sup>69</sup> Ibid., pp. 161-162. Corsivo nostro.

## **La promenade picturale: i quadri e il loro attraversamento fittizio**

L'originalità di Vernet, oltre che nel numero e accuratezza dei dettagli, nei raffinati dispositivi formali per rendere luci e ombre, sta nella finzione dell'esplorazione da parte dei personaggi rappresentati spesso come viaggiatori in cammino, e nella varietà frammentata dei punti di vista che vengono suggeriti allo spettatore nell'unità della composizione, i quali propongono una lettura "temporale" della scena. Diderot si mostra attento a queste caratteristiche, e le "esalta"; il quadro stesso richiede "l'attraversamento" della scena perché si acquisisca la dimensione della profondità e della temporalità, perché la visibilità dei paesaggi sia resa udibile, manifestata seppur con scarto dalla scrittura, la quale diventa «essa stessa arte».<sup>70</sup> La pittura di Vernet richiede all'osservatore uno sguardo che "si mette in cammino", e Diderot suggerisce e ripercorre questo stesso itinerario con la parola, con la sua opera letteraria.

I quadri di Vernet coincidono coi paesaggi attraversati da Diderot personaggio, «i posti più belli del mondo»,<sup>71</sup> il cui senso, "l'istante fecondo"<sup>72</sup> rappresentato diventa narrabile, quando nello spazio ci si muove. La descrizione dei quadri genera un racconto, un'illusione volutamente occultata fino all'ultimo; l'istante fecondo "impresso" sulla tela diventa durata, «un divenire continuo, che spezza la superficie piatta del quadro»<sup>73</sup> ed è narrabile nel tempo attraverso la composizione letteraria, la quale ne sviluppa l'insieme, inesauribile, di significati. Il momento fecondo "congelato" nel dipinto, grazie alla capacità dell'artista di non presentare la scena come qualcosa di già tutto dato, evidente e fisso, e grazie alla sollecitata immaginazione del fruitore, appare legato a un prima e un dopo:<sup>74</sup> così si attribuisce la dimensione temporale alla

---

<sup>70</sup> Diderot D., *La promenade Vernet*, cit., p. 96.

<sup>71</sup> Ibid., p. 133.

<sup>72</sup> Riferimento anche alla nota 64: «Solo in certe circostanze è possibile *richiamare l'istante passato o anticipare quello che segue*, senza che ciò sia contrario alla verità e all'interesse del quadro» (Diderot D., *Sulla Pittura*, cit., p. 66); Vernet vi riesce, secondo il critico, e per questo si può trarre dalle sue opere una narrazione. Il concetto di momento fecondo, cioè del momento più ricco, perfetto, che pur essendo fissato sulla tela racchiude una "sovrabbondanza" di senso e "contiene" tracce, fa immaginare sequenze dell'esperienza passata e di quella futura, è tema centrale per la critica fin da Leonardo; fu analizzato da Lessing (*Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Berlin, 1766) come ciò che introduce la dimensione temporale in quella spaziale della pittura.

<sup>73</sup> Diderot D., *La promenade Vernet*, cit., p. 59.

<sup>74</sup> Scrive Diderot nei *Pensieri Sparsi*: «ho sostenuto che l'artista non dispone che di un istante; ma quest'istante può sussistere con gli indizi dell'istante che l'ha preceduto e con l'annuncio di quello che lo seguirà» (p. 108).

pittura, ed è questa l'operazione compiuta da Diderot attraverso la finzione della passeggiata. Il paesaggista Vernet, secondo ciò che il critico vuole comunicare al proprio lettore, dimostra la capacità di creare rappresentazioni che non "bloccano" la varietà e il movimento della natura in una immagine fissa, come quella di un panorama che l'osservatore ammira da distante.

Scrivono il critico nel quarto dei paesaggi che compongono la *Promenade*: «Com'è ben fatta quella macchia di alberi folti e vigorosi, li sulla destra! [...] è molto pittoresca. E come sono belle quelle acque che rinfrescano la penisola, bagnandone le rive! *Amico Vernet, prendi le tue matite e affrettati ad arricchire il tuo album con quel gruppo di donne. [...] Fai presto, perché tra un istante quelle figure assumeranno un'altra posa, forse meno felice. Più la tua copia sarà fedele e più il tuo quadro sarà bello. No, mi sbaglio. Tu darai a quelle figure un tono più lieve, avrai un tocco meno marcato, attenuerai il tono giallastro e secco di quel terrapieno. Quel pescatore [...] lo lascerai così com'è: non potresti immaginare nulla di meglio. [...] Che gran numero di felici particolari può cogliere qui il tuo talento! [...] Se alla stessa altezza di quelle donne che lavorano, ma a grandissima distanza, poni in una delle tue composizioni, come la natura ti suggerisce qui, delle montagne dai contorni sfumati di cui si scorga solo la cima, l'orizzonte della tua tela sarà proiettato lontano quanto vorrai. Ma come farai a rendere, non dico la forma di questi diversi oggetti e neanche il loro vero colore, ma la *magica armonia che li lega insieme?*»;<sup>75</sup> l'arte deve cogliere e imitare la realtà nell'istante più carico di significato, "esemplare", ricavando una sorta di istantanea tratta fuori dall'incessante moto delle cose. Secondo il giudizio di Diderot, Vernet è riuscito in questo. L'arte però non si limita a ciò: con il genio e l'immaginazione valorizza, esalta, "corregge" la natura stessa, scegliendo i particolari più convenienti alla composizione, così che la rappresentazione che ne dà è sempre risultato di un processo di idealizzazione. Anche se cerca di spiegare i procedimenti tecnici con i quali l'artista riesce a rendere, ad esempio, la profondità e l'estensione del paesaggio sulla tela, fingendo di vedere in natura quella che invece è l'opera d'arte trasposta come se fosse reale, per il critico resta ineffabile ed inesprimibile la magia dell'arte, che è ancora prima la magia delle cose: la magia è quel "non so che" non riducibile alla semplice capacità mimetica, la potenzialità dell'arte di restituire la nitidezza, la vitalità del reale nella sua varietà ed unità.*

---

<sup>75</sup> Ibid., pp. 147-148. Corsivi nostri.

Eppure anche la scrittura del critico, che è consapevole di ciò, ha a sua volta risorse per arricchire, rinnovare il quadro stesso, e ri-creare un ulteriore mondo illusorio, cercando nello stesso tempo anche di far vivere al lettore le sensazioni, le emozioni che l'immagine pittorica ha trasmesso all'osservatore: Diderot nel proprio "spettacolo" è «capace di suscitare nello spettatore-ascoltatore, naturalmente anche grazie a Vernet, un "completo allarme sensoriale", come se il suo testo riuscisse a produrre non solo immagini, ma anche valenze tattili e spaziali e acustiche». <sup>76</sup> Se la pittura diviene spazio attraversabile, grazie alla critica del filosofo, in tale spazio possono esercitarsi tutte le facoltà, il moto e i sensi. La pittura, rielaborata attraverso la finzione letteraria, si svincola dunque da una percezione statica e puntiforme, istantanea, perché la sua comprensione si svolge nel tempo; e si fa «spettacolo totale», mettendo così in «risonanza immaginaria» <sup>77</sup> tutte le facoltà sensibili, affettive ed intellettuali. La finzione narrativa completa quella del paesaggista, ma questo perché anche il dipinto stesso la stimola e ne fornisce l'occasione.

Il metodo della *Promenade picturale*, pur senza eguagliare la ricchezza della costruzione dell'opera del 1767, era già stato utilizzato brevemente da Diderot nel *Salon* del 1763, trattando di Louthembourg; <sup>78</sup> diamo di seguito, in nota, traduzione del brano.

#### LOUTHERBOURG (*Salon de 1763*)

Phénomène étrange! Un jeune peintre, de vingt-deux ans, qui se montre et se place tout de suite sur la ligne de Berghem. Ses animaux sont peints de la même force et de la même vérité. C'est la même entente et la même harmonie générale. Il est large, il est moelleux; que n'est-il pas?

Il a exposé un grand nombre de *paysages*. Je n'en décrirai qu'un seul.

Voyez à gauche ce bout de forêt: il est un peu trop vert, à ce qu'on dit, mais il est touffu et d'une fraîcheur délicieuse. En sortant de ce bois et vous avançant vers la droite, voyez ces masses de rochers, comme elles sont grandes et nobles, comme elles sont douces et dorées dans les endroits où la verdure ne les couvre point, et comme elles sont tendres et agréables où la verdure les tapisse encore! Dites-moi si l'espace que vous découvrez au delà de ces rochers n'est pas la chose qui a fixé cent fois votre attention dans la nature. Comme tout s'éloigne, s'enfruit, se

---

<sup>76</sup> Diderot D., *La promenade Vernet*, cit., con riferimento al saggio introduttivo di M. Modica, pp. 82-83.

<sup>77</sup> Ibid.

<sup>78</sup> Jacques-Philippe Louthembourg il Giovane, (Strasburgo 1740 - Londra 1812). Pittore, incisore e scenografo. Allievo di van Loo, dipinse paesaggi, marine e quadri di battaglia sull'esempio di C.-J. Vernet. Nel 1771 lavorò per il teatro Drury Lane di Londra.

dégrade insensiblement, et lumières et couleurs et objets! Et ces boeufs qui se reposent au pied de ces montagnes, ne vivent-ils pas? Ne ruminent-ils pas? N'est-ce pas là vraie couleur, le vrai caractère, la vraie peau de ces animaux? Quelle intelligence et quelle vigueur! [...] Où peut-il avoir appris ce qu'il sait? Dans l'âge mûr, avec les plus heureuses dispositions, après une longue expérience, on s'élève rarement à ce point de perfection. L'œil est partout arrêté, recréé, satisfait. Voyez ces arbres; regardez comme ce long sillon de lumière éclaire cette verdure, se joue entre les brins de l'herbe et semble leur donner de la transparence. Et l'accord et l'effet de ces petites masses de roches détachées et répandues sur le devant ne vous frappent-ils pas? Ah! mon ami, que la nature est belle dans ce petit canton! arrêtons-nous-y; la chaleur du jour commence à se faire sentir, couchons-nous le long de ces animaux. Tandis que nous admirerons l'ouvrage du Créateur, la conversation de ce pâtre et de cette paysanne nous amusera; nos oreilles ne dédaigneront pas les sons rustiques de ce bouvier, qui charme le silence de cette solitude et trompe les ennuis de sa condition en jouant de la flûte. Reposons-nous; vous serez à côté de moi, je serai à vos pieds tranquille et en sûreté, comme de chien, compagnon assidu de la vie de son maître et garde fidèle de son troupeau; et lorsque le poids du jour sera tombé nous continuerons notre route, et dans un temps plus éloigné, nous nous rappellerons encore cet endroit enchanté et l'heure délicieuse que nous y avons passée.

S'il ne fallait pour être artiste que sentir vivement les beautés de la nature et de l'art, porter dans son sein un cœur tendre, avoir reçu une âme mobile au souffle le plus léger, être né celui que la vue ou la lecture d'une belle chose envivre, transporte, rend souverainement heureux, je m'écrierais en vous embrassant, en jetant mes bras autour du cou de Louthembourg ou de Greuze: «Mes amis, *son pittor anch'io.*»

La couleur et la touche de Louthembourg sont fortes; mais, il faut l'avouer, elles n'ont ni la facilité ni toute la vérité de celles de Vernet. [...]

*Ne pourrait-on pas dire pour excuser cet excès de vert que dans les paysages aquatiques comme l'est celui de Louthembourg, la verdure est toujours plus forte? Pardon, mon Diderot, de vous interrompre pour une misère; mais on est tenté de prendre le parti de ce Louthembourg qui fait des chefs-d'œuvre à vingt ans; d'ailleurs il est Allemand. Mais poursuivez, je vous écoute.*

Ce faire de Louthembourg, de Casanove et de quelque, autres, tant anciens que modernes, est long et pénible, il faut à chaque coup de pinceau, ou plutôt de brosse ou de ponce, que l'artiste s'éloigne de sa toile pour juger de l'effet. De près l'ouvrage ne paraît qu'un tas informe de couleurs grossièrement appliquées. Rien n'est plus difficile que d'allier ce soin, ces détails, avec ce qu'on appelle la manière large. Si les coups de force s'isolent et se font sentir séparément, l'effet du tout est perdu. Quel art il faut pour éviter cet écueil! Quel travail que celui d'introduire entre une infinité de chocs fiers et vigoureux une harmonie générale qui les lie et qui sauve l'ouvrage de la petitesse de forme! Quelle multitude de dissonances visuelles à préparer et à adoucir! Et puis, comment soutenir son génie, conserver sa chaleur pendant le cours d'un travail aussi long? Ce genre heurté ne me déplaît pas. [...]

Il a fait, tout en déboutant, une cruelle niche à ce Casanove chez qui il travaillait; parmi ses tableaux, il en a exposé un petit avec son nom, Louthembourg, écrit sur le cadre en gros caractères;

c'est un sujet de bataille. C'est précisément comme s'il eût dit à tout le monde: «Messieurs, rappelez-vous ces morceaux de Casanove qui vous ont tant surpris il y a deux ans; regardez bien celui-ci et jugez à qui appartient le mérite des autres.»

Ce petit tableau de bataille est entre deux paysage de la plus douce séduction. Ce n'est rien: des roches, des plantes, des eaux; mais comme tout cela est fait! Comme je les mettrais sous mon habit si l'on ne me regardit pas!<sup>79</sup>

---

<sup>79</sup> IL SALON DEL 1763: LOUTHERBOURG.

Strano fenomeno! Un giovane pittore, di ventidue anni, che si mostra e si piazza subito sulla linea di Berghem. I suoi animali sono dipinti con la medesima forza e verità. C'è la stessa intesa e la stessa armonia generale. È largo, è morbido; che cosa non è?

Egli ha esposto un gran numero di *paesaggi*. Io ne descriverò uno solo.

Vedete a sinistra questo inizio di foresta: è un po' troppo verde, a quanto si dice, ma è soffuso di una freschezza deliziosa. **Uscendo da questo bosco e avanzando verso destra**, vedete queste masse di rocce, come sono grandi e nobili, quanto sono dolci e dorate negli angoli in cui la vegetazione non le copre, e come sono tenere e gradevoli là dove la vegetazione le tappezza ancora! **Ditemi se lo spazio che scoprite al di là di queste rocce** non è la cosa che ha fissato cento volte la vostra attenzione alla natura. Come tutto si allontana, fugge, degrada insensibilmente, e le luci e i colori e gli oggetti! E questi buoi che si riposano ai piedi di queste montagne, non sono vivi? Non ruminano? Non è il vero colore, il vero carattere, la vera pelle di questi animali? Che intelligenza e che vigore! [...] Dove può aver imparato ciò che sa? Nell'età matura, con le più felici disposizioni, dopo una lunga esperienza, raramente ci si eleva a tale punto di perfezione. L'occhio si ferma dappertutto, ricreato, soddisfatto. Guardate questi alberi; guardate come questo lungo solco di luce rischiarava questa vegetazione, gioca tra i germogli dell'erba e sembra donare loro trasparenza. E l'accordo e l'effetto di queste piccole masse di rocce staccate e sparse sul davanti non vi colpiscono? Ah! Amico mio, quanto la natura è bella in questo piccolo angolo! **Fermiamoci lì**; il caldo del giorno comincia a farsi sentire, **corichiamoci vicino a questi animali**. Mentre noi ammireremo l'opera del Creatore, la conversazione di questo pastore e questa contadina ci diventerà; le nostre orecchie non disdegneranno i suoni rustici di questo bovaro, che incanta il silenzio di questa solitudine e inganna la noia della sua condizione suonando il flauto. **Riposiamoci; voi sarete di fianco a me, io sarò ai vostri piedi** tranquillo e sicuro, come questo cane, compagno assiduo della vita del suo padrone e guardiano fedele della sua mandria; e quando il peso della giornata sarà caduto noi **continueremo la nostra strada**, e in un tempo più lontano, ci ricorderemo ancora di questo angolo incantato e dell'ora deliziosa che vi abbiamo passato.

Se per essere artista bastasse sentire vivamente le bellezze della natura e dell'arte, avere nel proprio seno un cuore tenero, aver ricevuto un'anima sensibile al soffio più leggero, esser nato come colui che è rapito, trasportato, reso sovranamente felice dalla vista o dalla lettura di qualcosa di bello, io griderei abbracciandovi, gettando le mie braccia al collo di Louthembourg o Greuze: «Amici miei, *son pittor anch'io*».

Il colore e il tocco di Louthembourg sono forti; ma, bisogna riconoscerlo, non hanno né la facilità né tutta la verità di quelli di Vernet. [...]

*Non si potrebbe dire per scusare questi eccessi di verde che nei paesaggi acquatici come quelli di Louthembourg, la vegetazione è sempre più forte? Scusa, mio Diderot, per averti interrotto per una sciocchezza; ma si è tentati di prendere le parti di questo Louthembourg che ha fatto dei capolavori a vent'anni; d'altronde è tedesco. Ma continuate, vi ascolto.*

Questo modo di fare di Louthembourg, di Casanova, di Chardin e di qualche altro, sia antico che moderno, è lungo e penoso, bisogna dopo ogni pennellata, o piuttosto spazzolata o rifinitura, che l'artista si allontani dalla sua tela per giudicarne l'effetto. Da vicino l'opera sembrerebbe una macchia informe di colori applicati grossolanamente. Niente è più difficile che mescolare questa cura, questi dettagli, con ciò che si definisce la maniera larga. Se i colpi di forza si isolano e si fanno sentire separatamente, l'effetto

Già nel *Salon* del 1763 dunque Diderot sceglie quale metodo per descrivere il paesaggio pittorico il percorrerlo facendosi personaggio in esso, tentando di generare la finzione dell'entrata. Il quadro non è una finestra dalla quale guardare, restandovi esterni, la natura, ma rappresenta una parte della totalità naturale: il paesaggio pittorico è una porzione di spazio, un angolo che rimanda però all'armonia del tutto; pur essendo un "particolare", esso comprende in sé l'unione ideale degli elementi naturali, resi allo stesso tempo in maniera realistica. La scena è delimitata e insieme "illimitata", perché lo spettatore entrandovi, vi può riposare, e se vorrà, potrà continuare poi il cammino. Trasformando la propria critica in narrazione, con l'uso del dialogo fittizio, facendo domande e rispondendovi, rivolgendosi direttamente al proprio corrispondente, e soprattutto facendo del quadro il luogo in cui si snoda la passeggiata con l'amico, Diderot fa della cornice del *tableau* di Loucherbourg una porta, una soglia che lo spettatore è invitato ad oltrepassare per far esperienza diretta di ciò che sta al di là di essa.

Anche in questo brano è centrale il tentativo del critico-filosofo di spiegare la tecnica di realizzazione specifica dell'artista, la pratica dell'arte pittorica, in questo caso quella che egli definisce *manière heurtée*; a ciò si affianca la riflessione imperniata sul confronto tra la natura rappresentata e quella reale o ipoteticamente esistente, quella con cui l'osservatore potrebbe entrare in contatto nella propria esperienza: questo confronto mette in evidenza, grazie all'intelligenza dell'artista che ha costruito l'artificio, una verosimiglianza la quale supera il carattere di mera imitazione facendosi creazione, e che rende possibile al critico di penetrare nella scena.

Il metodo della *promenade picturale*, strettamente connesso a questa tematica dello scambio che si evoca, sulla tela "magica", tra il mondo della percezione diretta e quello

---

d'insieme è perduto. Quanta arte ci vuole per evitare questo scoglio! Quanto lavoro ci vuole per introdurre in un'infinità di colpi fieri e vigorosi un'armonia generale che li leghi e che salvi l'opera dalla mediocrità della forma! Quale moltitudine di dissonanze visive da preparare e da addolcire! E poi, come sostenere il proprio genio, conservare il proprio calore nel corso di un lavoro così lungo? Questo *genre heurté* non mi dispiace. [...]

Egli ha fatto, al suo debutto, uno scherzo crudele a quel Casanova presso cui lavorava; in mezzo ai suoi quadri, ne ha esposto uno piccolo con il suo nome, Loucherbourg, scritto sulla cornice a caratteri grandi; è un soggetto di battaglia. È precisamente come se avesse detto a tutti quanti: «Signori, ricordate quei pezzi di Casanova che vi hanno tanto sorpreso due anni fa; guardate bene questi e giudicate a chi appartiene il merito degli altri».

Questo piccolo quadro di battaglia è tra due paesaggi della più dolce seduzione. Non sono nulla: delle rocce, delle piante, delle acque; ma come tutto ciò è fatto! Come lo metterei sotto il mio abito se nessuno mi guardasse! (Traduzione nostra da *Salons de 1759-1761-1763*, Denis Diderot, Paris, Arts et métiers graphiques, Flammarion, 1967, pp. 143-146. Grassetto nostro).

rappresentato, raggiungerà, come si è detto, il proprio apice nel *Salon* del 1767, quando Diderot riferirà dei sette *paysages* dell'amico Vernet; già in questo stralcio del *Salon* del 1763 è Vernet ad essere usato quale termine di paragone per commentare il giovane Louthembourg, il quale risulta comunque, a parere del critico, più artificiale del famoso maestro, sempre lodato invece per la magia, la verità riuscita.

Scrive Diderot in *Analisi del chiaroscuro*, nei *Saggi sulla Pittura* del 1766: «Ci sono due specie di pittura. La prima, ponendo l'occhio il più vicino possibile al quadro, [...] rende gli oggetti con tutti i dettagli percepibili a tale distanza, rappresentando tali dettagli con uno scrupolo pari a quello impiegato per rappresentare le forme principali. In questo modo via via che lo spettatore si allontana dal quadro, perde qualcosa di quei dettagli, fino ad arrivare a una distanza in cui tutto scompare [...]. *Ecco la buona pittura, ecco la vera imitazione della natura. Mi trovo di fronte a questo quadro così come mi troverei di fronte alla natura*, che il pittore ha scelto come modello [...]. *Ma c'è un'altra specie di pittura che non è meno naturale e che tuttavia non imita perfettamente la natura se non a una certa distanza, o, per dir così, solo in un punto. È quella pittura in cui il pittore ha rappresentato in modo vivo e deciso solo quei particolari che ha scorto negli oggetti dal punto di vista che ha scelto; al di là di quel punto non si vede più nulla, e al di qua è ancora peggio. Il suo quadro non è affatto un quadro: dalla tela fino al suo punto d'osservazione non si sa che cosa rappresenti.* Ma non si deve disprezzare questo genere di pittura: è quello del famoso Rembrandt [...]. Da ciò si capisce che la legge di finir tutto ha qualche eccezione. [...] qui il pittore trascura tutto ciò che è percepibile negli oggetti da punti di vista più vicini al quadro, ma diversi dal punto di vista da lui scelto».<sup>80</sup> Proprio a partire dal *Salon* del 1763, si è detto, Diderot si libera progressivamente dal “vincolo” della nobiltà del soggetto, per dare più rilievo agli aspetti prettamente tecnici del fare artistico, pone attenzione al faticoso processo del “dare forma”. In questo caso trattasi del modo di distribuire il colore *largement*, in pennellate dense, da cui deriva che la rappresentazione è incomprensibile se vista troppo da vicino, mentre si chiarifica allontanandosi; via via che ci si discosta dalla composizione emerge quell'effetto di “verità”, quella illusione di spontaneità che è fondamentale per la critica diderotiana.

Scrive Modica che l'illusione totale creata da Vernet-Diderot fa sì che il sentire non si arresti a un puro piacere estetico, al godimento sensibile della «*verité de la chose*, ma

---

<sup>80</sup> Diderot D., *Sulla Pittura*, cit., pp. 54-55. Corsivi nostri.



diventi la modalità più autentica di un nuovo sentire e di un nuovo sapere [...] e non solo nel senso che la *Promenade* permetterebbe di conoscere la varietà sensibile dei fenomeni»;<sup>81</sup> l'entrata "in scena" dello spettatore, che mette in gioco il problema del rapporto arte-natura, uomo-natura-rappresentazione, dà luogo a una «rifondazione dell'esperienza visibile del mondo», una «*jouissance* del sentire le cose e la vita nella loro verità sensibile»,<sup>82</sup> e non solo: «l'attivazione della percezione e dell'intelligenza visiva e sensibile produce infatti una nuova dimensione critica e conoscitiva, [...] dà più da pensare di quanto non lo permetta un'esperienza determinata, fino a diventare anche, perché no, autentico discorso filosofico».<sup>83</sup>

La nuova esperienza delle cose, dell'ovvio che torna a scatenare emozioni, che Diderot immagina di realizzare nella *Promenade*, richiede come condizione la consapevolezza dell'artificio, seppur tenuta sullo sfondo: l'estasi, l'entrata nella natura è conseguenza della riuscita di un artificio, «l'effetto del reale è rafforzato dalla consapevolezza dell'illusione, donde la possibilità inversa di percepire la realtà esterna [...] come un'illusione estetica»,<sup>84</sup> in uno scambio chiasmatico si sovrappongono la realtà dell'esperienza e la realtà dipinta-narrata. La magia di Vernet-Diderot, come anche quella di Louthembourg-Diderot, genera una «natura illuminata dall'arte» e un'«arte confermata dalla natura»;<sup>85</sup> proprio questi due paesaggisti sono citati dal filosofo nei *Saggi* a questo proposito, nel famoso brano che abbiamo sopra riportato,<sup>86</sup> dove l'arte è giudicata aver raggiunto il sommo grado quando sembra farsi natura, mentre quest'ultima, quando si fa incantevole e colpisce l'osservatore, sembra e richiama l'esito dell'arte.

Nei *Pensieri sparsi sulla pittura*, Diderot annota, riguardo questo tema: «ogni composizione degna d'elogio è in tutto e per tutto conforme alla natura. Occorre che si possa dire: "Non ho visto questo fenomeno, ma è proprio così"»;<sup>87</sup> e riflettendo sulla paradossale "verità artificiosa" dell'arte, sulla sua "falsità naturale": «sinceramente mi perdo e a volte immagino che non esistono bei quadri, a parte quelli della natura [...]».

---

<sup>81</sup> Diderot D., *La promenade Vernet*, cit., con riferimento al saggio introduttivo di M. Modica, p. 83.

<sup>82</sup> Ibid.

<sup>83</sup> Ibid.

<sup>84</sup> Ibid., p. 84. Citando J. Starobinski, *Diderot descripteur. Diderot rêve et raconte la passion de Corésus*, Paris, 1988.

<sup>85</sup> Ibid.

<sup>86</sup> Cfr. sopra, nota 52.

<sup>87</sup> Diderot D., *Sulla Pittura*, cit., p. 107.

Di nuovo mi perdo e arrivo alle stesse conclusioni, anche se le dimenticherò alla prima occhiata che darò al mio Vernet. Ma ciò non accadrà senza che io dica a me stesso: “In tutta la superficie di questo Vernet così armonioso non c’è forse un solo punto che, rigorosamente parlando, non sia falso”. Ciò mi addolora; ma bisogna dimenticare la ricchezza della natura e l’indigenza dell’arte, oppure affliggersi. Mi alzo prima della stella del giorno. Lascio vagare il mio sguardo su un paesaggio vario di montagne tappezzate di verde; [...] . Tutta questa scena silenziosa e pressoché uniforme ha un suo colore sbiadito e reale. Ma ecco che è spuntato il sole e tutto cambia per una molteplicità innumerevole e improvvisa di richiami e prestiti: è un altro quadro [...] . Mettiti la mano sulla coscienza, Vernet, e rispondimi: sei il rivale del sole? E anche questo prodigio è alla portata del tuo pennello?».<sup>88</sup>

Simile a questi passi dei *Saggi* e dei *Pensieri* è ciò che il filosofo racconta nel secondo dei paesaggi della passeggiata con l’abate: «tuttavia, per uno di quei bizzarri colpi di testa – come talvolta mi succede – *trasformando tutt’a un tratto l’opera della natura in una produzione dell’arte*, esclamai: Com’è bello tutto questo, e com’è grande e vario, nobile, saggio e armonioso! E che intensità di colori! Mille bellezze disperse nell’universo sono state messe insieme su questa tela senza sforzo e senza confusione, collegate con gusto squisito. *È una visione da favola. Ma si può supporre che da qualche parte esista [...]*. E che profondità riescono a dare alla scena quelle nuvole collocate tra il cielo e la costruzione in legno! [...] com’è bella e vera quest’acqua! E com’è stato bravo l’artista ad averne ombreggiato la trasparenza! [...] State vaneggiando?, mi disse [...]. *Sostituisco l’arte alla natura per poter giudicare meglio*. Se vi esercitate troppo spesso con queste *sostituzioni*, farete fatica a trovare dei bei quadri. Può darsi; ma sarete d’accordo che dopo uno studio simile varrà davvero la pena di ammirare quei pochissimi artisti ... Certo».<sup>89</sup> Fin dall’inizio, è svelata, al contrario, la finzione su cui è costruito lo scritto, la sostituzione, la sovrapposizione esplicita tra arte e natura: nel racconto, la natura è considerata da Diderot personaggio consapevolmente come opera; viceversa, fuori dalla finzione, si sa che è la tela ad essere trattata come un paesaggio reale. In entrambi i casi allo scopo di potersi “accostare” ad esse col linguaggio, con la riflessione.

---

<sup>88</sup> Ibid., p.122.

<sup>89</sup> Diderot D., *La promenade Vernet*, cit., p. 141. Corsivi nostri.

L'arte, di cui il linguaggio tecnico e le pratiche diventano centrali nella descrizione, è intesa come capacità di esaltare e completare l'opera della natura, ma anche, cogliendone i nessi, di dare sintesi, ordine, unità armonica alle bellezze, alla varietà e molteplicità di essa: l'imitazione creativa del pittore è eseguita con apparente semplicità e senza generare una sensazione di artificialità, attraverso la facoltà del gusto. I quadri sono ammirevoli e “significativi” se l'artista nella rappresentazione restituisce la pregnanza del reale, la sua verità ed essenza.

Nell'opera del 1766, Diderot afferma, sempre coi due artisti presi a modello, che «chi non ha studiato e sentito gli effetti della luce e dell'ombra in campagna, nel profondo delle foreste [...], di giorno e di notte, *lasci perdere i pennelli e soprattutto non gli salti in mente di essere un paesaggista*. Il chiaro di luna non è bello solo in natura: lo è anche sugli alberi e sulle acque di Vernet, sulle colline di Louthembourg».<sup>90</sup> Il confronto tra Louthembourg e Vernet torna, ad esempio, nel *Salon* del 1769, con un appunto di Diderot ancora a ribadire la necessità per l'artista paesaggista di uscire dall'atelier, all'aria aperta, di “saper vedere” oltre esso, di darsi allo studio della natura; allo stesso modo il critico, sempre nei *Saggi* del 1766, consigliava ai giovani allievi del Louvre di recarsi nelle parrocchie, nelle osterie, per strada, per farsi «un'idea giusta del vero movimento delle azioni della vita»,<sup>91</sup> oltre il modello accademico, oltre la maniera.

#### LOUTHERBOURG (*Salon de 1769*)

Malgré la sortie vigoureuse que j'ai faite contre Louthembourg à l'article Casanove, cela ne m'empêchera pas de convenir que c'est un grand artiste. Voulez-vous que je vous dies bien franchement ce que je pense du démêlé de ces deux peintres ? Casanove est un gros Épicurien, un peu libertin, aimant le repos et l'argent; il avait dans son atelier un élève dont il connaissait l'habilité et à qui il confiait le soin de finir ses tableaux. L'élève jeune, étourdi et vain, sorti de dessous l'aile de son maître, enflé de ses premier succès, reçu à l'Académie, applaudi au Sallon, laissa croire des secours qu'il donnait à Casanove tout ce qu'on voulut.

Louthembourg travaille avec une célérité inconcevable et travaille bien. Son *Mistral* ou *Marine par vent frais*, sa *Carène et Entrée d'un port*, son *Paysage au soleil couchant*, sa *grande Tempête en peine mer*, sa *Marine au soleil couchant*, sa *Tempête avec un coup de tonnerre*, son autre *Tempête par un grain de vent*, ses *Bergers avec un troupeau poursuivis par maraudeurs*, ses *Pèlerins d'Emmaüs*, son *Matin* et son *Soir*, son autre *Soir* et son autre *Matin*, ses *Paysages avec*

---

<sup>90</sup> Diderot D., *Sulla Pittura*, cit., p. 50. Corsivo nostro.

<sup>91</sup> Ibid., p. 42.

*animaux*, son *Paysage au soleil couchant*, le *Goûter des deux amis au retour de la chasse*, son *Départ pour la chasse au vol*, tout cela est fort beau; il n'y a que du plus au moins. En général il n'est pas aussi harmonieux que Casanova, ni aussi facile et aussi vrai que Vernet; il outre pour être vigoureux; il n'y a pas assez d'air entre ses figures, mais tout cela est racheté par tant d'autres qualités. Le Sallon tirait à sa fin, il avait recueilli une assez bonne provision d'éloges, lorsque l'Exposition s'ouvrit, ou qu'il avait mise en réserve par politique, afin de nous rassembler tous autour de lui lorsque nous serions las de regarder les autres. C'était une *Tempête*: ah! mon ami, quelle tempête! Rien de plus beau que des rochers placés à la gauche, entre lesquels les flots allaient se briser en écumant; au milieu de ces eaux agitées, on voyait les deux pieds d'un malheureux qui se noyait attaché aux débris du vaisseau, et l'on frémissait; dans un autre endroit, un homme qui luttait contre les vagues qui l'emportaient contre les rochers, et l'on frémissait; sur ces rochers des spectateurs peignant bien la terreur, surtout le groupe ménagé sur la pointe du rocher le plus avancé dans la mer. Je ne vous dirai pas que ces figures fussent aussi vigoureuses, aussi correctes, aussi grandes que celles de Vernet, mais elles étaient belles. Pour le ciel, ma foi, c'était à s'y tromper pour la verve et le légèreté. Ce Louthembourg est le meilleur que j'aie vu; c'est, je crois, vous en dire assez de bien. Ah! si jamais cet artiste voyage et qu'il se détermine à voir la nature!..<sup>92</sup>

---

<sup>92</sup> IL SALON DEL 1769: LOUTHERBOURG.

Malgrado la sortita vigorosa che ho fatto contro Louthembourg nell'articolo su Casanova, ciò non mi impedirà di convenire che è un grande artista. Volete che vi dica con franchezza ciò che penso della separazione di questi pittori? Casanova è un gran epicureo, un po' libertino, amante del riposo e del denaro; egli aveva nel suo studio un allievo di cui conosceva l'abilità e al quale dava il compito di finire i suoi quadri. L'allievo giovane, stordito e vano, uscito da sotto l'ala del suo maestro, gonfiato dai suoi primi successi, ricevuto all'Accademia, applaudito al Salon, lasciò credere degli aiuti che dava a Casanova tutto ciò che si volle.

Louthembourg lavora con una rapidità inconcepibile e lavora bene. Il suo *Mistral* o *Marina con vento fresco*, la sua *Carena e ingresso al porto*, il suo *Paesaggio al tramonto*, la sua *Grande tempesta in mare aperto*, la sua *Marina al tramonto*, la sua *Tempesta con colpo di fulmine*, l'altra sua *Tempesta con grano al vento*, i suoi *Pastori con gregge inseguiti dai briganti*, i *Pellegrini di Emmaus*, il suo *Mattino* e la sua *Sera*, l'altra sua *Sera* e l'altro *Mattino*, i suoi *Paesaggi con animali*, il suo *Paesaggio al tramonto*, la *Merenda dei due amici al ritorno dalla caccia*, la sua *Partenza per la caccia al volatile*, tutto ciò è molto bello; non c'è niente da dire. In generale non è così armonioso come Casanova, **né così facile e così vero quanto Vernet**; egli esagera per essere vigoroso, non c'è abbastanza respiro tra le sue figure, ma tutto ciò è compensato da tante altre qualità. Il Salon era alla fine, egli aveva raccolto una buona provvista di elogi, quando si vide apparir sul cavalletto un'ultima composizione, o che non era ancora stata finita quando apriva l'Esposizione, o che egli aveva tenuta di riserva politicamente, allo scopo di raccogliere tutti attorno a lui quando ci fossimo stancati di guardare gli altri. Era una *Tempesta*: Ah, amico mio, e che tempesta! Niente di più bello delle rocce poste alla sinistra, tra le quali i flutti andavano a frantumarsi schiumando; in mezzo a queste acque agitate, si vedevano i piedi di un disgraziato che annegava attaccato ai rottami della nave, **e veniva un brivido**, altrove il cadavere fluttuante di una donna avvolto nel proprio vestito, **e veniva un brivido**; in un altro angolo un uomo che lottava contro le onde che lo portavano verso le rocce, **e veniva un brivido**; su queste rocce degli spettatori esprimevano bene il terrore, soprattutto il gruppo che si trova sulla punta dello scoglio più allungata nel mare. **Non vi direi che queste figure siano così vigorose, corrette, grandi come quelle di Vernet, ma altrettanto belle. Per il cielo, in fede mia, c'era da ingannarsi per il brio e la leggerezza. Questo Louthembourg è il migliore che io abbia visto; è, io credo, dirne abbastanza bene. Ah! Se mai questo artista viaggiasse e si**

Tornando all'opera del 1767, oltre che una *promenade* di pittura, costruita secondo lo schema del racconto di viaggio, come uscita dalla città verso la campagna, la si può definire anche come una passeggiata di filosofia, tra luoghi "filosofici"; il loro attraversamento diventa infatti occasione di conversazione, i paesaggi sollecitano non solo lo svilupparsi dell'osservazione e delle emozioni, ma anche dei ragionamenti: il rapportarsi del soggetto alla natura fa scaturire pensieri, che sono dunque "radicati" in essa, non sono meditazioni astratte o svincolate dal momento contingente. Esempi di temi trattati, nei dialoghi della *Promenade*, sono i concetti e i rapporti tra casualità-necessità, libertà-determinismo, verità-finzione, mortalità-immortalità.

Si può paragonare questo tipo di riflessione "situata" con ciò che scrive il filosofo in un'opera che precede di un ventennio la *Promenade*, cioè la *Passeggiata dello Scettico* del 1746: «rapito dal candore dei discorsi di Cleobulo, [...] presto notai che *gli argomenti che prendeva a trattare quasi sempre manifestavano analogie con gli oggetti che aveva sotto gli occhi*. In una specie di labirinto formato da un'alta siepe [...] non mancava mai di intrattenermi sugli errori dello spirito umano, sulla incertezza delle nostre conoscenze [...]. Seduti al bordo di una fontana [...] mi parlava della nostra incostanza negli affetti, della fragilità della virtù, della forza delle passioni, dei moti dell'anima [...] mi umiliava indicando il rapporto evanescente fra il punto che occupavo e l'estensione prodigiosa che s'offriva alla vista»;<sup>93</sup> e ancora «mi resi conto che Cleobulo s'era fatta una sorta di *filosofia locale*; che tutta la sua campagna era animata e parlante per lui; *che ogni oggetto gli forniva pensieri di un genere particolare*, e che le opere della natura erano ai suoi occhi un libro allegorico ove leggeva mille verità che sfuggivano agli altri uomini»,<sup>94</sup> «mi separai da lui penetrato dalla giustezza delle sue

---

**determinasse a vedere la natura!** (Traduzione nostra da *Salons*, texte établi et présenté par Jean Sezneq et Jean Adhemar, Denis Diderot, Oxford: Clarendon press. *Salon 1765* (1960); *Salon 1769* (1967). Grassetto nostro).

In questo brano è affrontata da Diderot, che usa la figura retorica dell'anafora per sottolinearne l'effetto sullo spettatore, la tematica del sublime, in particolare la descrizione del paesaggio sublime della tempesta; come già accennato precedentemente e come diremo in seguito, tale tematica caratterizza ampiamente anche la stessa *Promenade Vernet*, che può essere letta come un viaggio simbolico dalla luce al buio, dal bello al sublime.

<sup>93</sup> Diderot D., *La passeggiata dello scettico: colloquio sulla religione, la filosofia, la mondanità*, Milano, Serra e Riva, 1984, pp. 6-7. Titolo originale: *La Promenade du sceptique ou les Allées*, manoscritto circolato clandestino, prima edizione dell'editore Paulin di Parigi in *Mémoires, correspondances et ouvrages inédits de Diderot, publiés d'après les manuscrits confiés en mourant par l'Auteur à Grimm*, 1830-1831. Corsivi nostri.

<sup>94</sup> Ibid.

concezioni, dalla chiarezza del suo giudizio e dall'estensione delle sue conoscenze; appena tornato a casa, niente mi parve più urgente che registrare il suo discorso; il che mi fu tanto più facile, dal momento che Cleobulo, per mettersi al mio livello, aveva preso a prestito termini e analogie dall'arte militare. So bene che passando per la mia penna le cose avranno perso molto dell'energia e della vivacità che avevano in bocca sua; ma almeno avrò conservato le linee principali del suo discorso».<sup>95</sup>

Già in quest'opera, come poi nella *Promenade Vernet*, Diderot sottolineava l'importanza dell'uso di un linguaggio basato su similitudini e analogie, per immagini, icastico e mimetico di fronte alla realtà: qui la scrittura voleva cercar di rendere ciò che si era ascoltato, i discorsi, senza perderne la vividezza e l'evidenza. Invece nella *Promenade*, come detto, il problema si pone nei confronti di ciò che si è visto, ossia il quadro e insieme la natura, dato che l'originalità di tale opera letteraria sta nel delineare il quadro e contemporaneamente le cose che questo ha voluto raffigurare, perché uno non è descrivibile se non attraverso l'altra, e viceversa.

Il filosofo sottolinea che le diverse modalità espressive attraverso cui si interpreta e si comunica la realtà, ossia il discorso, la scrittura e l'immagine, non sono mai completamente sovrapponibili tra loro, ma tuttavia paragonabili, si possono scoprire affinità tra esse: ognuna può mostrare i limiti, ma anche esaltare i pregi dell'altra; «avevamo un po' di strada da fare fino al castello. Ne approfittammo: l'abate facendo recitare a uno dei suoi allievi [...] e io ricordandomi i luoghi da cui mi stavo allontanando e che mi proponevo di descrivervi una volta rientrato [...]. A questi versi: *Vere novo, gelidus canis cum montibus humor liquitur, et Zephyro putris se gleba resolvit*, cominciai a riflettere sulla differenza tra le bellezze della pittura e quelle della poesia e sulla difficoltà di tradurre da una lingua all'altra i brani che si è riusciti a comprendere meglio»,<sup>96</sup> scrive, ad esempio, nel *Secondo paesaggio*, evidenziando anche contemporaneamente il ruolo della memoria per la critica, perché a seguito dell'attraversamento della tela-paesaggio dovrà prendere forma appunto la descrizione letteraria. Le riflessioni sullo specifico delle diverse arti e sul problema dell'*ékphrasis*, sul rapporto parola-immagine e sulla loro traducibilità reciproca, sono sempre centrali per il filosofo.

---

<sup>95</sup> Ibid., pp. 7-8.

<sup>96</sup> Diderot D., *La promenade Vernet*, cit., pp. 141-142.

Anche nella *Promenade*, le discussioni di Diderot personaggio e dell'abate danno luogo ad una sorta di filosofia locale; si possono considerare alcuni casi. Nel secondo dei siti attraversati, la riflessione riguarda l'ordine presente in natura, la concatenazione che lega ogni evento e fenomeno secondo la legge di necessità e la negazione dell'antropocentrismo come modalità di lettura della natura, che non è solo idilliaca e in funzione dell'uomo: «stavamo camminando. L'abate aveva l'occhio malato coperto da un fazzoletto ed era ancora scandalizzato per la temerarietà con cui avevo osato affermare che un turbinio di polvere sollevato dal vento e che ci aveva accecato avesse un suo ordine, né più né meno perfetto di quello dell'universo. Il turbinio gli sembrava un'immagine passeggera del caos [...] in mezzo all'opera meravigliosa della creazione»;<sup>97</sup> Diderot personaggio risponde, richiamando Leibniz e Lucrezio, che se tutto in natura è connesso, ogni essere ha una sua «ragione sufficiente», e così anche quel turbinio per cui si è dovuto abbandonare un paesaggio che «ricreava l'animo».<sup>98</sup> Se la natura «ha predisposto quel paesaggio per voi, è sempre per voi che avrà ordinato anche quel turbinio! Avanti, amico mio, riteniamoci un po' meno importanti. Noi stiamo nella natura e ci stiamo ora bene e ora male».<sup>99</sup>

Altri temi accennati nelle conversazioni dei personaggi, oltre a quello riguardante appunto il rapporto casualità-necessità, caos-ordine, libertà-determinismo,<sup>100</sup> sono: il rapporto realtà-sogno,<sup>101</sup> quello tra legge civile-religiosa-di natura,<sup>102</sup> tra primitivi e civilizzati,<sup>103</sup> quello tra la moralità-immoralità dell'arte e la morale dell'uomo comune.<sup>104</sup>

Inoltre è presente, nella *Promenade*, una corposa digressione centrata ancora una volta sul linguaggio, che interessa soprattutto il sesto dei capitoli. Questa divagazione è significativa per l'economia generale dell'opera, per i temi fondanti di essa; scrive Diderot: «il loro istitutore e io, *distratti a ogni momento dalle bellezze della natura,*

---

<sup>97</sup> Ibid., pp. 142-143.

<sup>98</sup> Ibid.

<sup>99</sup> Ibid.

<sup>100</sup> Tema che torna, ad esempio, nel *Primo Paesaggio* con richiami alla concezione epicurea dell'origine "casuale" del mondo, integrata però col concetto di necessità fisica e materiale e col concetto di un ordine introdotto dall'artista, il quale dà un senso nella propria opera all'esperienza della molteplicità e della diversità che caratterizzano la natura.

<sup>101</sup> Trattato ad esempio alla p.152 e soprattutto nel settimo dei *Paysages*.

<sup>102</sup> Diderot D., *La promenade Vernet*, cit., pp. 155-156 e nota 62.

<sup>103</sup> Ibid., p. 146, 163 e seguenti, 170.

<sup>104</sup> Ibid., pp. 146, p. 158 e seguenti con relative note.

*conversavamo o per meglio dire davamo sfogo di quando in quando a discorsi sconnessi. Ma perché sono così pochi gli uomini affascinati dalle bellezze della natura? Perché la società ha creato per loro un gusto e delle bellezze artificiali».*<sup>105</sup> È dunque il fascino della natura, che distrae, stupisce, e insieme fa sorgere pensieri e riflessioni, non logiche e consequenziali ma nate per associazione, per analogia; lo stato di pensiero libero, “errante” si esprime poi nella conversazione. Il brano continua sottolineando la contrapposizione tra «immaginazione e giudizio [che] sono due qualità comuni e quasi opposte».<sup>106</sup> L’immaginazione imita e combina, si occupa delle somiglianze, trova legami, usa espressioni figurate e descrizioni animate; è tipica del poeta “che sente”, entusiasta ed ebbro, del genio creatore che si pone fuori dalla misura della ragione. Il giudizio invece confronta, cerca differenze, usa rigore, un metodo, non le figure e il movimento ma espressioni astratte; è proprio del filosofo che ragiona, sobrio: «ovunque c’è decadenza della poesia e della fantasia, nella misura in cui lo spirito filosofico abbia realizzato dei progressi [...]. Il regno delle immagini declina via via che si amplia quello delle cose [...]. *C’è soltanto un momento felice: quello durante il quale c’è abbastanza energia e libertà per essere geniali, e abbastanza gusto e giudizio per esser saggi. Il genio crea le bellezze; la critica sottolinea i difetti. Al primo occorre immaginazione, alla seconda giudizio».*<sup>107</sup> L’artista è il genio-creatore, mentre al critico spetta il giudizio razionale, che però non è riducibile ad una rigida metodologia; serve cioè “mediazione” tra immaginazione e ragione, ognuna per sé degenera in un eccesso, o la barbarie o una «monotona correttezza».<sup>108</sup>

Diderot delinea poi il rapporto tra parola-immagine-idea; le parole sono o espressioni astratte atte a designare idee, o espressioni rappresentative di esseri fisici. Le idee e immagini collegate alle parole non vengono più però richiamate o raffigurate durante la conversazione ordinaria: «nell’infanzia ci pronunciavano delle parole [e] il loro significato s’imprimeva nel nostro intelletto, o per mezzo di un’idea o per mezzo di un’immagine [...] accompagnate da avversione o da odio, da piacere o da terrore» e l’idea o l’immagine «ci ritornavano in mente a ogni parola che veniva pronunciata, insieme con le sensazioni che le erano proprie»; ma a lungo andare «abbiamo lasciato da parte l’idea o l’immagine e siamo rimasti fermi al suono e alla sensazione [...].

---

<sup>105</sup> Ibid., p. 163. Corsivo nostro.

<sup>106</sup> Ibid., p. 164.

<sup>107</sup> Ibid., p. 165. Corsivo nostro.

<sup>108</sup> Ibid., p. 164.



Senza queste abbreviazioni non potremmo conversare [...]. E che cosa fa il filosofo quando soppesa, si sofferma, analizza, distingue? *Ritorna con il sospetto e con il dubbio alla condizione dell'infanzia*». <sup>109</sup> Allora Diderot introduce l'esempio di un *Chiaro di luna* di Vernet, di cui ci si può ricordare i tratti principali, ma poi soltanto le sensazioni provate alla vista di esso, ed è in base a ciò che se ne approva la critica o l'elogio.

Secondo il filosofo occorre infatti risalire all'immagine e all'idea, collegate alle parole, per eccitare di nuovo l'immaginazione; altrimenti si usano solo formule convenzionali e si provano impressioni ormai consuetudinarie. Tuttavia «sono rari i casi di cose inaudite, mai viste o viste di rado, di sottili rapporti di idee, di immagini nuove e singolari. *Bisogna ricorrere allora alla natura, al primo modello, ai primi elementi istituiti. Di qui il piacere che ci procurano le opere originali*, la fatica dei libri che fanno pensare, *la difficoltà di suscitare interesse, sia parlando che scrivendo*». <sup>110</sup> Dunque è la natura l'unica fonte inesauribile di novità, di varietà infinita che può stimolare l'immaginazione. La “vera” arte, intesa qui in senso ampio, mostra il suo valore nella capacità di attingere, e poi restituire al fruitore, la ricchezza mutevole della natura, di esserne imitazione a sua volta creativa; con questo, è spiegata anche la difficoltà di realizzare creazioni davvero originali. Questo è lo scopo sia del pittore che del critico: riescono ancora a commuoversi, a turbarsi e a illudersi, coloro i quali sono disposti a raffigurarsi le cose, senza che questa facoltà sia compromessa dall'abitudine ai segni, «forse coloro che sono rimasti bambini». <sup>111</sup>

Diderot continua poi la riflessione sulla lingua, e in particolare sulla sua povertà: «due persone che parlando hanno detto la stessa cosa con le stesse parole, [...] non hanno avuto alcuna sensazione in comune; e se la lingua fosse stata così feconda da corrispondere a tutta la varietà delle loro sensazioni, si sarebbero espressi in modo completamente diverso [...]. È appunto quella varietà di accenti, che avete fatto molto bene a sottolineare, a supplire alla scarsità di parole [...]. È così che ognuno di noi ha una sua propria lingua individuale e parla come sente: è freddo o caldo, rapido o tranquillo; è se stesso e soltanto se stesso, mentre per quel che riguarda l'idea e l'espressione sembra che assomigli a un altro [...]. Sebbene questa lingua degli accenti sia infinita, tuttavia si fa comprendere. *È la lingua di natura*. È il modello del musicista, l'origine autentica del grande compositore di sinfonie [...]. Il fatto è che *la lingua del*

---

<sup>109</sup> Ibid., p. 166. Corsivo nostro.

<sup>110</sup> Ibid., p. 167. Corsivo nostro.

<sup>111</sup> Ibid.

*sentimento, la lingua di natura*, l'idioma individuale era usato insieme con la povera lingua comune, e che la varietà della prima di quelle lingue distruggeva tutte le identità dell'ultima, delle parole, del tempo e del canto». <sup>112</sup> La constatazione della povertà delle espressioni del linguaggio verbale di fronte all'infinità delle idee, immagini, emozioni e sentimenti porta a considerare la "lingua di natura" e le sue potenzialità, la quale può supplire a questa mancanza; la lingua di natura deve dunque essere il modello dell'artista, per creare opere originali, "autentiche".

Di fronte alla caduta della capacità immaginativa bisogna quindi recuperare le risorse della lingua del sentimento; come la musica e il teatro coi toni e i tempi, anche le altre arti, pittura compresa, nelle loro specifiche modalità espressive, riescono a rendere la

---

<sup>112</sup> Ibid., pp. 168-169. Corsivo nostro. La musica e il teatro, la poesia intesi come possibile traccia del linguaggio originario e come modalità per recuperarlo, attraverso l'uso che essi fanno del "geroglifico", è tema de *Lettre sur les sourds et muets à usage de ceux qui entendent et qui parlent* (1751). In quest'opera scrive il filosofo: «passa allora nel discorso del poeta uno spirito che ne anima e ne vivifica tutte le sillabe. Che cos'è questo spirito? A volte ne ho sentito la presenza; ma tutto quello che ne so è che si deve a lui *se le cose sono dette e rappresentate simultaneamente* e se, nello stesso tempo in cui l'intelletto le coglie, *l'anima ne è commossa, l'immaginazione le vede* e l'orecchio le intende e, se infine, il discorso non è più solo una concatenazione di termini *energici*, che espongono il pensiero con forza e nobiltà ma anche un *tessuto di geroglifici ammicciati gli uni sugli altri che lo dipingono*. Potrei dire, in questo senso, che ogni poesia è emblematica». Questo è il linguaggio che a Diderot interessa imitare, quel linguaggio capace di "richiamare" l'immagine, e dunque di eccitare l'immaginazione e di farsi lingua del sentimento; un linguaggio che va oltre l'uso degli strumenti retorici dell'*evidentia*, dell'*enargeia* o dell'*energeia*, un linguaggio che davvero è paragonabile all'arte del pittore e capace anch'esso di "dipingere", di produrre un'immagine mentale della realtà equiparabile a quella "fisica" creata dall'arte figurativa. Nel geroglifico convivono la componente sensibile che dà da immaginare e quella cogitativa, il concetto che dà da pensare, è esempio di un linguaggio che usa l'immagine, il simbolo e l'allegoria, come arricchimento al linguaggio solo concettuale; non è riducibile a un significato ben determinato e si basa sull'intuizione: nel geroglifico, il linguaggio si approssima al visibile, alla simultaneità che caratterizza la rappresentazione, può imitare la sintesi della molteplicità presente nell'immagine. Il problema centrale che si pone il critico nella riflessione sul potere di visualizzazione che ha il linguaggio, per cui esso può approssimarsi all'immagine, è come rendere con la parola ciò che nella realtà colpisce direttamente lo sguardo: anche nella scrittura deve esserci una rappresentazione "iconica", figurata delle cose, come se si fosse davanti, alla presenza della cosa stessa; per questo occorre usare un linguaggio immaginativo, che risvegli l'immaginazione, e immaginifico, ricco di metafore e similitudini. Diderot parla di una scrittura che per questo motivo può farsi oscura, simile a quella poetica, ed "intessuta di geroglifici": usa il geroglifico come simbolo di una modalità espressiva che si fonda sulle immagini, perché il geroglifico è un elemento che realizza in sé l'unità tra dire e mostrare, anche se ciò resta non decifrabile completamente, ha un senso misterioso e ignoto, rimane un emblema che costringe allo sforzo interpretativo; è espressione simbolica dell'indeterminatezza semantica e rappresentativa del linguaggio, e insieme della potenzialità e ricchezza espressiva e simbolica delle parole, che va sfruttata. Il geroglifico mostra che il linguaggio verbale non coincide col pienamente esplicitato, che la parola non è riducibile ad immagine, resta oscura, non è rappresentabile, ed anche l'opposto, ossia che il linguaggio figurativo è a sua volta irriducibile alla parola ma riconvertibile, nei limiti, a significati linguistici. Il geroglifico inoltre fa emergere la radice simbolica dei significati, del linguaggio, l'originaria e primitiva operazione di attribuzione di senso ai segni che è condizione del linguaggio stesso.

molteplicità e infinita varietà della natura. Il problema che interessa al critico, seppur nella finzione del dialogo con l'abate non venga direttamente esplicitato, è rendere la lingua di natura usata dall'artista attraverso il linguaggio convenzionale, quando ormai vige un gusto artificiale: nella propria critica d'arte infatti Diderot, rapportandosi alla pittura, usa un linguaggio che ricalca quello dialogico, drammatico, poetico per riuscire a rianimare la facoltà immaginativa del lettore, come il pittore fa con lo spettatore. Tornando agli effetti dello spirito filosofico sulla poesia e concludendo la digressione, Diderot risponde all'interlocutore che esso annulla le illusioni poetiche; la ragione e l'esperienza indeboliscono il potere evocativo delle immagini e dei racconti, e riducono il potere della fantasia (processo che vale per gli adulti e per le civiltà moderne), per cui è difficile risvegliare l'immaginazione e creare opere. Serve appunto mediazione tra immaginazione e giudizio, che la ragione non corrompa il gusto in bizzarria, in artificio, ma lo renda maturo.

Questa lunga digressione sul rapporto artista-critico, sul compito che quest'ultimo si pone, ossia stimolare la capacità immaginativa del fruitore attraverso il linguaggio, mette in evidenza, fuori dalla finzione, l'operazione compiuta da Diderot nella *Promenade*, lo scopo che la stessa si prefigge, ed insieme il problema che viene in essa affrontato: il tema è quello dell'*ekphrasis*, di un linguaggio per immagini che possa favorire l'attitudine a raffigurarsi le cose; l'obiettivo, che trascende la stessa critica d'arte, è quello di richiamare lo spettatore ad una "visione" originaria, "infantile", spontanea ed ingenua del reale, ad una nuova esperienza delle cose non ancora, o meglio, non più risultato di convenzioni.

L'arte "magica" sa raggiungere, a parere del filosofo, questo intento discostandosi così dalla maniera, sa s-muovere l'immaginazione: Diderot, nella parte del *Salon* del 1767 dedicata a Vernet, cerca di fare lo stesso, creando un paragone sottinteso tra la contemplazione di una serie di dipinti e quella di paesaggi, nel corso di passeggiate all'aria aperta; Diderot anima la propria descrizione con l'espedito della passeggiata: è passeggiando, e non stando di fronte ad esso, che il soggetto si trova "esposto" alla magia del paesaggio-quadro, e sperimenta il rimaner sorpreso, stupefatto, in uno stato d'estasi che "apre" ad un'esperienza "originaria" ed immediata delle cose.

## Un viaggio “estetico” dal bello al sublime



Claude Joseph Vernet, *Une tempête avec le naufrage d'un vaisseau*, 1770

Per illustrare, nella sua complessità, «il senso dell'estetica settecentesca»,<sup>113</sup> Elio Franzini ha proposto la metafora del viaggio. Il Settecento è il secolo del Grand Tour, componente essenziale dell'educazione e della vita degli intellettuali, ed è il secolo delle esplorazioni; il pensiero di questo secolo si può definire errante, «il viaggio stesso viene teorizzato come dimensione vivente del pensiero»,<sup>114</sup> di un pensiero che si fa dinamico, non assolutista, antimetafisico e antidogmatico, contrario al principio d'autorità, e che si pone alla ricerca di una verità che mostra «volti diversi [...] ma dialoganti», attento anche al mondo delle passioni.<sup>115</sup> Il viaggiare permette infatti di aprirsi all'esperienza della relatività dei valori sociali, politici, religiosi, filosofici, all'esperienza della tolleranza, del limite culturale di fronte «alla varietà della natura», del confronto e del diverso, consente di aprirsi al dubbio, alle infinite possibilità qualitative.

---

<sup>113</sup> Franzini E., *L'estetica del Settecento*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 39.

<sup>114</sup> Ibid., p. 39 e seguenti.

<sup>115</sup> Ibid.

Il viaggio può essere inteso come immagine di una filosofia dell'esperienza ed esempio di un atteggiamento estetico, dove fondamentale è l'esercizio dello sguardo, connesso però ad una percezione sinestesica del reale: il mondo non viene «intellettivamente conosciuto e dominato, ma costituito e vissuto come forma d'arte».<sup>116</sup> L'attraversamento sensibile dei luoghi mette in gioco tutte le facoltà e la corporeità dell'individuo: il viaggio comporta l'acquisire una conoscenza diretta della realtà, della natura mediante i sensi in azione, pone dunque come essenziali la conoscenza sensibile, la sensibilità e l'immaginazione, al fianco della ragione. La relazione conoscitiva che si instaura tra soggetto e oggetto «è accompagnata da un *sentimento della natura*»,<sup>117</sup> per cui si sente familiarità con tutte le forme di vita e l'individuo vive una "espansione" del proprio sé. Il viaggio può aprire, allo stesso tempo, al disorientamento e al rapimento, provocati dai caratteri degli oggetti con cui si entra in rapporto.

La stessa coscienza estetica del Settecento nasce e si sviluppa come dialogo, come «viaggio»<sup>118</sup> tra ragione e passione, tra le regole ideali delle metafisiche del bello e la poetica del sublime, dell'eccedenza e della trasgressione, come ricerca di una via mediana tra esse, la quale non è però né una via dialettica né teleologica, come ricerca di un senso comune; le facoltà estetiche si fondano sulla duplicità di senso interno ed esterno, del sentire interiore e del percepire, e sui loro legami. L'esperienza "dell'altro" è uno dei paradigmi dell'estetica, «che nasce sotto il segno dell'*analogia*, della *differenza*, del *senso comune*, del *modello altro del sapere*».<sup>119</sup>

Diderot e le sue opere sono esempio calzante di come il viaggio, nella plurivocità dei suoi significati, possa essere un aspetto, certo particolare ma che manifesta lo spirito dell'epoca: «Diderot fa così del viaggio la *metafora estetica* sia del suo naturalismo dinamico e organicista sia del movimento stesso di una costruzione antropologica che ha al suo centro il tema del sensibile. Il principio di continuità leibniziano, naturalizzandosi, diviene il simbolo del pensiero che viaggia [...] alla ricerca di differenze che sono sempre all'interno di una unità organica», scrive Franzini. Il viaggio diventa in Diderot metafora della filosofia stessa, simbolo di una nuova sensibilità conoscitiva, intesa come indagine di differenze e analogie, dei legami, delle gradualità infinite che collegano tutto in natura. Il viaggio permette di approcciare la natura nel suo

---

<sup>116</sup> Ibid.

<sup>117</sup> Ibid.

<sup>118</sup> Ibid.

<sup>119</sup> Ibid.

perpetuo variare, in movimento: il reale non può essere riprodotto, ridotto a rappresentazione, va esperito e descritto nella sua immediatezza; l'arte stessa non può «imitare» senza esprimere *il viaggio delle differenze*.<sup>120</sup> Per questo Diderot costruisce alcune delle sue opere<sup>121</sup> proprio come resoconti di viaggi, riportati attraverso il dialogo, dove il viaggiare, l'attraversamento dello spazio, il movimento sono più importanti del raggiungere una meta: diventano occasione per il meditare filosofico, per esperire i limiti e l'eccedenza a essi, per sperimentare la libertà del corpo e del pensiero, per sviluppare le potenzialità della sensibilità, esterna e interna, lo spirito d'osservazione e l'ascolto.

A Diderot non interessa soltanto l'esplorazione di mondi lontani, l'esotismo, il tema del selvaggio, ma anche la riscoperta del mondo vicino, mediante un approccio estetico ad esso, che sappia cogliere l'inconsueto in ciò che è familiare. È la passeggiata allora che diventa immagine adatta del fare esperienza estetica, nelle sue componenti sensibile e affettiva, della realtà in divenire, della natura; spazio e tempo, per il viaggiatore e per chi passeggia, sono dimensioni soggettive e qualitative, in esse si esperisce il sentimento della natura e il "fondersi" col flusso del reale, fino anche a perdersi. Si sente il bisogno di fare esperienza della varietà infinita, ricercando l'unità, i legami tra i differenti fenomeni. La connessione sguardo-corporeità-pensiero-emozioni durante la passeggiata è fortissima: in essa non si fa uso di mezzi di trasporto e l'esperienza dello spazio è compiuta quindi direttamente mediante il corpo e non solo con lo sguardo, i passi misurano le distanze. Lo stesso sguardo non è contemplativo e fisso, ma si fa errante insieme alle membra, e percorre anch'esso lo spazio, lasciandosi condurre, attrarre dalle cose, orientare dallo stesso cammino; il senso della vista predomina nel rapporto del soggetto col mondo circostante, ma è sempre "combinato" agli altri sensi. Anche il pensiero, sempre connesso alla corporeità e alle sue condizioni, si fa situazionale, non astratto, ancorato al contesto spazio-temporale. Inoltre al moto esterno del passeggiatore corrisponde sempre un moto interno, quello dovuto ai cambiamenti emotivi, perché l'impatto con l'alterità dell'oggetto modifica lo stato del soggetto, il modo con cui coglie se stesso e la realtà che lo circonda, e ciò accade non solo a livello delle percezioni sensibili ma anche a livello affettivo.

---

<sup>120</sup> Ibid.

<sup>121</sup> Da *I gioielli indiscreti*, scritto libertino del 1748, a *Jacques il fatalista* del 1773 (1796, edizione postuma di Buisson), al *Supplemento al viaggio di Bougainville* del 1772, a *Viaggio in Olanda*, risultato di appunti del 1773-1774. Ricordando la già citata *Passeggiata dello scettico*.

Nella *Promenade Vernet*, come detto, Diderot sviluppa una nuova modalità di far critica d'arte, la passeggiata di pittura, secondo il principio del dialogo in movimento come stile di scrittura. Descrizione e movimento si implicano a vicenda: il movimento è generato dall'esigenza di descrivere e la descrizione può essere portata a compimento con successo solo muovendosi; il movimento è quello dell'occhio di fronte al dipinto che, nella finzione letteraria, diventa poi movimento nella natura, movimento corporeo, cammino nei paesaggi, il quale non è solo un artificio accessorio usato dal critico nella narrazione, ma si rivela "necessario", quasi richiesto dalle opere stesse. La passeggiata estetica che Diderot racconta nella *Promenade Vernet* mette in scena il legame tra sguardo, meditazione, sentimenti e lo stesso cammino: il "movimento" delle membra, dei sensi esterni e del senso interno, dell'immaginazione, delle emozioni e anche del pensiero sono inscindibili l'uno dall'altro. I diversi ritmi che il cammino assume sono scelti dal soggetto, ma anche dettati dal luogo in cui si trova e su cui lo sguardo si pone, e determinati dalle passioni che un certo paesaggio genera: a volte il passeggiatore è spinto avanti da sempre nuove scoperte, a volte resta immobilizzato per la sorpresa, raggiunge una meta o si smarrisce; anche la meditazione, il dialogo filosofico, gli interrogativi che il soggetto si pone, e le possibili risposte, sono sempre calati "in situazione", il pensiero è "locale", secondo la stessa definizione di Diderot che si è sopra ricordata. Così vale anche per le emozioni, i sentimenti che muovono l'animo "parallelamente" al muoversi del corpo. L'esperienza estetica della natura, e dunque anche la fruizione dell'arte paesaggistica di Vernet fuori dalla finzione letteraria, nella complessità delle sue componenti sensibile, affettiva e riflessiva, avviene per mezzo del movimento corporeo, del passeggio, immaginario e "creato" dal critico nel caso dei dipinti, che mette a contatto diretto, inserisce "profondamente" nella realtà, nel fluire dei suoi cambiamenti. Il sentimento è, nello stesso tempo, il sentire e il sentirsi in un determinato luogo o situazione.

Nella *Promenade*, Diderot riconosce la grandezza di Vernet nel comunicare l'illusione della presenza delle cose, nel suscitare una rinnovata apertura nei confronti della realtà attraverso quadri, che, come detto, non sono più "finestre sul mondo" (come ad esempio in Leonardo) ma, simbolicamente, "porte" da cui poter entrare: la passeggiata, la camminata diventa una forma, una pratica per rispondere a questo, sollecita a sua volta un determinato modo di fruire e di vivere la realtà naturale, il quale avvia al pensiero filosofico, ad esempio sui concetti stessi di arte e natura, o sul linguaggio.

Diderot infatti prende spunto dai singoli quadri per riflettere sull'arte e le sue tecniche, sulla raffigurazione di scene e spettacoli naturali, e su tematiche caratteristiche dell'estetica settecentesca, quali, ad esempio, il piacere della tragedia e la poetica del sublime. La riflessione sul tema del tragico, cardine della tradizione che da Aristotele giunge fino al Settecento, è presente nel quarto dei racconti che il filosofo congegnava "attorno" ai *paysages* di Vernet. Il problema che lì discute con l'abate è come ciò che nella realtà è drammatico possa diventare fonte di piacere quando è imitato, quando è oggetto dell'arte; e come il piacere possa essere quindi misto al pianto. L'abate legge la risposta del filosofo sul taccuino che egli gli consegna: «È bello, è dolce compatire gli infelici [...]. È alle loro disgrazie che dobbiamo la lusinghiera consapevolezza dell'energia del nostro animo [...]. Volentieri ci associamo idealmente all'eroe oppresso [...]. Noi uomini andiamo a teatro [...] pronti ad abbracciare, a stringere al petto la virtù minacciata [...]. La seguiamo fino ai piedi del patibolo, ma non oltre [...]. Se si trattasse di subire davvero il destino dell'infelice che è sulla scena, i palchi sarebbero deserti».<sup>122</sup> Il piacere nasce dalla compassione per gli altri e dalla coscienza della finzione, della distanza che ci separa dal pericolo reale. L'artista, poeta o pittore, cerca di far sì che lo spettatore si immedesima nella vicenda tragica, pur nella consapevolezza della finzione: «è difficile essere intensamente commossi da un pericolo in cui forse non ci s'imbatte mai. Minore è la distanza tra me e il personaggio, più sono forti e rapide l'attrazione e la simpatia»,<sup>123</sup> mentre queste non nascono se non ci si può mettere "al posto" di chi soffre. Il fruitore deve essere condotto a sdoppiarsi, ad avvicinare l'esperienza della perdita di sé: si fa personaggio e insieme resta se stesso lontano dal pericolo, provando piacere; questo determina «i limiti dell'imitatore della natura. Se mi dimentico troppo e troppo a lungo di me stesso, il terrore è troppo forte; se non me ne dimentico affatto, se resto sempre me stesso, il terrore è troppo debole. È un temperamento equilibrato quello che fa versare lacrime deliziose».<sup>124</sup>

L'opera deve essere costruita sul mantenimento di una giusta distanza: se è troppa non si genera commozione, se poca produce solo paura e non piacere. Il filosofo conclude raccontando un aneddoto al proprio compagno di viaggio: in una gara tra due quadri esposti «una vecchia contadina fece decidere i giudici incerti. "Questo quadro", disse la buona donna, "mi dà un gran piacere; ma quest'altro mi fa star male". *Il primo la*

---

<sup>122</sup> Diderot D., *La promenade Vernet*, cit., pp. 151-152.

<sup>123</sup> Ibid., pp. 152-153.

<sup>124</sup> Ibid.



*lasciava fuori dalla tela; il secondo ve la faceva entrare. Amiamo il piacere nella vita, il dolore nella pittura».*<sup>125</sup> Continua dunque il tema del dolore piacevole, e dell'immedesimazione, dell'empatia come causa delle passioni più intense che il fruitore (come parallelamente il creatore) può provare; ed è da notare che l'illusione dell'entrata nella scena rappresentata ancora una volta il criterio forse più decisivo adottato da Diderot per valutare la "riuscita" dell'opera d'arte pittorica.

In questa digressione sono presenti riferimenti ed anche «parafrasi di alcune idee di Burke»,<sup>126</sup> tra cui probabilmente l'aggettivo "deliziose", richiamo al *delight*, il piacere relativo al dolore che egli teorizza. Diderot, come anticipato, nella *Promenade* descrive un viaggio simbolico, dove dalla luminosità dei paesaggi di campagna si passa all'oscurità delle tempeste, che inscenano l'esperienza del pericolo, del rischio d'una morte annunciata, l'esperienza della natura che si manifesta come potenza irresistibile e violenta; riguardo a ciò si può parlare di poetica del sublime naturale in Diderot. Questo tema, evidente nella caratterizzazione dei paesaggi e nel tipo di partecipazione emotiva dei personaggi di fronte alla natura, è appunto ripreso dall'opera di Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* del 1757,<sup>127</sup> seppur questa non venga citata esplicitamente nella *Promenade*.

Fin dal *Secondo paesaggio*, da come viene introdotto e sviluppato dal critico, ciò è manifesto: «alla vista di un nuovo panorama, non meno mirabile del primo, la voce mi mancò, mi si confusero le idee e restai muto e stupefatto [...]. Dopo un buon tratto di strada ci trovammo su una specie di ponte [...]. Quando ci fermammo là e mi guardai intorno *provai un sentimento di piacere, ma misto a orrore* [...] tutta la violenza del mio stupore [...]. Davanti a me, come dalla cima di un *precipizio*, vedevo i due versanti, ciò che gli stava in mezzo e tutta quella scena imponente [...]. Quelle arcate, che un attimo prima mi stavano di fronte, le avevo ora sotto i piedi. Sotto di esse scorreva giù a valle *con grande fragore* un ampio torrente; le sue acque scomposte e *impetuose* correvano veloci verso la zona più profonda di tutto il paesaggio. *Non riuscivo ad*

---

<sup>125</sup> Ibid., p. 153. Corsivo nostro.

<sup>126</sup> Ibid., p. 192.

<sup>127</sup> Burke E., *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, a cura di G. Sertoli e G. Miglietta, Palermo, Aesthetica, 2002. La traduzione francese dell'opera di Burke è del 1765, e fu recensita da Grimm su *Correspondance littéraire*. La conoscenza della poetica del sublime burkiano si nota anche negli *Essais* del 1766. Si può dunque notare che quella diderotiana è una delle prime riprese e rielaborazioni del lavoro di Burke.

*allontanarmi da questo spettacolo, misto di piacere e di spavento*».<sup>128</sup> Proseguendo il cammino, Diderot personaggio guarda il ponte da sotto «a un'altezza e lontananza prodigiosa», poi scopre un'oscura caverna; infine racconta: «ero immobile e il mio sguardo errava, senza fermarsi su alcun oggetto; stavo con le braccia abbandonate lungo i fianchi, a bocca aperta. Il mio accompagnatore rispettava la mia ammirazione e il mio silenzio [...]. Non vi dirò quanto durasse quell'incanto. L'immobilità degli esseri, la solitudine del luogo, il suo profondo silenzio sospendono il tempo: non ce n'è più. Non c'è più nulla che lo misuri; ed è come se l'uomo diventasse eterno».<sup>129</sup>

Il critico tratteggia l'esperienza dello stupore, stato a-razionale, causato dalla natura sublime, la quale si presenta come indicibile e capace di sopraffare mente e sensi; la definizione del sentimento del sublime come diletto, piacere relativo al terrore segue i termini di Burke, e la stessa cosa vale per le fonti, le cause scatenanti del sentimento: il vuoto, la profondità e vastità che danno vertigine, il fragore ma anche il silenzio assoluto, l'oscurità, la potenza irresistibile dei fenomeni naturali, elementi che affascino e disorientano insieme. Lo sguardo è sempre in azione, in movimento, il soggetto coi sensi e la corporeità esplora il mondo circostante e contemporaneamente ne fa esperienza emotiva, affettiva: il legame di quest'ultima con l'esperienza sensibile-percettiva è inscindibile, sono entrambe componenti fondanti dell'esperienza estetica del sublime. In questo caso, il passeggiatore alterna moto e stasi, cammina e si ferma perché lo stupore ha un effetto paralizzante e quando ciò accade, nel silenzio del dialogo interrotto, egli riflette, cerca di focalizzare e comunicare il proprio stato; in quel momento sorge la riflessione filosofica, che nasce dunque in situazione, legata all'esperienza del paesaggio, sul rapporto istante-durata, finitudine-eternità, sulla percezione soggettiva e qualitativa del tempo. Il soggetto si abbandona all'esperienza dell'eccedenza e dell'estasi, dell'uscita da sé, quasi potesse porsi oltre i limiti spaziotemporali.

A partire dagli ultimi decenni del Seicento, dopo la traduzione da parte di Boileau del trattato classico *Peri Úpsous* del retore Longino (I sec d.c.), il sublime non è più considerato solo come lo stile più elevato utilizzabile in retorica ma diventa uno dei concetti e temi centrali dell'estetica: si svincola cioè dall'ambito retorico per passare ad esser analizzato in modo più ampio, sul piano estetico-sensibile; l'attenzione viene

---

<sup>128</sup> Diderot D., *La promenade Vernet*, cit., pp. 138-139. Corsivi nostri.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 140. Corsivi nostri.

posta soprattutto sull'esperienza soggettiva, sul sentimento del sublime, sugli effetti d'esso e dunque sulla fruizione di ciò che viene colto come eccedente, illimitato, informe. Il contesto settecentesco in cui si inserisce l'opera di Burke vede quindi il concetto di sublime "trasposto" nelle manifestazioni dell'arte e della natura; il sublime viene usato quale categoria in cui convergono le emozioni più intense e irrazionali che accompagnano la fruizione dell'arte, in un momento che vede la riflessione spostarsi dall'oggetto, dal prodotto artistico alla risposta emotiva del soggetto fruitore.<sup>130</sup>

Burke in particolare imposta un'analisi in senso empirico, psicologico e fisiologico delle passioni, a partire cioè dall'esperienza e non da principi, e facendo nella propria trattazione sempre largo uso di esemplificazioni. L'indagine di Burke considera il nesso inscindibile corpo-mente: i sentimenti e le loro manifestazioni esteriori sono difficilmente separabili per l'intima connessione che unisce mente e corpo, entrambi necessari per provare dolore o piacere.<sup>131</sup> Lo stato normale in cui si trova l'uomo, secondo il filosofo irlandese, è uno stato di indifferenza; da questo, per azione di

---

<sup>130</sup> La bibliografia su questi argomenti è davvero vastissima, e il tema del sublime è affrontato a partire da molteplici punti di vista e con tagli molto differenti; solo a titolo di esemplificazione ricordiamo: Praz M., *Il sublime*, in Id., *Studi e svaghi inglesi*, Milano, Garzanti, 1983, Most G.W., *Sublime degli antichi. Sublime dei Moderni*, in "Studi di estetica", n. 4-5 (1984), CLUEB, Bologna, Melandri E., *Per una filologia del sublime*, in "Studi di estetica", n. 4-5 (1984), CLUEB, Bologna, Saint Girons B., *Del Sublime della tempesta*, in "Studi di estetica", n. 29 (2004), CLUEB, Bologna, Blumenberg H., *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, trad. di F. Rigotti, Bologna, il Mulino, 1985, *Da Longino a Longino: i luoghi del sublime*, a cura di L. Russo, Palermo, Aesthetica, 1987, Sertoli G., *Dennis, il sublime e il tragico*, in *Filosofia, religione, nichilismo: studi in onore di A. Caracciolo*, Napoli, Morano, 1988, Gallo B., *Il Sublime melodrammatico di Edmund Burke*, in Id., *Forme del melodrammatico: parole e musica, 1700-1800: contributi per la storia di un genere*, Milano, Guerini, 1988, *Dicibilità del Sublime: atti del Simposio internazionale*, a cura di T. Kemeny e E. Cotta Ramusino, Udine, Campanotto, 1990, Monk S.H., *Il sublime. Teorie estetiche nell'Inghilterra del Settecento*, Genova, Marietti, 1991, Solitario F., *Itinerari del sublime*, Milano, Prometheus, 1992, *Sublime antico e moderno: una bibliografia*, a cura di G. Lombardo e F. Finocchiaro, in "Aesthetica Preprint", n. 38, Palermo: Centro internazionale studi di estetica, 1993, Saint Girons B., *Fiat lux. Una filosofia del Sublime*, Palermo, Aesthetica, 2003, Id., *Il sublime*, Bologna, Il Mulino, 2006, Giordanetti P. e Mazzocut-Mis M., *I luoghi del sublime moderno*, Milano, Led, 2005, *Il sublime romantico. Storia di un concetto sommerso*, a cura di G. Pinna, in "Aesthetica Preprint", n. 81, Palermo: Centro Internazionale Studi di Estetica, 2007, *Il Sublime. Fortuna di un testo e di un'idea*, a cura di E. Matelli, Milano, Vita e Pensiero Editrice, 2007. La categoria estetica del sublime, in tutte le sue possibili accezioni e implicazioni, è sempre al centro di studi, convegni, pubblicazioni.

<sup>131</sup> Burke E., *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful, Inchiesta sul Bello e il Sublime*, cit. Scrive: «potremo scoprire quali affezioni dell'animo producano certe emozioni nel corpo, e quali distinte sensazioni e qualità del corpo producano determinati sentimenti nell'animo, e non altri» perché «quando procediamo solo di un passo al di là delle qualità immediatamente sensibili delle cose, ci troviamo come pesci fuor d'acqua» (p. 137); e ancora: «determinate affezioni della mente [...] producono determinati cambiamenti nel corpo, oppure certi poteri e proprietà dei corpi [...] operano un cambiamento nella mente» (p. 138).

qualche causa, si passa a una condizione o di piacere o di dolore.<sup>132</sup> Nell'esperienza comune, si chiede però Burke, la cessazione di un piacere non è essa stessa un dolore? E la fine di un dolore non è un piacere? Ciò che gli interessa è distinguere quest'ultimo tipo di piacere dal piacere positivo, indipendente dal dolore, perché sono sentimenti diversi per cause ed effetti.<sup>133</sup> Questa sensazione deve esser definita; causa d'essa è «una specie di *privazione*»: è «quel piacere che non può esistere senza una relazione, e, tanto più, senza la relazione col dolore [...]. Ogni volta che ho occasione di parlare di questa specie di piacere relativo, lo chiamo *diletto* (*delight*) [...]. Come uso la parola *diletto* per esprimere la sensazione che accompagna la scomparsa del dolore o del pericolo, così quando parlerò di un piacere positivo lo chiamerò per lo più semplicemente *piacere*»;<sup>134</sup> scrive Burke.

La classificazione delle passioni di Burke tiene conto di due poli, l'autoconservazione e la società.<sup>135</sup> Le passioni riguardanti la preservazione, la sopravvivenza dell'individuo sono riferite a idee di dolore, pericolo, morte; sono le passioni più forti, penose se le loro cause colpiscono direttamente, dilettevoli quando si ha invece un'idea del dolore senza esserne a contatto.<sup>136</sup> Quest'ultimo è l'ambito del sublime, tutto ciò che suscita tale diletto si definisce sublime.<sup>137</sup> A Burke preme soprattutto individuare gli effetti del sublime sul soggetto: «la passione causata da ciò che è grande e sublime *in natura*, quando le cause operano con il loro maggiore potere,

---

<sup>132</sup> Piacere e dolore dunque sono indipendenti l'uno dall'altro: «sembra quindi necessario che, per eccitare le passioni delle persone già adulte, gli oggetti destinati a tale scopo, oltre ad essere in certo grado nuovi, debbano esser capaci di suscitare dolore o piacere per altre cause», scrive (Ibid., p. 66).

<sup>133</sup> Ibid., p. 67: «ricordiamoci della condizione in cui si trovava la nostra mente nello sfuggire a un pericolo imminente o nel momento in cui ci liberavamo dalla crudezza di un dolore atroce. In tali occasioni abbiamo trovato [...] l'animo nostro ben lontano dal piacere effettivo; ossia in uno stato di grande sobrietà, improntata a un senso di terrore, in una specie di tranquillità adombrata dall'orrore».

<sup>134</sup> Ibid., p. 69.

<sup>135</sup> La maggior parte delle idee capaci di produrre una forte impressione sulla mente può infatti, secondo il filosofo, ridursi con una certa approssimazione a questi due punti principali perché ai fini dell'una o dell'altra rispondono tutte le passioni. In particolare, le passioni riguardanti la riproduzione della specie e della società sono riferite a idee di appagamento, piacere; oggetto di queste, riassumibili sotto la sfera, il concetto d'amore, è la bellezza.

<sup>136</sup> Ibid., p. 71: «quando il pericolo o il dolore incalzano troppo da vicino, non sono in grado di offrire alcun diletto e sono soltanto terribili; ma considerati a una certa distanza, e con alcune modificazioni, possono essere e sono dilettevoli, come riscontriamo ogni giorno».

<sup>137</sup> Burke tenta di dare definizione del sublime e di mostrarne le condizioni di possibilità: «tutto ciò che può destare idee di dolore e di pericolo, ossia tutto ciò che è in certo senso terribile, o che riguarda oggetti terribili, o che agisce in modo analogo al terrore, è una fonte del sublime; ossia è ciò che produce la più forte emozione che l'animo sia capace di sentire» (Ibid., p. 71).

è lo *stupore*; e lo stupore è quello stato d'animo in cui, ogni moto sospeso, regna un certo grado di orrore. In questo caso la mente è così assorta nel suo oggetto che non può pensarne un altro, e per conseguenza non può ragionare sull'oggetto che la occupa. Di qui nasce il grande potere del sublime, che, lungi dall'essere prodotto dai nostri ragionamenti, li previene e ci spinge innanzi con una forza irresistibile. Lo stupore, come ho detto, è l'effetto del sublime nel suo più alto grado; gli effetti inferiori sono l'ammirazione, la riverenza e il rispetto».<sup>138</sup>

Il sublime prevede uno stretto rapporto, un contatto ravvicinato tra soggetto e oggetto che lo causa, “un'immedesimazione” tra i due ma, nello stesso tempo, anche una necessaria presa di distanza del soggetto dalla fonte del pericolo, il quale non deve coinvolgerlo direttamente. Gli effetti del sublime si notano al livello di tutte le facoltà umane: la mente è privata del suo potere razionale, l'immaginazione «si perde», è confusa, i sensi vengono sopraffatti, l'animo si trova in stato di sconcerto e di disordine. Lo stupore di fronte all'orrore risulta paralizzante ma non si arriva alla reale distruzione del soggetto, il quale anzi può entrare, grazie a questa esperienza, in relazione con ciò che per lui è pericoloso, mantenendo però la coscienza di non esserne in balia; per questo si parla, relativamente al sublime, di “sentimento del limite” che il soggetto sperimenta di fronte ad una privazione, alla negatività: siccome questa è controllata, tenuta a distanza, conduce al piacere invece d'esser sconvolgente o distruttiva.

Burke nell'*Inchiesta* elenca le principali “condizioni” che rendono un oggetto terribile-sublime: le analizza, riportando anche esempi dell'uso che se ne può fare, soprattutto nella letteratura e nella pittura, e degli effetti che causano sul fruitore dell'opera.<sup>139</sup> Nella *Parte quarta* dell'*Enquiry* vengono in seguito studiate da Burke le

---

<sup>138</sup> Ibid., p. 85.

<sup>139</sup> Esse sono: l'oscurità (e il suo contrasto repentino con la luce); l'oscuro inteso anche come indeterminatezza, confusione. All'estremo opposto, la luce quando è eccessiva ed annulla la possibilità di vedere, poi la potenza, la forza, la violenza (connesse alla possibilità di annientamento del soggetto, di esser dominato), il vuoto, il silenzio, la vastità, la grandezza di dimensioni, specialmente nel senso della profondità, l'infinità (anche verso la piccolezza, l'infinita divisibilità della materia, l'impossibilità di percepire i limiti dell'oggetto). Scrive Burke: «un'altra fonte del sublime è l'infinità, [...] tende a riempire la mente di quella specie di piacevole orrore che è l'effetto più genuino e la prova più attendibile del sublime» (Ibid., p. 97), tratta dunque di un piacere misto ad orrore. A ciò si aggiunge il fragore e i passaggi subitanei tra contrari (ad esempio appunto fragore-silenzio, buio-luce), perché anche l'udito, oltre la vista, è senso per mezzo del quale si può suscitare il sentimento del sublime; inoltre il “non finito”, ad esempio in pittura, «determina gran parte del piacere che proviamo nelle immagini gradevoli, e del diletto che ci danno le immagini sublimi [...] dal momento che l'immaginazione viene eccitata dalla promessa di qualcosa che ancora non c'è e non si ferma sull'oggetto che si presenta al senso. Negli schizzi incompleti ho notato sovente qualcosa che mi piaceva di più di ogni miglior disegno finito» (Ibid.,

cause fisiche del diletto, il cui oggetto è il sublime, e dell'amore (bellezza). Nel *Sesto paesaggio* della *Promenade* racconta il Diderot personaggio: «talvolta levavo occhi e braccia al cielo; e qualche altra volta ancora le lasciavo ricadere sui fianchi, come se fossero trascinate giù dalla stanchezza»; la spossatezza, lo sfinimento sono dovuti alla sensazione violenta provata davanti all'«aspetto augusto e sublime del paesaggio»<sup>140</sup> e Diderot sembra suggerire che non si può abbandonarsi ad essa per troppo tempo, occorre intervallarla con sensazioni più dolci, coi piaceri anche mondani. L'entusiasmo, l'ebbrezza causano brividi in tutto il corpo, la sensazione d'essere in uno stato di incantesimo fuori dal tempo, dal quale il personaggio esce quando delle voci lo richiamano alla realtà. La tensione provocata dal sentimento del sublime, i suoi effetti psico-fisici ricalcano espressioni di Burke.<sup>141</sup>

Oltre ad esempi tratti dalla letteratura e dall'arte, Burke fa spesso riferimenti a elementi naturali, le montagne, la notte, il cielo stellato, le foreste, l'oceano, per parlare del sentimento del sublime; in lui, come nei suoi contemporanei, si nota una sensibilità, un'attenzione sempre più forte verso il mondo fenomenico. Per questo si parla di “sublime naturale”, il quale acquista sempre più centralità nel dibattito estetico del Settecento, soprattutto in Inghilterra: l'esperienza di ciò che provoca stupore ed ammirazione si svincola dall'ambito linguistico ed è ricercata nella natura, nei suoi

---

p. 100). Questa ultima riflessione è centrale per la critica d'arte, anche per Diderot stesso e la *Promenade*, come si è visto; il pittore crea qualcosa di fisso, di stabile, che però spinge l'immaginazione del fruitore a completarlo, a diventare a sua volta creativa. L'opera apre così a infinite possibilità.

<sup>140</sup> Diderot D., *La promenade Vernet*, cit., p. 162.

<sup>141</sup> Spiega Burke che il dolore agisce sul corpo comportando una tensione anormale dei nervi, che poi si tramuta in una straordinaria debolezza; così vale anche per il terrore, che è apprensione del dolore o della morte. Ma se il sublime si basa sul terrore, il quale, come il dolore, causa tensione, come può condurre invece al diletto? Uno stato di inazione troppo protratto impedisce al corpo, secondo Burke e gli studi fisiologici del periodo, di svolgere le proprie funzioni e causa malinconia, disperazione; questo stato si evita tramite il lavoro, la contrazione dei muscoli. Il lavoro «è pure necessario agli organi più fini e più delicati, sui quali e per mezzo dei quali agiscono l'immaginazione e forse le altre facoltà intellettuali. [...] perché esse siano in buon ordine, devono essere eccitate ed esercitate in giusta misura. Come il lavoro comune, che è una forma di dolore, è l'esercizio delle parti più robuste, così una forma di terrore è l'esercizio delle parti più delicate del sistema; [...] se il dolore e il terrore sono modificati in modo da non essere realmente nocivi, se il dolore non giunge alla violenza e il terrore non ha a che fare con il pericolo reale di distruzione della persona, poiché queste emozioni liberano le parti, sia le delicate che le robuste, da un ingombro pericoloso e dannoso, sono capaci di produrre diletto; non piacere, ma una specie di diletto orrore, una specie di tranquillità tinta di terrore; la quale, dal momento che dipende dall'istinto di conservazione, è una delle passioni più forti. Il suo oggetto è il sublime» (p. 142), scrive Burke. La bellezza di un oggetto comporta invece un senso di intenerimento, languore, rilassamento del corpo e ciò causa piacere positivo; la passione dell'amore è prodotta dal rilassamento. Burke a questo punto dell'*Inchiesta* riesamina gli elementi costitutivi dell'oggetto sublime (e bello) per dimostrare le sue tesi, cioè che essi hanno una naturale tendenza a contrarre (o rilassare) le fibre.

eventi e scenari. I fenomeni naturali grandi e potenti, anche per l'affermarsi della concezione copernicana dell'universo, diventano figura dell'infinità stessa, di ciò che è eccedente e incontrollabile, e le emozioni riservate solitamente a Dio e al mondo sovrasensibile, come il senso di finitudine e debolezza provati dall'uomo ma insieme anche la scoperta in se stessi della "voce" della ragione, vengono ora attribuite alla natura. Il piacere generato dalla grandezza e magnificenza di certi oggetti naturali è unito allo stupore e allo spavento suscitato dagli stessi, è un piacere dinamico e ambiguo, non statico ma in dialogo col suo opposto, il dolore, anche se solo potenziale.<sup>142</sup>

È questa teorizzazione del sublime di Burke, e in generale la poetica del sublime naturale, a influenzare direttamente la fruizione estetica dei paesaggi pittorici così come è presentata da Diderot nella *Promenade*. Molti sono gli esempi di riprese, rielaborazioni, più o meno fedeli, di concetti burkiani. Nel *Terzo paesaggio*, Diderot spiega come si possa creare un'atmosfera capace di generare il senso, l'esperienza del sublime, anche se per metter in evidenza l'impatto emotivo che la scena determinerebbe sul possibile fruitore, non parla esplicitamente di sublime, ma più in generale di effetto "poetico".<sup>143</sup> Ancora una volta, il critico svela le modalità con cui sta costruendo la propria opera letteraria, in questo caso quali siano i caratteri tipici di un paesaggio il cui aspetto possa rientrare nella categoria del sublime.

Passando al *Quinto paesaggio*, tornano gli elementi per creare l'effetto sublime, tra cui l'alternanza luce-ombra, silenzio-frastuono, il senso di vertigine per la mancanza di limiti nelle dimensioni, soprattutto in verticale, e la potenza degli elementi naturali.<sup>144</sup>

---

<sup>142</sup> Alla fine del secolo sarà Kant, come noto, anch'egli lettore di Burke, a dare il massimo fondamento filosofico al concetto di sublime nella sua terza *Critica*, nell'*Analitica del sublime*.

<sup>143</sup> Scrive: «ed eccoci imbarcati [...] Il cielo era sereno, il vento soffiava dalla costa verso il castello, e percorremmo tutto il tragitto in un batter d'occhio. Vi ho raccontato la cosa nel modo più semplice. In un momento più poetico avrei scatenato i venti e sollevato i flutti; vi avrei mostrato la piccola barca ora vicino alle nuvole, ora precipitata nel fondo degli abissi; avreste trepidato per l'istitutore, per i suoi giovani allievi e per il vecchio filosofo vostro amico. Dal terrapieno avrei fatto arrivare alle vostre orecchie grida di donne piangenti e avreste visto sullo spiazzo del castello mani levate al cielo» (pp. 145-146).

<sup>144</sup> Diderot D., *La promenade Vernet*, cit., pp. 155-158: «mi ritrovai tra alberi e rocce, in un luogo solenne per l'oscurità e il silenzio. Lì mi fermai e mi misi a sedere. Avevo sulla mia destra un faro che s'innalzava sulla cima degli scogli. Andava a perdersi in alto, tra le nuvole; il mare, rumoreggiando, veniva a frangersi ai suoi piedi [...]. Tutta la distesa agitata del mare mi si apriva davanti, piena sulle superficie di navi disperse. Ne vedevo alcune innalzarsi in cima alle onde, mentre altre si perdevano sotto il livello dell'acqua; ognuna di esse [...] seguiva rotte diverse, benché fossero spinte dallo stesso vento – immagini dell'uomo e della felicità, del filosofo e della verità [...]. Lasciavo cadere questa questione, la riprendevo e poi l'abbandonavo ancora. Lo spettacolo delle acque mi affascinava mio malgrado. Guardavo, sentivo,

L'esperienza della natura avviene passeggiando ma, nei luoghi più interessanti, quelli dove essa si mostra quale analogo dell'arte, ci si ferma per poterli descrivere e perché essi stessi invitano alla riflessione; una riflessione che però viene "distratta" dal fascino del sublime, difficile da comprendere e che sembra impedire al soggetto di ragionare. Il legame tra l'osservazione del paesaggio, dei fenomeni naturali, e la nascita della riflessione, che si sviluppa appunto per analogie e metafore, è strettissimo, l'inizio e l'interrompersi di essa sono determinati dall'esterno, sembra che il soggetto non la controlli ma sia in balia di essa, si perda tra i pensieri. Diderot è un filosofo in cammino, il racconto della *Promenade* è una successione di pause e passi, come una reale passeggiata; nel quinto paesaggio, la natura stessa e i suoi continui cambiamenti lo spingono ad uscire dalla sosta meditativa e a riprendere la strada.

Diderot parla poi di "sublime" quando distingue la morale dell'arte e dell'artista da quella comune: «sì, amico mio, temo proprio che l'uomo vada dritto verso la propria infelicità, lungo la via che conduce al *sublime* chi imita la natura. Gettarsi agli estremi, ecco la regola del poeta. Tenere il giusto mezzo in ogni cosa, ecco la regola della felicità. Non bisogna fare affatto poesia nella vita. Gli eroi, gli amanti avventurosi [...], i filosofi accaniti, tutti questi rari e divini insensati fanno poesia nella vita – ed ecco qui la loro infelicità [...]. È esperienza comune che la natura condanni all'infelicità colui che da essa ha avuto in sorte il genio e colui che ha avuto in dono la bellezza; il fatto è che sono esseri poetici [...]. Costui invece è un imitatore *sublime* della natura: andate a vedere quello che sa fare sia con lo scalpello che con la matita o il pennello; ammirate la sua opera meravigliosa. Ebbene, appena ha deposto gli strumenti del mestiere, egli è un folle [...]. Che differenza, esclamai, tra il genio e il senso comune, tra l'uomo tranquillo e l'uomo appassionato!». <sup>145</sup> Il genio, l'artista, pittore o poeta, come in generale le grandi personalità, secondo la morale comune sono considerati pazzi, sregolati perché si pongono, per le loro opere o per le loro stesse vite e comportamenti, oltre essa; il genio, l'entusiasta, ossia colui che sente la presenza, l'ispirazione divina in sé, fa dell'eccedenza e dell'estremo l'unica sua regola, e delle passioni più forti il motore

---

ammiravo, non ragionavo più. Esclamavo: O profondità dei mari! E rimanevo assorto nelle diverse riflessioni tra cui era diviso il mio animo, senza trovare un'ancora a cui reggermi [...]. Il sole, che era calato all'orizzonte, scomparve. Il mare prese tutt'a un tratto un aspetto più oscuro e solenne. Il crepuscolo, che all'inizio non è né giorno né notte – immagine dei nostri fragili pensieri, immagine che avverte il filosofo di fermarsi nelle sue meditazioni –, avvisò anche il viaggiatore di volgere il passo verso il proprio asilo».

<sup>145</sup> Ibid., pp. 158-159. Corsivi nostri.



della propria esistenza. Per questo il genio non può attingere a quella che per le persone comuni è la felicità nella vita: la sua sensibilità e i suoi talenti non vi si adattano. L'arte è imitazione della natura, di quella stessa natura che dona il genio: il termine "sublime" viene usato da Diderot per indicare la qualità che contraddistingue l'artista grande e geniale; il "sublime" è anche lo scopo dell'artista stesso, rappresenta dunque l'apice dell'arte, ciò che ne fa qualcosa di divino, di non spiegabile con le comuni categorie umane.

Nel *Settimo paesaggio*, l'ultimo, nel notturno che il critico descrive direttamente al lettore, si manifestano infine ancora una volta i tratti tipici del sublime naturale, insieme alle tematiche fondamentali per Diderot critico d'arte, ossia l'illusione di verità che l'artificio del pittore riesce a creare,<sup>146</sup> l'impossibilità di restituire col linguaggio il quadro nella sua complessità e «naturalzza»<sup>147</sup> e l'esaltazione della natura stessa che l'arte è in grado compiere: «la luna in alto sull'orizzonte, seminascosta tra le nuvole nere e dense in un cielo ovunque tempestoso e oscuro, occupa il centro del quadro e con la sua luce pallida e sbiadita tinge sia quella specie di sipario che l'offusca sia la superficie del mare, su cui essa domina. [...] e poi il mare in tutta la sua estensione, oscuro e privo di confini [...]. L'effetto di quelle luci, di quei luoghi e di quelle nubi, di quelle tenebre che tutto ricoprono e tutto lasciano vedere, *il terrore e la verità di quella scena magnifica* – tutto questo si sente con forza e non si lascia affatto descrivere. [...] in effetti le sue composizioni celebrano la potenza, la grandezza e la maestosità della natura *in modo ancor più energico della natura stessa*».<sup>148</sup> Poi Diderot parla ancora di scene di naufragi e tempeste, definendo Vernet stesso "terribile"; inserisce queste descrizioni in un discorso sul rapporto tra sogno e veglia e si immedesima in chi osserva la disgrazia dalla riva, attratto e allo stesso tempo provando repulsione.<sup>149</sup> Seguono

---

<sup>146</sup> Commenta Diderot: «lui [Vernet] fa la notte, lui fa il giorno. Il fatto è che la sua immaginazione così ricca e appropriata gli fornisce tutte queste cose vere [...] tali che chi è stato il loro spettatore freddo e tranquillo sulla riva del mare ne prova meraviglia, vedendole sulla tela» (p. 173). Il pittore-creatore genera un mondo possibile, potenzialmente esistente.

<sup>147</sup> Scrive il critico: «ecco pressappoco tutta questa prodigiosa composizione. Ma quale significato possono avere queste mie espressioni fredde ed esangui, queste righe che ho appena finito di scrivere [...] senza calore e senza vita? Nulla, assolutamente nulla. *Bisogna vedere la cosa*» (p. 172, corsivo nostro). E ciò che egli ha tentato di fare nella *Promenade* è stato effettivamente cercare di far vivere l'opera allo spettatore tramite l'artificio del percorrerla con la passeggiata, di porgliela davanti agli occhi, permettergli di visualizzarla, persino fino a potervi entrare.

<sup>148</sup> Ibid., pp. 172-173. Corsivi nostri.

<sup>149</sup> Racconta il critico: «lo spettacolo che fermò il mio sguardo fu quello dei passeggeri dispersi sulla riva, sconvolti dal pericolo che erano riusciti a evitare [...]. Osservavo tutte queste scene commoventi e

alcune riflessioni psicofisiologiche dove si tratta del reciproco influsso mente-corpo, coscienza e incoscienza, dominio della mente su organi e nervi e viceversa, ricorrenti anche, come si è visto, in Burke.

La *Promenade Vernet* termina in ultima battuta con un discorso tutto incentrato sulla poetica del sublime, che il critico ritiene l'effetto più complicato che l'artista possa ottenere con le proprie tecniche e anche il più difficile da apprezzare. Diderot richiama ancora esplicitamente brani dell'*Inchiesta* di Burke, pur sempre senza citarlo. Elenca, come Burke, ma anche riferendosi alle rappresentazioni di Vernet, le fonti del sublime, quelle cose in cui c'è «un non so che di terribile, di grande, di oscuro»: <sup>150</sup> l'eternità, l'infinito, gli inferi, il cielo e le profondità marine, le foreste, i fulmini, forti rumori di cui non si sa l'origine, il silenzio, le rovine, i suoni intermittenti, le idee di potenza minacciosa, la magnificenza disordinata; se la ragione persegue la chiarezza e la distinzione, l'arte che ricerca il sublime si deve invece esprimere in modo tenebroso e indefinito. Racconta infatti il critico, quasi ritornando alla finzione del dialogo: «avevo promesso all'abate qualche farneticazione sulle idee accessorie delle tenebre e dell'oscurità [...]. Tutto ciò che stupisce l'animo, tutto ciò che imprime un sentimento di terrore porta al sublime. Una vasta pianura non stupisce come l'oceano; né la sua calma stupisce come l'oceano agitato. L'oscurità aumenta il terrore [...]. La notte nasconde le forme e rende orribile il rumore [...] tale da scuotere l'immaginazione. Questa facoltà agita le viscere, mentre ogni cosa diventa più grave e grande di ciò che è [...]. La chiarezza va bene per convincere, ma per commuovere non vale niente [...] nuoce all'entusiasmo. Poeti [...] siate tenebrosi». <sup>151</sup>

Diderot è attento alle passioni più intense, come appunto quelle connesse all'esperienza del sublime, al terrore e allo stupore che si generano di fronte a oggetti ed eventi che fanno prender consapevolezza al soggetto della sua finitezza, mortalità; ne esplora il fascino profondo, nella convinzione che solo le passioni intense abbiano valore per i prodotti del genio, per l'arte. L'apertura al fascino della vita, contingente e minacciata ma anche unica e irripetibile, comporta il cogliere il senso del nulla ma anche la resistenza ad esso, nella felicità irripetibile dell'attimo; l'esperienza dello

---

piangevo davvero. Amico mio, il controllo che la mente esercita sui visceri è senza dubbio molto forte; ma quello esercitato dai visceri sulla mente lo è forse di meno?» (p. 177).

<sup>150</sup> Ibid., p. 180.

<sup>151</sup> Ibid., pp. 179-180.

stupore si vive nel rapporto con le cose, il cui senso viene avvicinato ma risulta sempre nuovo e sfuggente, e diventa anche esperienza del limite.

Così inizia il *Quarto paesaggio*: «ero a quel punto delle mie riflessioni, indolentemente disteso su una poltrona, lasciando vagare liberamente il pensiero – disposizione deliziosa, per cui il nostro animo è onesto in modo inconsapevole, la nostra mente è acuta e sensibile senza sforzo, mentre idee e sentimenti sembra che nascano in noi da sé, come da un suolo fertile. Avevo gli occhi fissi su un paesaggio ammirevole e dicevo: l'abate ha ragione, i nostri artisti non ci capiscono niente, dato che lo spettacolo delle loro opere più belle non mi ha mai fatto provare *l'esaltazione che sento ora, il piacere di appartenere a me stesso, [...] il piacere di vedermi e compiacermi di me stesso, il piacere ancora più dolce di dimenticarmi*. Dove sono in questo momento? Che cosa c'è intorno a me? Non lo so, lo ignoro. Cosa mi manca? Nulla. Cosa desidero? Nulla. Se un dio esiste, è fatto così. Gode di se stesso. Un rumore udito di lontano – un colpo di paletta di una lavandaia – colpì improvvisamente il mio orecchio e addio alla mia esistenza divina. Ma se è dolce esistere alla maniera di Dio, qualche volta lo è anche esistere alla maniera degli uomini».<sup>152</sup>

Il filosofo stanco di ragionare, durante la stasi del corpo, lascia errare il pensiero, vive l'esperienza del perdersi nella *rêverie*, nella fantasticheria, fuori dallo stato abituale, quotidiano; il pensiero, libero dal ragionamento “logico”, è allora ricettivo e creativo insieme. La natura, ma fuori dalla finzione anche la grande arte, è in grado di condurre a questa esperienza, ad uno stato d'*ékstasis*, di concentrazione su sé che è insieme paradossalmente anche rapimento, uscita da sé, piacere estremo nato dal disorientamento, dalla perdita di contatto col reale, delle coordinate spazio-temporali. La felicità legata al puro sentimento della propria esistenza, indipendente da ogni altra cosa, rende possibile la similitudine con l'esistenza beata che si attribuisce alla divinità. La rottura dell'incantesimo creato dalla fruizione dell'opera d'arte, del silenzio, della atemporalità, si traduce in riflessione sull'esperienza umana in generale, vista sotto una nuova luce; si scopre la bellezza di ciò che allo sguardo comune apparirebbe scontato, banale.

---

<sup>152</sup> Ibid., p. 147. Corsivi nostri.

## La passeggiata letteraria “esplora” il paesaggio pittorico



Claude Joseph Vernet, *Construction d'un grand chemin*, 1774

Scrive Diderot nel terzo capitolo dei *Pensieri sparsi sulla pittura*: «la pittura di genere non è priva di genialità. [...] ci sono due tipi di genialità: quella d'animo e quella di mestiere. [...] è la loro unione a rendere l'opera di sublime. Il grande paesaggista ha una sua particolare genialità: è una specie di orror sacro. I suoi antri sono tenebrosi e profondi; le sue ripide rocce minacciano il cielo e i torrenti ne discendono con fragore, rompendo in lontananza il maestoso silenzio delle foreste. [...] È lì che il filosofo, *seduto o camminando lentamente*, sprofonda in se stesso. Se mi fermo a *guardare questa misteriosa imitazione della natura, rabbrivisco*»;<sup>153</sup> la grande arte paesaggistica si distingue perché invita ad entrare, a passeggiare tra gli oggetti maestosi rappresentati che paiono prendere vita: solo allora l'arte sa provocare nel fruitore intense emozioni, il sentimento sublime, e sa favorire la meditazione più profonda.

Al capitolo sesto, anche questo costruito per brevi frammenti giustapposti, Diderot annota che «*i bei paesaggi c'insegnano a conoscere la natura*, così come un abile

---

<sup>153</sup> *Sulla pittura di Denis Diderot*, a cura di M. Modica, Palermo, Aesthetica, 2004, pp. 106-107. Corsivo nostro.

ritrattista c'insegna a conoscere il volto di un nostro amico»: <sup>154</sup> i paesaggi dipinti dunque, come i ritratti, sono "riusciti" quando manifestano l'identità peculiare, particolare del singolo uomo o, appunto nel caso dei paesaggi, di una parte della natura; non è sufficiente infatti definire e delineare i tratti di un volto o di un paesaggio, ma occorre suggerire al fruitore il loro "carattere" attraverso i lineamenti se si vuole suscitare emozioni. La pittura di paesaggio, secondo il critico, può guidare alla ricezione della natura, e se Diderot elogia quei *paysages* che evocano il cammino nella natura, allora la passeggiata sarà intesa quale pratica ideale per vivere anche il paesaggio reale. Guardare alla natura come l'arte insegna, non significa ridurla a veduta, a piatta immagine, anzi i bei paesaggi sono quelli dove poter entrare e passeggiare. Come detto agli inizi del capitolo di questa tesi dedicato a Diderot, se l'arte insegna a conoscere la natura, il critico sottolinea che è «la verità della natura [...] la base della verosimiglianza dell'arte». <sup>155</sup>

Continua il critico sempre al capitolo terzo dei *Pensieri*: «se il pittore di rovine non mi riporta alle vicissitudini della vita e alla vanità delle opere dell'uomo, ha rappresentato soltanto un informe ammasso di pietre»; <sup>156</sup> e nel capitolo *Sulla grazia, la trascuratezza e la semplicità* aggiunge poi che «l'originalità non esclude la semplicità. Una composizione è povera con molte figure e un'altra è ricca con qualcuna». <sup>157</sup> Queste citazioni richiamano ciò che Diderot aveva scritto, prima dei *Pensieri*, nel *Salon* del 1767, lo stesso che contiene la *Promenade Vernet*, riguardo ai dipinti di *Ruines* di Hubert Robert (1733 – 1808).

I brani critici relativi ai singoli quadri di Robert, in questo *Salon*, sono preceduti da un incipit letterario dedicato al viaggiare e ai viaggiatori; <sup>158</sup> subito dopo, nel dialogo di

---

<sup>154</sup> Ibid., p. 127. Corsivo nostro.

<sup>155</sup> Ibid., p. 119.

<sup>156</sup> Ibid., pp. 106-107.

<sup>157</sup> Ibid., p. 127.

<sup>158</sup> «Viaggiare, amico mio, è una cosa fantastica; ma uno deve aver perso suo padre, sua madre, figli, e amici, o deve non averne mai avuti, per diventare un viandante di professione sulla superficie del globo. [...] Questi uomini sono senza morale, oppure sono tormentati da una sorta di naturale irrequietezza che li fa muovere contro la loro volontà. Insieme a un fondo di inerzia di maggiore o minore estensione, la natura, che si occupa della nostra conservazione, ci concede una porzione di energia che incessantemente incita al movimento e all'azione. [...] Se in un dato individuo c'è poca inerzia e sovrabbondante energia, egli è posseduto da una violenza al centro del suo corpo, e spinto da una innata forza verso l'ufficio di reclutamento o uno dei due Poli terrestri [...]. Talvolta questa crudele energia è tanto radicata nel cuore dell'uomo, che si annoia finché non trova un oggetto di suo gusto, che soddisfi la sua passione. [...] Ci sono quelli, sfortunatamente la maggioranza, che sono completamente consumati da essa [...]. Oh, benedetti davvero siete voi mortali che siete inerti, idioti e intorpiditi; voi bevete, mangiate, dormite,

finzione con l'amico, Diderot esplicita la funzione di tale introduzione, con toni molto simili a quelli della *Promenade*: «ma che c'è di buono, mi dirai, in questa digressione sui viaggiatori e il viaggiare? Vere o false, cosa hanno a che fare queste idee con le Rovine di Robert? *Siccome ci sono tante di queste rovine, è mia intenzione sistemarle in una trama che mitighi la monotonia delle descrizioni, per immaginarle come esistenti in qualche paese, in Italia, per esempio*», scrive.<sup>159</sup> Nella critica a Robert, Diderot non porta a compimento ciò che si è proposto: pur non limitandosi cioè a semplici resoconti dei dipinti, non costruisce una vera e propria struttura letteraria in cui “inserire” e collegare tra loro le descrizioni, come invece accade per i paesaggi di Vernet. Delle opere di Robert, descrive i particolari, scandaglia con gli occhi la tela da destra a sinistra e dal primo piano allo sfondo; analizza le strutture compositive che danno profondità alla rappresentazione, gli artifici tecnici e i procedimenti usati; e anche riguardo a Robert fa notare come sia applicabile il principio *ars est celare artem*.<sup>160</sup>

Metro di giudizio comparativo è sempre il grande Vernet, a riguardo del quale tornano le stesse espressioni della *Promenade*; la sua arte è emblema di naturalezza, energica e vera resa delle cose, come se sorgessero in quel momento alla vita: «*lo sfondo è un paesaggio in cui l'occhio vagabonda e si perde. [...] La struttura sulla destra, la statua, la vasca, la riva, in una parola l'intera metà della composizione è efficace nel suo colorato e totale effetto. Il resto è povero, pallido, grigio, cancellato, il lavoro di uno studente che ha completato in maniera pessima qualcosa che il suo maestro ha ben cominciato. Ma per dare ragione di quanto debole sia l'intera cosa, basta solo un'occhiata a Vernet [...]. Che formidabile vicino è Vernet! Egli sminuisce tutto ciò che gli si accosta, mentre esso non viene sminuito da nulla. Ecco uno, signor Robert, che ha completa padronanza della compenetrazione del movimento e del riposo,*

---

crescete, e morite senza aver conosciuto gioia, senza aver sofferto, senza che il peso che vi schiaccia sulla terra sulla quale siete nati produca su di essa vibrazione alcuna. Nessuno mai sa dove possa essere la tomba di uno spirito energico, ma la vostra è sempre sotto i vostri piedi», scrive il critico in questo incipit (Traduzione nostra da *Diderot on art*, edited and translated by J. Goodman, introduction by T. Crow, New Haven and London, Yale University Press, 1995. V. 2: *Salon of 1767*, pp. 190-192).

<sup>159</sup> «E ora passiamo a Robert, se vuoi. Robert è un giovane artista che si esibisce per la prima volta. È appena tornato dall'Italia, portandosi dietro grande dimestichezza e maestria col colore. Egli ha mostrato molte opere, alcune eccellenti, altre mediocri, nessuna cattiva. Le dividerò in tre gruppi: dipinti, schizzi a olio e disegni», continua Diderot (Traduzione nostra da *Diderot on art*, cit., pp. 192-193). Corsivo nostro.

<sup>160</sup> «La sua aria è spessa, le sue luci pesanti col vapore dei posti freddi e le goccioline che fortemente le ombre rendono visibili; e poi il tocco è così tenero, così sontuoso, così sicuro! Il suo meraviglioso effetto è prodotto con facilità. Uno non pensa all'arte, semplicemente ammira [...]. La cosa notevole di questo lavoro è il caldo, ondulato vapore visibile sopra l'arcata, un effetto generato dalla luce catturata, dispersa, e riflessa dalla curva della volta», scrive (Traduzione nostra da *Diderot on art*, cit., p. 200).

della luce e dell'oscurità, del silenzio e del rumore! Una singola qualità di queste enfaticamente presente in una composizione cattura la nostra attenzione e ci muove; quanto forte, dunque, è l'effetto quando queste vengono messe assieme e in contrasto? *Tutto è energico come in natura, mentre nulla ha gli effetti nocivi che ha in natura.* Non sembra mai che un elemento venga sacrificato per porne un altro in rilievo. [...] Qualunque cosa in cui ti potresti imbattere nei poeti riguardo allo sviluppo del caos e alla nascita del mondo potrebbe essere applicabile a lui»,<sup>161</sup> scrive Diderot.

Aggiunge poi il critico, commentando *Largo Portico illuminato dal suo punto più lontano*: «Che splendida, sublime rovina! Quale risolutezza e allo stesso tempo quale illuminazione, controllo, e facilità col pennello! Che effetto! Che magnificenza! Che nobiltà! Non ditemi a chi appartengono queste Rovine, perché le ruberei [...]. *In quale enorme, oscura, muta profondità i miei occhi vagano!* [...] Uno non si stanca mai di guardare. Il tempo si ferma per coloro che ammirano. [...] *Si consuma l'acqua, le figure riposano, camminano, conversano... in altre parole, c'è pieno di animazione e rumore.* [...] Sei un uomo dotato, eccellerai, già eccelli nel tuo genere; ma studia Vernet, impara da lui come disegnare, come dipingere, come rendere le tue figure interessanti; e come hai commissionato a te stesso di dipingere rovine, *sii consapevole che questo genere ha la sua propria poetica*; ne sei completamente privo, mettiti al corrente di essa. Hai la tecnica, ma manchi dell'ideale».<sup>162</sup> Diderot sottolinea quella che a suo parere è la carenza principale manifestata dalle opere di Robert, ossia il modo di rendere le figure, «così distrattamente eseguite che non si riesce a dire se sian uomini o donne, meno ancora che cosa stiano facendo»;<sup>163</sup> si rivolge, nella finzione, direttamente all'artista: «non è questo il modo di animare le rovine. Signor Robert, abbiate maggior cura delle figure; fatene meno, e fatene di migliori; soprattutto, studiate lo spirito di figure come

---

<sup>161</sup> Traduzione nostra da *Diderot on art*, cit., p. 195. Corsivo nostro.

<sup>162</sup> Traduzione nostra da *Diderot on art*, cit., pp. 197-198. Corsivo nostro. Il commento alle tele di Robert offre a Diderot la possibilità di trattare della poetica delle rovine, così carica di fascino, capace di eccitare l'immaginazione e di far nascere la riflessione sul rapporto eterno-caduco: «l'effetto della composizione, buono e cattivo, è di lasciarti in uno stato di dolce malinconia. Il nostro sguardo indugia sui detriti di un arco trionfale, un portico, una piramide, un tempio, un palazzo, e noi ci ritiriammo in noi stessi; contempliamo i danni del tempo, e nella nostra immaginazione disseminiamo le macerie degli edifici in cui viviamo su questa terra; in quel momento la solitudine e il silenzio prevalgono intorno a noi, siamo i soli sopravvissuti di un'intera nazione che non c'è più. Questo è il primo principio della poetica delle rovine» (pp. 196-197).

<sup>163</sup> Traduzione nostra da *Diderot on art*, cit., p. 197.

queste, perché esse abbiano un loro carattere specifico: una figura che si trova nei pressi di una rovina dovrebbe differire dalle figure negli altri posti». <sup>164</sup>

Secondo il filosofo, anche la pittura di rovine, parallelamente a ciò che accade per i dipinti paesaggistici, deve rendere possibile al fruitore la finzione dell' "entrata" nello spazio rappresentato, permettendogli di "inscenare" in esso i propri ricordi e fantasie. Riguardo a Robert, Diderot è esplicito: «non ti sembra che ci sian troppe figure qui, che tre quarti di esse potrebbero essere rimosse? Solo quelle che danno l'effetto della solitudine e del silenzio possono rimanere»; al contrario, continua il critico, «*un uomo solitario che ha vagato in quei dintorni ombrosi*, le braccia incrociate sul petto e la testa inclinata, mi avrebbe fatto molta impressione; l'oscurità sola, la maestà degli edifici, la grandiosità delle costruzioni, l'estensione, la serenità, lo smorzato riverbero dello spazio, mi farebbero rabbrivire; *sarei stato incapace di impedirmi di sognare sotto questa volta, di sedermi tra queste colonne, di entrare nel tuo dipinto. Ma ci son troppi intrusi; mi fermo, ammiro, e passo oltre*». <sup>165</sup> Robert quindi ha fallito nell' "assorbire" lo spettatore nella propria scena; secondo Diderot il pittore non ha saputo creare un «vasto, solitario, abbandonato santuario» dove lo spettatore possa «parlare a voce alta» a se stesso, «versare lacrime senza freni». <sup>166</sup> I quadri di rovina davvero riusciti sono dunque quelli dove «io cammino tra due eternità», <sup>167</sup> scrive il filosofo, perché l'entrata in scena è il massimo effetto che la pittura possa generare. Il paesaggista Vernet, secondo il critico, ha invece raggiunto l'obiettivo di suggerire la finzione dell'entrata, ed è per questo che Diderot ha potuto a sua volta creare tale illusione, attraverso l'invenzione letteraria, nella *Promenade*, dove passeggia appunto dentro i *paysages*.

Di fronte alle opere di Vernet, l'osservazione diventa esperienza "vissuta" della scena, dalla coscienza di esser di fronte ad un'opera si passa cioè all'adesione alla verità

---

<sup>164</sup> Ibid. Il critico continua allora il discorso, indicando quelle che dovrebbero essere le caratteristiche peculiari di una pittura di *Ruines*. Le rovine, pur raffigurando disgrazie, destano nello spettatore un intenso piacere ed evocano idee grandiose, si riflette su come tutto ciò che è umano passi, mentre solo il tempo perdura; «ovunque getto il mio sguardo, gli oggetti che mi circondano annunciano morte e costringono a rassegnarmi a ciò che mi attende. [...] Vedo il marmo delle tombe sbriciolarsi in polvere, e non voglio morire! [...] io, decido di mantenere una posizione solitaria sul baratro e resistere alla corrente che mi passa oltre» (pp. 198-199), scrive Diderot.

<sup>165</sup> Traduzione nostra da *Diderot on art*, cit., p. 198. Corsivi nostri.

<sup>166</sup> Traduzione nostra da *Diderot on art*, cit., p. 199.

<sup>167</sup> Traduzione nostra da *Diderot on art*, cit., p. 198. Nelle rovine si deve essere «trafitti dall'ammirazione, entrando», il pittore deve «disporre le cose in modo che ci si allontanano da esse con terrore e *allo stesso tempo si passeggi attraverso esse con piacere*» (pp. 204-205. Corsivo nostro): questa è l'esperienza che la fruizione delle rovine deve invitare a compiere.



della rappresentazione: questo è l'effetto che la pittura vuole ottenere sull'osservatore; la raffigurazione dei paesaggi tenta essa stessa di riprodurre quella che potrebbe essere l'esperienza vissuta in natura, di inserire lo spettatore nel tempo-spazio pittorico, abolendo la distanza realtà-finzione, osservatore-opera. Di conseguenza anche il critico cerca di descrivere dall'interno, ponendo, come si è visto, la sua narrazione dentro lo spazio fittizio del quadro; il critico vuol provocare l'impressione dell'entrata dell'ascoltatore-lettore nel quadro, facendolo partecipare con i sensi e le facoltà alla rappresentazione, perché allo stesso modo il pittore fa con l'osservatore. Il metodo che sceglie Diderot per descrivere i quadri, soprattutto i paesaggi, consiste nell'entrare nel luogo della scena dal lato destro o dal lato sinistro e avanzare sul bordo inferiore, per poi descrivere gli oggetti che si incontrano "per via".<sup>168</sup> Il critico invita lo spettatore a "camminare", a proseguire la strada finché non scopre gli oggetti che il pittore ha disposto sulla tela, come una divinità creatrice.

L'entrata in scena raccontata nella *Promenade* porta a considerare il problema del rapporto arte-natura, finzione-realtà, perché si "sovrappongono" illusoriamente tra loro natura e artificio: l'effetto "di realtà" del mondo rappresentato è rafforzato dalla consapevolezza dell'illusione, quando davanti al quadro si può comunque dire "sembra vero" per esprimere l'apprezzamento d'esso, e la realtà, il mondo esterno, può essere visto e considerato come un'illusione estetica, quando la natura è talmente incantevole da sembrare un'opera d'arte.<sup>169</sup> La stessa natura può essere paragonata ad un artista, c'è una componente di "artisticità" già presente in essa che l'artista può poi cogliere, ossia quella formatività, quei legami d'ordine e intrecci tra eventi e fenomeni che la natura presenta: c'è un ordine immanente con cui la natura crea e si offre allo sguardo, il passaggio dal caos al cosmo è già in atto, pur in continua trasformazione. Non è solo il soggetto che dà forma al paesaggio, che stabilisce rapporti e legami tra le parti, ma riconosce una forma già esistente, percepisce le connessioni nella natura, un'atmosfera peculiare, e mostra tutto questo. Anche in base a questo si può tracciare un parallelo tra

---

<sup>168</sup> La sua critica d'arte vuole "restituire" al lettore l'esperienza del manifestarsi delle cose, un'esperienza che si dispiega e si sviluppa nel tempo richiesto per esplorare il dipinto nella sua profondità, e che si distingue dal dominare tutta la scena frontalmente come qualcosa di già tutto dato. Forse Diderot intende anche suggerire a chi osserva il dipinto un modo di guardare più attento e consapevole della tecnica e della struttura che l'artista ha saputo inscenare.

<sup>169</sup> Per questo si può dire che una sorta di "principio di garanzia estetica incrociata" pare legare arte e natura: il paesaggio piace perché sembra finto, un quadro; il quadro piace perché sembra vero.

l'operazione dell'artista e del filosofo, il quale fa lo stesso, con il pensiero invece che esprimendosi con l'arte pittorica.

Si è accennato all'evoluzione della critica d'arte di Diderot: dalla tradizionale "pittura di storia", la grande pittura che si occupa solo di soggetti elevati, nobili, e dal contesto patetico, per cui è centrale considerare come fine della pittura il provocare intense emozioni, come ad esempio nelle rappresentazioni epiche e drammatiche, il critico passa dal 1761-1763 a interessarsi ad altri modelli, quali quelli della magia, del non finito, della spontaneità di Chardin, o il tema delle rovine, rinnovando anche la stessa definizione "pittura di storia", intesa ora come raffigurazione dell'esperienza umana in generale, della natura sensibile e vivente. Fondamentale diviene anche considerare il ruolo della tecnica usata dal pittore nella messa in forma del senso dell'opera.<sup>170</sup> Persiste, in Diderot, il primato dell'oggetto rappresentato, ma associato all'importanza del procedimento della sua produzione, e alla considerazione degli effetti che suscita, sensibili, emotivi, mentali. Rimane quindi l'alternanza tra l'interpretazione del soggetto, "il dicibile dell'opera", e la volontà di far emergere i fondamenti materiali dell'opera, la quale non coincide col rappresentato e non è definibile completamente in tutti i suoi caratteri.

La riflessione d'arte, nella *Promenade*, si pone all'interno dell'opera stessa, quasi cercasse di far parte della "realtà fisica" dello spazio figurativo; riguardo a Diderot commentatore di Vernet si può parlare di "assorbimento" dello spettatore in scena: il critico non si ferma al tentativo di far sorgere nel lettore una immagine mentale del dipinto, lo invita a visualizzarsi nei paesaggi, a non porsi quale osservatore che li domina da un punto di vista fisso e distante. Occorre considerare che quando Diderot svolge il suo lavoro di critico e teorico della critica, si assiste al cambiamento del rapporto pittura-pubblico,<sup>171</sup> che si verifica nel passaggio dalla "teatralità" della rappresentazione, quando l'artista vuole porre lo spettatore di fronte all'opera come ad un sipario che si apre, alla finzione dell'assenza dello spettatore davanti al quadro:

---

<sup>170</sup> È importante per il critico l'indagine dei procedimenti tecnici, operativi e dei rispettivi principi primi, generali che li sorreggono, la pratica e la metafisica delle arti, perché c'è un connubio inscindibile tra pratica e ragione della pratica, ad esempio l'appartenenza dell'artista ad una certa cultura, o stato sociale, un certo modo di interpretare la realtà. Scrive Diderot: «la pratica, senza la ragione della pratica, e la ragione senza esercizio, formano soltanto una scienza imperfetta. Interrogate un pittore, un poeta, un musicista, un geometra, eccetera: li spingerete così a render conto delle loro operazioni, a raggiungere cioè la *metafisica* della loro arte» (voce *Métaphysique* dell'*Encyclopédie*, 1765).

<sup>171</sup> L'analisi classica, sempre presente nella critica d'arte, del rapporto tra la pittura, la rappresentazione e lo spettatore diventa centrale per la pittura del Settecento.

Diderot ha colto questa fase, e ha espresso il proprio giudizio.<sup>172</sup> In questo passaggio cambiano il modo di organizzare lo spazio e i principi pittorici costruttivi. La finzione dell'assenza dello spettatore si realizza in due modi: o chiudendo il quadro allo sguardo dello spettatore, escludendo dalla rappresentazione colui che la osserva (come ad esempio in Greuze), o "assorbendolo" nella composizione (come in Chardin e Vernet);<sup>173</sup> in particolare il tema dell'assorbimento dello spettatore nella scena diventa modello interpretativo per particolari artisti, nelle opere dei quali lo spettatore è chiamato a compiere un'esperienza di attraversamento, per cui la cornice diventa una sorta di "soglia" e non più un confine di separazione: qui lo spettatore non è invitato solo a guardare ma a "partecipare" all'opera. L'assorbimento dello spettatore in scena, insieme al tema della magia dell'arte, sono i modelli interpretativi, gli "schemi" principali scelti da Diderot per "leggere" le opere dei suoi contemporanei; egli li giudica quali massimi risultati, effetti che la pittura possa ottenere.

«Ai piedi di quelle montagne un viandante, che potevamo vedere di schiena, con il bastone sulle spalle e con un sacco appeso al bastone, arrancava lungo quella stessa via che anche noi avevamo percorso. Doveva avere molta fretta di arrivare, dato che la bellezza dei luoghi non lo persuadeva a fermarsi. Sulla china di quelle montagne era tracciato una specie di sentiero [...]. Cominciammo così ad arrampicarci su quel difficile sentiero [...] per inoltrarci verso un punto lontano, molto oltre le montagne su cui ci eravamo arrampicati e che prima lo nascondevano», racconta Diderot nel secondo dei *paysages*.<sup>174</sup> La presenza del viaggiatore, del sentiero, crea dinamismo, e invita all'attraversamento, al rapportarsi alla natura muovendosi in essa; sono gli elementi a cui Diderot si "ancora" per dar vita alla scrittura critica. «Davanti a me, come dalla cima di un precipizio, vedevo i due versanti, ciò che gli stava in mezzo e *tutta quella scena imponente che avevo soltanto intravisto quando mi trovavo alla base delle montagne* [...]. Ma poi mi decido ad attraversare il ponte [...] ed eccomi sulla cresta di una catena di montagne parallele alle prime. Se avrò il coraggio di discenderle, mi porteranno sul fianco sinistro della scena, di cui avrò fatto così tutto il giro [...]. Decido di andare, cioè di scendere, e dopo un lungo e faticoso cammino tra rovi e spine [...] eccomi sul lato

---

<sup>172</sup> Si veda la nota 25.

<sup>173</sup> Come tematizzato in Fried M., *Absorption and Theatrically: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago, 1988.

<sup>174</sup> Diderot D., *La promenade Vernet*, cit., p. 138.

sinistro della scena»,<sup>175</sup> continua il brano. Il critico esplicita il modo scelto per “visitare” il paesaggio creato da Vernet, il percorrerlo letteralmente “in lungo e in largo”, passando sui sentieri, i ponti, tra gli alberi.<sup>176</sup> Il soggetto, camminando, non può in ogni momento “controllare” tutta la scena, ma a seconda del punto nel quale si posiziona, “dentro” alla rappresentazione, ne coglie diversi aspetti; camminando, non domina la scena nella sua totalità, con una visione prospettica, ma scopre ciò che la scena gli riserva procedendo nello spazio e nel tempo.<sup>177</sup> Questa scoperta progressiva apre anche a possibili sorprese.

Nella *Promenade* sono sempre strettamente concatenati tra loro visione e stato affettivo: gli occhi “vedono”, cominciano ad ammirare il circostante, dopo che le emozioni del soggetto sono state scosse, attivate, e perché questo accada il soggetto stesso deve sentirsi partecipe della scena, poterla vivere non da estraneo; è l’esposizione alla magia del quadro che origina nell’osservatore uno stato di estasi, che previene e impedisce nell’immediato di esprimere giudizi. Quando si dà la magia, l’occhio, come detto, “si immerge”<sup>178</sup> come farebbe un passeggiatore in un paesaggio reale, in una parte

---

<sup>175</sup> Ibid., pp. 139-140. Corsivo nostro.

<sup>176</sup> La rappresentazione del paesaggio e la passeggiata, in Diderot critico sono strettamente connesse, come dimostrano anche i *Saggi sulla Pittura*: «alte montagne, vecchie foreste, rovine immense incutono rispetto e timore [...]. La vista di un torrente che precipita con gran frastuono attraverso ripide rocce, imbiancate dalla schiuma, mi dà i brividi. Se vedo un prato verde, erba tenera e soffice, un ruscello che la bagna, [...] mi viene in mente la donna che amo [...]. Tuttavia sarà la distribuzione non uniforme delle ombre e delle luci che darà o toglierà alla scena tutto il suo fascino. *Se si leva una nebbia che rattrista il cielo, diffondendo ovunque una tonalità grigiastra e monotona, tutto si ammutolisce, nulla m’ispira e m’attrae e ritorno sui miei passi, verso la mia dimora*» (p. 50). Il paesaggio affascinante spinge a muoversi, ad esplorarlo, mentre uno troppo uniforme, che non genera né piacere alla vista né emozioni, né pensieri, spinge ad allontanarsi.

<sup>177</sup> Diderot prosegue così la narrazione: «più accanto a me, quasi ai piedi delle montagne a sinistra, si apre un’ampia, oscura caverna. Con la mia fantasia eccitata m’immagino nel varco di quella caverna una fanciulla che ne sta uscendo con un giovane [...]. Ma se questi personaggi non esistevano, sulla riva del grande lago c’era proprio vicino a me una donna che si riposava accanto al suo cane; lungo la stessa riva, sulla sinistra e su una collina più in alto, c’era un gruppo di donne e di uomini, *come avrebbe potuto immaginarlo un pittore intelligente*; più lontano un contadino in piedi. Lo vedevo in faccia e mi sembrava che con la mano indicasse la via da seguire a qualcuno arrivato da un paese lontano» (p. 140, corsivo nostro); questa infondo è l’operazione del critico stesso, da “dentro” l’opera indica la strada per inoltrarsi in essa e ammirarla. Anche in questo caso poi, il filosofo sottolinea l’apporto della fantasia, dell’immaginazione alla descrizione: non solo percorre, ma mostra come si possa ricreare il quadro, sempre a partire dalle suggestioni e sensazioni che scaturiscono dal paesaggio stesso. La riflessione è sempre incentrata sul rapporto arte-realtà: l’immaginazione, la capacità inventiva del grande pittore ricalca la “creatività” della natura e il suo ordine, l’illusione dell’arte è in grado di restituire la verità del reale nella sua ricchezza, e insieme anche di valorizzarla, perfezionarla.

<sup>178</sup> Riferimento alla nota 52.

della natura: la contemplazione dell'opera-paesaggio viene "vissuta", perché il quadro magico riesce a mostrare la realtà nel suo manifestarsi.

La magia non scaturisce dagli specifici e singoli particolari di una composizione, ma dalla percezione dell'atmosfera, dell'impressione totale che la caratterizza;<sup>179</sup> anche se Diderot non è esplicito, leggendo i suoi brani critici, si intuisce che sono la distribuzione delle luci e delle ombre, delle nebbie e dei vapori, la capacità dell'artista di rendere "materiale" l'aria che filtra tra gli oggetti, ad affascinarlo: è quell'incanto che "avvolge" tutte le cose, così difficile da definire, che provoca nello spettatore una forma di apertura al mondo, non di tipo intellettuale ma affettiva. La magia apre allo stupore. Lo stato affettivo determinato dalla magia diventa, dopo un primo momento di disorientamento, di perdita del controllo, un "sentirsi parte", un "sentirsi dentro" lo spazio fittizio della rappresentazione. Questa estasi che il soggetto sperimenta a contatto con la bellezza della natura, implica un godimento, un piacere sia corporeo e sensibile che spirituale: esso si manifesta come appagamento, assenza di desideri,<sup>180</sup> esaltazione, sentimento della propria esistenza, godimento della vita che si sente in sé,<sup>181</sup> i quali si uniscono al piacere estetico generato dall'arte-paesaggio. Anche il critico deve riuscire a sollecitare nel lettore questa esperienza.

Il critico affronta nel suo lavoro il problema dell'*ékphrasis*, di una descrizione che sia capace di sollecitare la visione e riproduzione mentale; ma non si tratta solo di riferire un resoconto dettagliato, che porti "davanti a occhi", faccia "vedere" attraverso la parola. La riproduzione letteraria del critico deve infatti rispondere al bisogno di dare formalizzazione concettuale e linguistica degli aspetti tecnici dell'arte, di raccontare ciò che si è osservato, di descrivere il senso della vicenda pittorica, di spiegare perché la stessa finzione pittorica si manifesti come realtà agli occhi del fruitore. Ai problemi propriamente tecnici si somma inoltre il bisogno di dare riformulazione linguistica alle proprie sensazioni e suggestioni, alle proprie meditazioni e memorie legate all'esperienza della fruizione.

Diderot recupera e prosegue la tradizione millenaria della parola che vuole rappresentare la scena, farsi a sua volta arte "figurativa", evocare immagini: la forza visiva del linguaggio si esplica in espressioni "brillanti", vivide, e che suggeriscano il movimento, animate e che producano apprendimento veloce, intuizione; il linguaggio

---

<sup>179</sup> Riferimento alla nota 75.

<sup>180</sup> Riferimento alla nota 1.

<sup>181</sup> Riferimento alla nota 152.

deve stimolare l'idea di attività, attualità, il passaggio dalla potenza all'atto che si manifesta continuamente nel reale. L'espressione linguistica vuole rappresentare le cose, rendere la scena con immediatezza, davanti agli occhi, offrire al lettore le immagini come se "cadessero sotto sguardo", attivando l'immaginazione. Il nesso tra il vedere e la visione mentale è strettissimo. Il critico utilizza nella propria opera appunto le tecniche dell'*evidentia*, dell'*enargeia* ed *energeia*, attraverso le quali il linguaggio può manifestare il proprio potere rivelativo della realtà, di visualizzazione, di restituzione della vividezza del reale, di mostrare l'oggetto in azione. L'operazione di Diderot però, come visto, non si ferma a ciò, o meglio, cerca altri "strumenti", un altro metodo da affiancare a queste tecniche.

Nella sfida parola-immagine, dove la parola rischia di non rendere il visibile, Diderot riproduce verbalmente Vernet tramite un racconto che presenta lo spettatore come un passeggiatore che si muove all'interno della scena dipinta; cerca cioè di annullare la consapevolezza che ci si trovi di fronte ad un'opera prodotta per artificio, per tentare di restituire invece l'immediata visione delle cose nella loro "verità", le quali vengono così "vissute" dallo spettatore. L'osservatore si posiziona dentro la scena, ed è come se il critico indicasse al lettore che non è sufficiente un'osservazione portata da distante, né per contemplare la scena pittorica né, insieme, per cogliere ciò che essa ha voluto comunicare, cioè la bellezza del paesaggio naturale. Per questo Diderot personaggio si apre all'esperienza del cammino, come se si trovasse in luoghi reali: allora le tappe dell'itinerario si sostituiscono e contemporaneamente si sovrappongono al tentativo di rendere a parole, attraverso la descrizione, tutto ciò che la visione delle opere ha determinato. Il problema è ridare, in termini poetici, l'esperienza figurativa, in questo caso del paesaggio, e il critico per farlo sceglie la passeggiata.

La passeggiata "insegna" a rapportarsi al paesaggio con sguardo errante, in movimento e non statico. L'osservazione, durante il passeggio, non si dà come un'istantanea ma si costruisce nel tempo, nel cammino dello sguardo.<sup>182</sup> Attraverso la passeggiata, il critico, cerca di rendere la spazialità, la profondità dell'immagine; e

---

<sup>182</sup> Diderot D., *La promenade Vernet*, cit., p. 134: «con il mio sguardo, sfiorando la cresta di quella lingua di roccia, inseguivo i tetti delle case del villaggio e andavo ad addentrarmi e a perdermi più oltre, in una campagna che sconfinava nel cielo». Il critico però non si accontenta di mettere in campo, nella propria opera letteraria, il movimento dello sguardo; l'atto della contemplazione è "traslato" all'interno della composizione e avviene attraversando lo spazio con tutto il corpo: «lo spazio compreso tra le rocce del torrente, la dorsale rocciosa e le montagne a sinistra formavano un lago. Stavamo camminando sulle sue rive. Era da lì che contemplavamo tutta quella scena meravigliosa» (p. 135).

anche l'immediatezza e l'evidenza dell'impressione che la raffigurazione causa nell'osservatore. La passeggiata dunque dà spunto per una illustrazione vivace e viva dei luoghi, ed è insieme inoltre occasione per riflessioni che scaturiscono dai luoghi stessi, per conversazioni filosofiche che o si sviluppano nelle soste e tra i cambi di scena, o a loro volta determinano pause nel cammino: la visione della natura e la visione mentale, la teoria e la speculazione, si intrecciano senza stacchi. La *Promenade Vernet* è una critica "deambulante", in movimento da un quadro all'altro e che nel singolo quadro "entra ed esce". Ha scritto Diderot dei *Salons* che sono l'opera che più lo rappresenta, che non c'è nessuna altra delle sue opere che gli somigliasse tanto: nei *Salons* e in particolare nella *Promenade*, si aggira tra paesaggi e figure, scoprendo le cose in tragitto, con vari passaggi, in moto "perpetuo", usando le immagini colte in sequenza davanti agli occhi quali "pretesti" per esercizi di "metamorfosi", per mettere in scena l'attività della fantasia e del pensiero.

Nel percorso narrativo, lungo il tracciato spaziale fittizio, la parola, che non si ferma alla *descriptio*, rende presente anche ciò che sulla tela non potrà mai esserci: non solo i limiti della parola vengono evidenziati quando la si rapporta alla visione diretta, ma il cammino nel tempo che essa inscena, permette di ricreare il "prima e dopo" la scena, di dilatarla oltre l'attimo fissato dalla pittura, e di sommare ad essa le immagini prodotte dall'occhio interiore. «Nella descrizione del poeta gli istanti si susseguono: essa potrebbe dar luogo a una lunga galleria di quadri»,<sup>183</sup> scrive Diderot nei frammenti dei suoi *Pensée détachées sur la peinture* (1776 – 1781), e nella *Promenade*, nel quarto dei paesaggi, la natura è essa stessa definita "galleria": il critico rifiuta di descrivere semplicemente il dipinto, la parola lo ri-produce, evoca verbalmente la rappresentazione e lo arricchisce, potenzialmente all'infinito; nella *Promenade*, la natura, i vari paesaggi, sono raccontati usando il linguaggio dell'arte, come una successione di quadri. Questo probabilmente ci suggerisce che, secondo il filosofo, una singola scena fissa nello spazio e nel tempo, come quella che genera l'arte pittorica, è povera rispetto alla molteplicità mutevole che caratterizza appunto la natura, la quale solo in una successione continua di "fermi immagine" può essere resa quando la si concepisce vivente e in continuo divenire, mentre la parola può "uscire" ed è svincolata da questa fissità. Per questo Diderot lega tra loro i vari dipinti paesaggistici presentati al Salon da Vernet usando l'espedito della passeggiata. Tutto questo pur senza disconoscere alla

---

<sup>183</sup> Diderot D., *Pensieri sparsi sulla pittura, la scultura, l'architettura e la poesia, per continuare i "Salons"*, cit., p. 107.

pittura la sua “magia”, che riesce anch’essa a richiamare all’immaginazione, ingannando lo sguardo con le sue tecniche, il movimento, il divenire dei fenomeni naturali e i legami tra essi.

Nello sforzo immaginativo teso a ricostruire il quadro e a condurre anche il lettore ad impegnarsi in questa operazione, il critico sceglie il metodo della *promenade picturale*, del dialogo in movimento: anche da quest’opera critica si deduce che nella riflessione di Diderot si dà dualità e non dualismo tra espressione poetica e figurativa, si può leggere tra le righe la “rivisitazione” che Diderot dà del classico *ut pictura poësis*; si può inoltre notare l’importanza che assumono i gesti e i suoni, le inflessioni e i ritmi nella comunicazione. Il linguaggio, nel confronto con la pittura, che non diventa né sovrapposizione né mostra le due modalità espressive come tra loro “incommensurabili”, esplora i propri limiti e potenzialità. Il linguaggio non è totalmente adeguato a dire quello che è l’effetto della visione, soprattutto se si può utilizzare per far questo solo la parola scritta.<sup>184</sup> Diderot e l’abate sottolineano l’inadeguatezza delle parole di fronte alle sfumature degli stati d’animo, dato che centrale è soprattutto trasmettere le emozioni provate da chi guarda, rimarcano l’indicibilità della magia propria dell’espressione figurata, mostrano come l’espressione linguistica venga arricchita dall’interazione con l’immagine, ma allo stesso tempo come il linguaggio possa anche valorizzare le immagini, ad esempio “unendovi” la suggestione di suoni o raccontando lo svolgimento di azioni.

La scena deve essere evidente e attuale per il fruitore, sia in poesia che pittura; in entrambe è importante che nasca l’illusione della realtà, che si annulli cioè la distanza fruitore-rappresentazione, perché è allora che lo sguardo si perde, non è più “passivo”, e l’immagine stessa non è solo interpretata come mero specchio di uno scorcio naturale. Per far questo, quando tratta del paesaggio pittorico, Diderot usa la passeggiata, non descrive al proprio lettore un panorama, ma tenta di “superare” una visione della natura fissa e già tutta data frontalmente, come volesse dire che entrando in contatto con una costruzione di quel genere si sarebbe consapevoli invece che non si tratta della natura ma solo di un artificio umano. Diderot si fa soggetto coinvolto che scopre le cose nel percorso una nascosta dall’altra, non è solo spettatore, ma ricerca il contatto diretto.

---

<sup>184</sup> Riferimento nota 69 e 147: anche quando il critico svela “l’inganno” della passeggiata e rivela al lettore che il proprio racconto di viaggio è strumento poetico per restituire l’esperienza dei dipinti, riflette ancora sulla debolezza insita nell’espressione verbale, di fronte all’efficacia più immediata della raffigurazione, nel “confronto” col reale.



Nell'arte, l'oggetto non è soltanto "messo davanti" all'osservatore nella sua "fisicità", ma si vuole rappresentare i fenomeni per afferrarne il loro manifestarsi alla vista; Vernet, secondo il critico, dipinge il loro mostrarsi, il loro vitalismo, e per questo "fa immergere" lo spettatore nella natura dinamica, sempre in trasformazione. Diderot vuole raggiungere il medesimo scopo attraverso l'invenzione della passeggiata, essa serve a tal fine, altrimenti si perderebbe ciò che il pittore ha creato nella propria opera. Occorre mettersi in relazione con l'opera-paesaggio attraverso il gioco dell'immaginazione, e non solo con la vista ma anche col corpo, lasciandosi emozionare. La raffigurazione è un "mettere in evidenza e in atto", è un "far vedere" ciò che si mostra in movimento: centrale è la manifestazione visiva e il cogliere l'essenza profonda del reale, che si palesa sotto forma di luce e colore, in un'esperienza che precede la parola e il concetto.

La rappresentazione non si limita ad essere imitazione della realtà, Diderot e Vernet non sono interessati solo all'imitazione degli elementi naturali, ma tentano di carpirne gli aspetti essenziali; la loro è ri-produzione creatrice: la *mimesis* creativa del critico è manifestazione della magia, altrettanto creativa, dell'arte. La visione, come detto, non può restare passiva, distante, neutra, come se l'occhio fosse un obiettivo che inquadra il panorama, perché si genera una relazione "vissuta" tra opera-natura<sup>185</sup> e fruitore. La concezione di un'arte non imitatrice ma creatrice, si riflette in una contemplazione non passiva e soggettiva della natura, una contemplazione che implica anche la "trasformazione" del soggetto, che sente su sé l'impatto dei fenomeni. Per capire l'opera-paesaggio occorre "parteciparvi", lì si comprende facendosi artista e "facendosi" natura, entrandovi: la fruizione dell'opera avviene riproducendo con l'immaginazione l'attività dell'autore (Vernet-Natura). Lo scopo del critico è che lo spettatore riviva l'esperienza creativa dell'artista, si "identifichi" con l'opera, potendovi quindi entrare, invece di porsi di fronte, modalità evidentemente non adatta, secondo il critico, per guardare il paesaggio artistico-reale. La pittura fa "sentire" all'osservatore la "presenza" delle scene, e tramite queste, della natura stessa, la quale pare svincolarsi dai confini dei quadri per "dilatarsi" nello spazio e nel tempo; così il quadro prende vita, eccitando tutti i sensi, i sentimenti, le meditazioni, coinvolti nell'illusione a cui la magia dà luogo. Il critico quindi "ricalca" tutto questo.

---

<sup>185</sup> L'opera e la realtà naturale, come detto, nella *Promenade* sono concepite come un "sistema" in cui una rimanda all'altra e non è descrivibile presa per se stessa.

Sia allo scrittore che al pittore interessa non solo la descrizione delle cose, ma poter esprimere l'esperienza del manifestarsi delle cose nell'immagine, il loro apparire; è di fronte al manifestarsi del reale che linguaggio e pittura scoprono le loro capacità e manchevolezze: entrambi possono “mettere sotto gli occhi” del fruitore la realtà ma mai totalmente e completamente. In pittura l'esperienza del manifestarsi delle cose è resa grazie alla magia che l'artista sa generare, e il linguaggio non riesce a spiegare questa stessa magia, perché per coglierla serve sperimentarla mediante la visione diretta che apre all'intuizione e provoca sentimenti inusitati. Il linguaggio ha però il “potere” di saper comunicare, illudendo a sua volta al lettore, il mutare repentino delle cose, che il pittore deve invece fissare sulla tela. Dunque sia il linguaggio che la pittura possono solo avvicinare le cose nel loro presentarsi e manifestarsi al soggetto: in particolare Diderot sceglie, per riuscire a farlo con la parola scritta, di illudere il lettore raccontando una “reale” passeggiata.

Il pittore e il critico, con l'attivazione della percezione e dell'immaginazione, non intendono solo provocare nel fruitore un piacere estetico, un godimento sensibile; la magia, alla quale si legano l'entrata in scena e l'estasi, non è solo “esercizio” estetico, ma apre a un “nuovo sentire”, a un nuovo sguardo sul mondo, a una nuova esperienza delle cose che assume valore conoscitivo perché si fa scoperta di nuovi significati di fronte a ciò che era diventato ovvio: questo “nuovo sentire” dà da pensare, conduce al discorso filosofico, alla riflessione sull'esperienza in generale e permette di sperimentare una sorta di ritorno all'infanzia, alla spontaneità e originarietà delle passioni. Muovendosi nella scena, il soggetto fa nuove esperienze, riflette sul proprio “mondo” sensoriale, emotivo e concettuale, è presente a se stesso ma arriva anche a perdersi, dimenticarsi; coglie “la verità della cosa”, l'essenza del visibile, nell'intuizione, nell'immediato, come in un'esperienza estatica, inspiegabile ma resa possibile dalla perfezione dell'artificio artistico, di cui è consapevole.

Questa nuova esperienza delle cose è “provocata” ricorrendo alla natura quale primo modello, allo scopo di stimolare l'immaginazione.<sup>186</sup> L'entrata nella natura è resa possibile dall'effetto di realtà della natura dipinta, effetto che è rafforzato dalla stessa

---

<sup>186</sup> Si è detto come il critico, in riferimento a questo, sottolinei l'insufficienza del linguaggio convenzionale, perché occorre “risalire” alla lingua “di natura” che esprima la varietà dei sentimenti, una lingua degli accenti, delle inflessioni, che si “ispira” al linguaggio musicale. Riferimenti alle note 110, 111, 112.

coscienza dell'artificio.<sup>187</sup> Tale effetto di realtà, caratteristico dell'arte "magica", fa sì che si possa descrivere, allo stesso tempo, la natura reale come se fosse un'illusione estetica, utilizzando per parlare d'essa termini propri dell'arte.<sup>188</sup> La passeggiata è pratica adatta per entrare in contatto con la natura e "viverla", suggerisce Diderot nei *Saggi sulla Pittura*:<sup>189</sup> durante il cammino, si avvicendano moto e stasi, anche se lo sguardo continua ad errare, i passi si interrompono a causa dello stato d'estasi, di stupore, prodotto dall'ammirazione per la bellezza naturale, oppure si procede spinti da sempre nuove scoperte; per "spiegare" la bellezza della natura che si incontra passeggiando, la si paragona ad un dipinto, e si può dunque dire che l'arte paesaggistica "guida" la ricezione del paesaggio reale. Viceversa però, indica il critico, quando l'arte non è solo costruzione artificiale ma sa cogliere la magia "oggettiva" di un luogo, si è condotti a considerare l'arte stessa come se fosse natura; la *Promenade Vernet* è costruita appunto su questa base: i quadri magici, come la natura, invitano all'entrata, a procedere o fermarsi nel cammino.<sup>190</sup> Sempre nel terzo capitolo dei *Saggi sulla Pittura*, Diderot aggiunge anche, come visto, che il paesaggista dovrebbe conoscere la natura per esperienza diretta, averla vissuta.

Vernet è un vedutista "particolare". Nella seconda metà del Settecento si assiste ad una trasformazione del vedutismo, si sviluppano curiosità e interesse per diversi aspetti del paesaggio; questo genere di vedutismo è quello dei pittori viaggianti che percorrono l'Europa e l'Italia lungo gli itinerari del Grand Tour.<sup>191</sup> Il nuovo tipo di vedutismo si

---

<sup>187</sup> L'arte magica è "confermata" dalla natura; la stessa finzione letteraria congeniata da Diderot esprime questo, l'arte di Vernet è grande perché è appunto confermata dalla natura che si incontra nell'esperienza diretta.

<sup>188</sup> A questo proposito, Modica sottolinea come, nei *Saggi sulla Pittura* (riferimento alla nota 52), Diderot richiami il *Peri Úpsous* quando si dice che l'arte è compiuta quando sembra essere natura, e la natura, a sua volta, colpisce nel segno quando racchiude in sé l'arte. La natura viene descritta facendo uso del lessico artistico per sottolineare come anch'essa abbia il potere di incantare l'osservatore, di generare un forte impatto, e per "giudicare meglio", per guardare e "affrontare" la sua varietà e molteplicità attraverso categorie umane (riferimento alla nota 89). Guardiamo la natura quando richiama l'arte, le nostre categorie.

<sup>189</sup> Il riferimento è sempre alla nota 52 e relativo testo.

<sup>190</sup> Riferimento alla nota 56. L'esigenza descrittiva del critico nasce dall'aver sperimentato la magia e dunque l'assorbimento in scena, l'inganno riuscito dell'illusione della presenza. I quadri gli hanno "mostrato" la capacità di coinvolgere della pittura. Di conseguenza la parola, di fronte all'immagine, sceglie di raccontare l'esperienza fruitiva generata dall'arte, e non di "trasferire" l'immagine in quanto tale mediante il linguaggio.

<sup>191</sup> Come indicato in G. Briganti, *Il vedutismo e Napoli*, in *All'ombra del Vesuvio: Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento*, a cura di G. Briganti e altri, Napoli, Electa, 1990. Il legame tra

fonda sulla registrazione visiva dei luoghi che avviene muovendosi tra le manifestazioni della natura, e presta attenzione soprattutto ai fenomeni atmosferici e geologici. La mobilità diventa condizione del fare arte e così anche lo studio nella natura,<sup>192</sup> come testimoniato dall'importanza dello *sketchbook*, usato per riprendere i luoghi in schizzi da completare successivamente.<sup>193</sup> La nuova sensibilità comporta un approccio visivo più diretto al reale, un diverso modo di guardare la natura, non più solo idealizzata, "ritratta" anche nei suoi aspetti accidentali e contingenti, in luoghi fisici e storici.<sup>194</sup> La pittura di paesaggio è descrizione della natura nelle forme della luce e del colore, in luoghi riconoscibili, con fedeltà alla percezione ottica. Questa fedeltà viene ricercata uscendo dall'atelier, seguendo i sentieri alla ricerca di scorci e di emozioni nuove, promuovendo un'esperienza immediata della natura, la quale diventa sempre più centrale nel processo produttivo dell'artista.<sup>195</sup>

Il vedutismo, degli ultimi decenni del Settecento, mostra quindi un nuovo approccio al paesaggio, vede il pittore immerso in esso per osservare direttamente e scoprire lo specifico dei luoghi, per dare una viva testimonianza del reale. Le premesse di questi mutamenti sono state poste dai dipinti della generazione precedente, tra cui quelli di

---

vedutismo e Grand Tour è stretto: la letteratura di viaggio è spesso corredata dalle incisioni, le vedute "simboleggiano" il viaggio intrapreso e diventano elementi di documentazione e studio.

<sup>192</sup> Diderot critico d'arte aveva intuito, e a sua volta propugnato, queste tendenze (riferimento, ad esempio, alla nota 52 e 92 riguardo Louthembourg). È significativo che quando la mobilità diventa condizione del fare arte, sia altrettanto fondamentale anche nel metodo critico del filosofo.

<sup>193</sup> L'osservazione avviene *in situ* e nella composizione si organizza poi l'inquadratura, raggiungendo formule che vengono replicate più volte: il processo è guidato da una volontà di esplorazione documentaristica, di ripresa fedele dei fenomeni.

<sup>194</sup> Alla fine del Settecento i dizionari di arte definiscono la veduta come ritratto di un luogo dal vero, un modo di rappresentare le cose come realmente sono, che richiede dunque verità. Sulzer, alla fine degli anni Settanta, alla voce "paesaggio" indica: «sarebbe auspicabile che un bravo pittore abbozzasse un tale paesaggio con venti tipi di luce e di cielo, ma sempre dallo stesso punto di vista, ed eseguisse disegni con tratto veloce ma giusta distribuzione dei colori [...], tutto deve essere così naturale che l'occhio, completamente ingannato, non crede di vedere un paesaggio dipinto, ma uno vero [...], non si deve solo credere di vedere veramente, ma anche di sentire il ruscello che scorre o lo scroscio del fiume, sentire in un certo qual modo da lontano la durezza del terreno sassoso e la morbidezza del muschio». (J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzeln: nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt*, Leipzig 1778-1779). Si nota la somiglianza di queste parole con quelle diderotiane (ad esempio riferimento alla nota 56); si può dire che Vernet, secondo Diderot, "risponde" alla frase di Sulzer, e che Diderot a sua volta attraverso la parola cerca di rendere allo stesso modo i *paysages*.

<sup>195</sup> Ancora una volta, in Diderot critico c'è tutto questo: ad esempio, nel consiglio ai giovani artisti di non copiare da disegni e modelli ma conoscere la natura "viva" (riferimento nota 91); e quando afferma che chi non ha "fisicamente" osservato gli effetti della luce non può esser paesaggista (nota 52). Se l'esperienza immediata della natura è centrale per l'artista, lo diventa parallelamente nell'opera del critico, come la *Promenade* dimostra.

Vernet: essi infatti “univano” un luogo reale alla tradizione del vedutismo idealizzato, in un doppio registro che rimase nel tempo;<sup>196</sup> si notava già però un rapporto più diretto col dato naturale, una maggiore spontaneità, la ricerca del confronto con la natura. La topografia favorì in effetti il passaggio “dall’ideale al reale”. Già Vernet, negli anni Cinquanta a Roma, dipingeva dal vero e in *Première lettre de J. Vernet aux jeunes gens que se destinent à l’étude du paysage, ou la marine* egli scrive: «il modo più rapido e sicuro è di dipingere e disegnare *d’après nature*. È necessario soprattutto dipingere, perché si ha il colore e il disegno allo stesso tempo».<sup>197</sup> Diderot criticò seppur cogliere questi caratteri dell’artista e li valorizzò nella sua *Promenade Vernet*.

---

<sup>196</sup> L’arte in Vernet-Diderot non è concepita solo come “documentazione” strettamente fedele del reale, come in alcuni vedutisti del tardo Settecento, l’arte è sempre anche idealizzazione, “esaltazione” della bellezza della natura (riferimento a titolo di esempio, nota 75).

<sup>197</sup> J. Vernet, cit. in G. G. Bottari, *Recueil de Lettres*, Paris 1917.



## La passeggiata di Schelle: una pratica estetica

Agli inizi del XIX secolo, epoca in cui «esiste un discorso ricco, complesso del paesaggio, [...] in cui non è immaginabile un'estetica priva dell'elemento paesaggistico» ma, allo stesso tempo, esso viene ormai trattato «come un cliché, un oggetto parodistico» e rimanda «alla riflessività originaria della relazione Io-Natura e con ciò alla impossibilità di trascendere una visione soggettiva»,<sup>1</sup> Karl Gottlob Schelle compose un breve trattato, *Die Spatziergänge oder die Kunst spazieren zu gehen* (*L'arte di andare a passeggio*). Questa operetta divulgativa è praticamente sconosciuta, seppure testimoni di un sentire diffuso; è interessante, in essa, il legame che sussiste tra l'esperienza del paesaggio e il camminare.

### L'intento dell'opera

Dopo una dedica e due premesse, l'opera di Schelle è strutturata in diciotto brevi capitoli seguiti da una lunga serie di note esplicative scritte dallo stesso.

La dedica è al Principe reggente di Anhalt-Dessau, il quale secondo l'autore ha il merito d'aver voluto gareggiare con la natura, trasformando «la Sua bella terra in un meraviglioso giardino, nel quale lo spirito e il corpo dell'ammaliato camminatore (*entzückten Wanderers*) vengono ristorati lungo ampie vie quali leggiadri passeggi» e offrendo in tal modo «la visione del modello stesso della bellezza, il quale, colmo del più alto sentire, visibilmente è atto a confermare il passeggiatore in tutti quei pensieri che egli allora vada formulando»;<sup>2</sup> sono qui già presenti alcuni degli elementi che

---

<sup>1</sup> Jakob M., *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki, 2005, p. 227. Scrive Jakob: «più la Natura esperita esteticamente (ovvero il paesaggio) diventa fonte di godimento, più i "filtri" soggettivi si fanno anch'essi visibili».

<sup>2</sup> Schelle K. G., *Die Spatziergänge oder die Kunst spazieren zu gehen*, Leipzig: Martini (1802), *L'arte di andare a passeggio*, a cura di A. Maggi, Palermo, Sellerio, 1993, pp. 27-28. Nell'originale: «das schönste

verranno sviluppati nel corso del trattatello: la passeggiata presentata come ristoro sia dell'animo sia del corpo, quale occasione per formulare pensieri "confermati" dalle bellezze circostanti e il passeggiatore come colui che viene affascinato e sedotto dalla natura, intesa come modello supremo che ispira, e al quale si adeguano, le riflessioni. Le bellezze naturali sono definite infatti «inestinguibile fonte del più nobile diletto» e l'opera ha proprio lo scopo, l'intento di trattare «di un tale diletto, il quale nella sua intima purezza (*Reinheit*) si fonde alla nobile dignità del genere umano (*Würde der Menschheit*)»,<sup>3</sup> scrive Schelle.

La premessa, come detto, è duplice. Dapprima si rivolge al critico d'arte e professa la propria adesione alla *Populärphilosophie*:<sup>4</sup> critica cioè la filosofia che si rinchiude nella speculazione senza considerare la vita concreta, facendo invece riferimento esplicito e lodando filosofi quali Montaigne o Hume e i contemporanei Garve<sup>5</sup> ed Engel.<sup>6</sup> La

---

*mögliche Beispiel zur Bestätigung seiner Ideen*». Per quanto concerne questo scrittore di Lipsia si può parlare di una sorta di vuoto biografico: nato nel 1777, fu studente di lingue classiche e filosofia, fu traduttore, finì poi in manicomio per depressione a circa trent'anni, dopo esser stato insegnante. Schelle scrisse anche *Briefe über Garve's Schriften und Philosophie* (Leipzig, 1800) e *Karl Heinrich Heydenreich, ehemaligen ordentlichen Professors der Philosophie zu Leipzig, Charakteristik als Menschen und Schriftstellers* (Leipzig, 1802).

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> «Dal 1750 al 1780 circa, alcuni filosofi, come C. Garve a Breslavia, sostennero la necessità di condurre i fondamenti della filosofia wolffiana e i metodi del ragionamento, in versioni semplificate, dalle aule chiuse di università e circoli letterari a vasti strati della popolazione (da qui la definizione di *Populärphilosophie*)», anche attraverso la sostituzione del tedesco al latino. [Ferrone V., Roche D., *L'Illuminismo. Dizionario storico*, Bari, Laterza, 1997, p. 455-6.] Furono filosofi occasionali e popolari, che usavano uno stile piano e lineare di ispirazione inglese e francese. Tali pensatori compirono trattazioni variegate, dalla critica letteraria e storica, all'estetica, alla logica per giungere alla religione; vanno ricordati per la loro importanza M. Mendelssohn (che divulgò in Germania le idee di Du Bos, Hogarth, Batteux, Burke e stabilizzò un lessico e uno stile filosofici in tedesco, popolari, senza eccessivi tecnicismi), il libraio scrittore C. F. Nicolai (importanti le riviste critiche *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* e *Allgemeine deutsche Bibliothek*), J. G. Herder, i quali concorsero anche a diffondere le idee di Rousseau, Diderot e Shaftesbury.

<sup>5</sup> C. Garve (1742 - 1798), citato, come vedremo, più volte da Schelle, fu professore straordinario di logica e matematica a Lipsia. Divenne noto soprattutto grazie alle sue numerose traduzioni in tedesco (tradusse il *De officiis* di Cicerone e *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations* di Adam Smith). Compose scritti di filosofia, morale, psicologia ed economia, recensioni per la rivista *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* (*Nuova Biblioteca delle Scienze Estetiche e delle Arti Liberali*). Nella sua opera si può ravvisare l'influsso dell'Illuminismo inglese e scozzese, oltre alla presenza di un'etica d'impronta stoica. Garve non sistematizzò mai la sua filosofia, che nei suoi lineamenti era essenzialmente empirista, ma la rese pubblica tramite brevi saggi e annotazioni. È noto il confronto di Garve con Kant, iniziato con la pubblicazione della sua recensione alla prima edizione della *Critica della Ragion Pura*, riguardo cui Kant si sentì incompreso. La pubblicazione della recensione completa nella *Allgemeine Deutsche Bibliothek* (*Biblioteca Generale Tedesca*) incorse di nuovo nell'opposizione di Kant, che per l'occasione scrisse un *Anti-Garve*. Il confronto tra i due filosofi, ad esempio riguardo il concetto di imperativo categorico, si protrasse fino alla morte di Garve. Inoltre Garve



filosofia popolare fu una corrente dell'illuminismo tedesco che propose, attraverso un sapere di tipo divulgativo, una dottrina del vivere quotidiano accessibile a tutti, per «poter giungere ad una armonizzazione delle necessità della vita con le indagini della ragione», secondo le parole di Schelle; non bastano i principi metafisici perché «ogni singola cosa ha una sua propria natura», della quale la ragione «senza avere le cose sotto gli occhi non riesce a condurre una indagine specifica», scrive. Compito della filosofia pratica è sviluppare «il germe per la fecondazione del vasto campo dell'umanità [...] per i tanti aspetti di cui la vita è composta», offrendosi anche alla conversazione dei non filosofi: l'autore presenta la propria opera come un modesto contributo all'introduzione della filosofia nel mondo, trattando «secondo lo spirito della filosofia un assunto pratico, ma non di scarsa importanza, il quale riguarda da vicino l'essere umano»,<sup>7</sup> rinunciando volontariamente a perseguire lo stile dei grandi scrittori.

La seconda premessa è indirizzata al lettore in generale, e in essa a Schelle interessa connettere la passeggiata al «concetto di arte (*Begriffe von Kunst*)». Il piacere del passeggio è specifico e si distingue da quelli relativi ad altri modi di andare, anzi varia anche a seconda che la camminata sia mondana o all'aperto, e a seconda degli ambienti in cui si ha luogo: attraverso le differenti sensazioni che vengono suscitate dalle modalità di passeggio, è possibile conoscere diversi piaceri. Le «multiformi sensazioni provocate dalla natura e dalla società umana (*mannigfaltigen Eindrücke der Natur und Gesellschaft*)» non si vanno a «perdere (*verloren*) nell'animo», come in una notte scura dove nulla si distingue o come se lo sguardo fosse volto alla distesa uniforme del mare, altrimenti l'uomo avanzerebbe «assorto in un incerto sognare», e proprio per questo occorre illustrare la natura delle altrettanto molteplici sensazioni che scaturiscono

---

partecipò con un saggio al concorso dell'Accademia di Berlino del 1767 sulla questione delle inclinazioni naturali; a tale saggio si interessò anche Mendelssohn (Riferimento a *Scritti di Estetica* di Moses Mendelssohn, Palermo, Aesthetica, 2004, p. 104). Di Garve è la prima traduzione tedesca di *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) di Edmund Burke (*Über den Ursprung unserer Begriffe vom Erhabenen und Schönen, Sull'origine dei nostri concetti di bello e sublime*, Riga, 1773).

<sup>6</sup> J.J. Engel (1741-1802) fu professore di filosofia morale. Ammiratore di Lessing nei drammi, nelle commedie e negli scritti di estetica, scrisse una *Teoria dei generi poetici*, numerosi drammi e commedie. Scrisse *Ideen zu einer Mimik* (1785) e fu nominato direttore del Teatro di Stato. Raggiunse la fama come "filosofo popolare" con la raccolta *Der Philosoph für die Welt* (1775 - 1800), *Filosofia per il mondo o Il filosofo per tutti*, cui collaborarono anche Mendelssohn e Garve. Nominato membro della Accademia delle Scienze di Berlino nel 1797. Il suo romanzo didattico-sentimentale *Herr Lorenz Stark* (1795), fu accolto nelle *Horen* di Schiller. Godette il favore di Federico II e di Federico Guglielmo III.

<sup>7</sup> Schelle K. G., *Die Spatziergänge oder die Kunst spazieren zu gehen*, cit., p. 29 e p. 31.

dall'atto di passeggiare: ciò infatti comporta l'accrescimento di tali vari piaceri per il passeggiatore che si fa così «consapevole e non più cieco».<sup>8</sup>

Se ne deduce che la consapevolezza del proprio fare è condizione perché si possa parlare effettivamente di passeggiata: essa non è un muoversi strumentale, per spostarsi da un punto a un altro, restando indifferenti al mondo attraversato, senza coscientemente percepirlo, perché le impressioni generate dalla natura o dagli altri uomini (a cui saranno dedicati appositi capitoli dall'autore) non sono ininfluenti, come se si vagasse nel nulla; bisogna anzi considerarle e studiarne gli influssi sul viandante, sia da un punto di vista “esterno” che “interno”, per prenderne consapevolezza e non avanzare come sonnambuli, assorbiti dai propri pensieri.

Se si seguisse il preconetto per cui ogni arte si coltiva «a partire dall'intelletto», continua l'autore, e si parlasse quindi di un'arte della passeggiata quando, «con questo libro alla mano», si riuscisse a produrre «le impressioni della passeggiata» stessa, allora la si trasformerebbe in qualcosa di «profondamente artificioso». Invece scopo dell'arte della passeggiata è far acquisire consapevolezza del benessere legato alle impressioni ricevute direttamente dalla realtà e mostrare le varie possibilità in cui il passeggio può darsi, ossia «le scelte più variate e degne della natura mutevole di tale diletto».<sup>9</sup> L'arte letteraria, secondo Schelle, non può “sostituirsi” virtualmente alla passeggiata, non basta fingerla o viverla col pensiero nell'esperienza mediata dalla letteratura; quest'ultima può acquistare senso quale rielaborazione di ciò che si è vissuto.

Schelle conclude che «un'arte dell'andare a passeggio dovrebbe suscitare interesse in ogni uomo colto, per il quale abbia valore il vagare con lo spirito e i sensi nella natura, ma anche in un paesaggio urbano (*im gesellschaftlichen Kreise*), godere della natura e della città durante le proprie passeggiate»:<sup>10</sup> l'autore si rivolge a chi è conscio del valore intrinseco del passeggio, che non è un cammino verso una data meta ma un'attività “voluta” e ricercata per se stessa; ribadisce nuovamente le due opposte ambientazioni in cui può svolgersi l'atto, la finalità per cui l'uomo si dovrebbe rapportare ad esse e le facoltà che lo guidano e sono coinvolte in tale rapporto.

In «un'arte del vivere», la quale dovrebbe interessare seriamente a ogni uomo, occorre far avvicinare il lavoro col gioco, la fatica coi nobili piaceri, e la passeggiata può aver proprio in questo un suo ruolo; essa poi non è alla portata di uomini i quali,

---

<sup>8</sup> Ibid., pp. 33-34.

<sup>9</sup> Ibid., pp. 34-35.

<sup>10</sup> Ibid., p. 35.

deviando dalla loro stessa natura e dal loro autentico essere, si “impoveriscono” annullando o la propria componente corporale o quella mentale: sia l’arte del vivere, sia quella della passeggiata, devono abbracciare «l’essere umano nella sua interezza».<sup>11</sup>

### **Le condizioni per esser un passeggiatore**

Può apprezzare le «qualità formative» della passeggiata solo chi, una volta libero dai bisogni della vita, quotidiani e materiali, senta il desiderio di «sempre qualcosa vedere, percepire, imparare» e non disgiunga lo spirito dai «disbrighi corporali».<sup>12</sup> Il passeggio infatti, come mostrerà Schelle nel corso dell’argomentazione, implica la cooperazione e l’armonia di moto fisico e attività spirituale, “fa muovere” tanto il corpo quanto la mente e gli affetti, coinvolgendo l’uomo nella sua complessa unità. Schelle sottolinea spesso come l’uomo vada inteso quale totalità di anima e corpo: gli appartengono contemporaneamente e indissolubilmente due mondi, la natura razionale e l’essere fisico, mondi contraddistinti da influenze e limitazioni reciproche.

Una delle condizioni dell’esistenza fisica è il moto del corpo, essenziale al benessere se non immediatamente alla sopravvivenza; dato poi il reciproco influsso corpo-mente, anche il benessere spirituale è condizionato dal moto corporale: questo è dunque un’esigenza per «la salute fisico-spirituale». Certo, il moto di per se stesso è un’attività meccanica che «non rappresenta nulla direttamente per la vita dello spirito» e «non assolve alcun compito spirituale», per cui se la passeggiata coincidesse con esso, lo spirito non ne trarrebbe arricchimento, non vi avrebbe ambito d’azione e sarebbe superfluo esaminarla; infatti il passeggiatore sarebbe tale e quale a una «macchina semovente (*bewegende Maschine*)». Schelle vuole invece dimostrare che la passeggiata, come modalità nella quale si declina il moto fisico, «mantiene un suo chiaro valore spirituale».<sup>13</sup>

Alla seconda premessa sono collegate due note; nella prima l’autore paragona il rapporto che sussiste tra lato fisico e quello spirituale del passeggiare al rapporto che intercorre tra “camminatore” (usa *Schreiter*, che richiama il marciare) e “passeggiatore” (*Spaziergänger*) e, usando un linguaggio figurato, tra “scorza” (*Schale*) e “nocciolo”

---

<sup>11</sup> Ibid., p. 36.

<sup>12</sup> Ibid.

<sup>13</sup> Ibid., pp. 40-43.

(Kern). Non si tratta quindi, per Schelle, di classificare come più importante il lato spirituale, ma di considerarlo come lo “strato” più profondo: sono le «considerazioni intellettuali a riguardo del benessere corporale»<sup>14</sup> a giustificare lo svolgersi dell’atto fisico del camminare, il quale non può però essere sacrificato, dal momento che il risvolto spirituale non si manterrebbe senza di esso; sono cioè entrambi necessari: come succede nella danza, il piacere sta e nel movimento e negli stati d’animo a esso connessi, e occorre elaborare riflessioni su entrambi.

Così colui che semplicemente cammina compie un gesto più “superficiale”, non riflettuto e ponderato, rispetto a chi è consapevole e medita l’atto stesso del camminare, facendosi passeggiatore: tale coscienza è basilare dato che, come indica l’autore nel *Capitolo primo*, l’uomo vive propriamente quando agisce «percependo la propria esistenza, pensando ed operando per raggiungere una propria interna consapevolezza».<sup>15</sup> Nella seconda nota sono invece elencate le obiezioni di un avversario (se reale o inventato ad hoc, non è dato saperlo) al quale Schelle risponde col proprio lavoro, confutando che il passeggio sia un lusso inutile e dannoso agli affari o una banalità della quale non occorre scrivere e da cui non si possono ottenere vantaggi di nessun tipo.

Soltanto chi coltiva il proprio spirito potrà sviluppare il bisogno «interiore» di passeggiare, perché per apprezzare tale pratica ed esserne affascinati «è necessario un certo grado di educazione, un congiunto di idee, che non ogni uomo possiede».<sup>16</sup> Questo di Schelle non è un atteggiamento elitario ma un voler sottolineare che vivere il piacere della passeggiata prevede che il soggetto, per sensibilità propria e condizioni sociali, sia in grado di riconoscere il valore dell’*otium*, del riposo – che non coincide con l’inerzia o futili occupazioni –, il valore del tempo sottratto alle necessità o alle incombenze pubbliche, libero, e lo spenda in private attività spirituali, per saziare la propria sete di conoscenza e per la cura del rapporto con se stesso; riguardo al passeggio si può quindi parlare di bisogno “spirituale”, di un camminare che non è solo atto fisiologico ma «una costruzione culturale»,<sup>17</sup> una attività liberale, dove è necessario sia l’apporto della corporeità sia uno sforzo intellettuale, alla portata di tutti ma non di chiunque. La capacità del passeggiatore sta nel non scindere anche un piacere che parrebbe

---

<sup>14</sup> Ibid., p. 183.

<sup>15</sup> Ibid., p. 40.

<sup>16</sup> Ibid., p. 43.

<sup>17</sup> Peota G., *La Passeggiata. Un’arte del vivere nel XVIII secolo e dintorni*, Trieste, Edizioni Goliardiche, 2004, p. i.

meramente corporale dall'azione dello spirito, nell'innalzare il camminare meccanico a occupazione spirituale, in modo che le azioni del corpo e dello spirito incrementino una il sollievo anche dell'altra.

A Schelle dunque preme di individuare innanzitutto qual è il ruolo dello spirito in tale atto: scrive che «lo spirito dovrebbe poter trovare nella passeggiata stessa la materia e gli argomenti per un suo *rilassato (unangestregten) meditare*»; la meditazione non deve cioè essere faticosa ma serena, perché «le passeggiate non sono fatte per condurre a termine analisi fisiche o metafisiche, per risolvere problemi matematici, per trovare il senso della Storia». <sup>18</sup> Né i propri simili né la natura sono da scrutare in modo ansioso, raffinato o acuto; l'atteggiamento verso essi non deve dunque essere quello del giudice o di chi li osserva come oggetto di indagine scientifica, smembrandoli nelle loro componenti e classificandoli. Detto altrimenti «l'attenzione dello spirito non deve essere tesa, più che seria dovrebbe essere come giocosa». <sup>19</sup> Questo tema del gioco, della “spensieratezza” e della leggerezza quale modo per aprirsi alla scoperta o, più in generale, all'esperienza del mondo, sarà centrale per l'autore, come noteremo.

Le condizioni «interiori» fondamentali per farsi passeggiatori, e quindi per “schiudersi” all'azione della natura, che provoca diletto e «veridica percezione, [...] intima conoscenza dei suoi fenomeni», sono l'abbandono alle impressioni che essa genera e un puro osservarne i fenomeni «in totale naturalezza [...] liberi da qualsivoglia cura»; la conoscenza che si deve conquistare durante il passeggio non ha quindi nulla a che fare con l'osservare i singoli fenomeni presi per se stessi, con metodo analitico o focalizzandosi sull'aspetto quantitativo, scomponendo un tutto organico in parti, si dovrebbe anzi parlare di un sentimento della totalità della natura: si deve raggiungere la consapevolezza delle proprie sensazioni e una competenza non tecnica riguardo alla natura, una conoscenza a livello sentimentale, di tipo “empatico” per instaurare un rapporto di partecipazione emozionale, come accade tra gli individui. La passeggiata richiede «disinvoltura interiore», assenza di preoccupazioni e apprensioni, il «partecipare a tutte le rasserenanti e benefiche percezioni offerte» <sup>20</sup> dalla stessa. Si vedrà come il tema dell'abbandono durante l'andare, la centralità della ricezione per il passeggiatore, a differenza di chi mostra un atteggiamento di ricerca guidato da uno scopo, saranno costanti nell'opera di Schelle.

---

<sup>18</sup> Schelle K. G., *Die Spatziergänge oder die Kunst spazieren zu gehen*, cit., p. 44-45, corsivo nostro.

<sup>19</sup> Ibid., p. 45.

<sup>20</sup> Ibid., p. 50 e p. 53.

## Il riferimento a Kant

Nella terza delle note esplicative viene citata testualmente da Schelle *La Critica del Giudizio*, precisamente il *Paragrafo 42 (Dell'interesse intellettuale per il bello)*. Schelle accosta due brani, in cui Kant scrive: «ora io concedo volentieri che l'interesse per il bello dell'arte (con che intendo anche l'uso artificiale delle bellezze naturali a scopo di ornamento, e quindi di vanità) non fornisca una prova di un carattere devoto, o anche soltanto inclinato, al bene morale. Ma affermo invece che il prendere un interesse immediato alla bellezza della natura (non soltanto l'aver gusto nel giudicarla) è sempre segno di un animo buono; e che, quando questo interesse è abituale e si accoppia volentieri alla contemplazione della natura, mostra almeno una disposizione d'animo favorevole al sentimento morale. [...] Colui che contempla da solo (e senza intenzione di comunicare agli altri le sue osservazioni) la bella figura di un fiore selvaggio, di un uccello, di un insetto, per ammirarla ed amarla, e non vorrebbe che essa mancasse nella natura, anche se dovesse venirgliene un danno, e ancora meno si promette da essa qualche utilità, costui prende un interesse immediato ed intellettuale alla bellezza della natura»; l'interesse intellettuale per il bello di natura è collegato con l'interesse morale perché deriva dalla constatazione che nella natura qualcosa manifesta un possibile accordo regolare dei suoi prodotti col nostro piacere, indipendentemente da ogni interesse.

Schelle, nel riportare questo ultimo brano, toglie l'aggettivo *intellectuelles* riferito da Kant all'interesse per la bellezza della natura, riadattandolo in tal modo al discorso che sta conducendo, anche in funzione, come si vedrà, del contenuto del *Capitolo quarto*; il riferimento kantiano è privato dell'originario rigore argomentativo e inserito semplificato in un contesto dal tono ben diverso. A Schelle interessa riassumere l'«eccellente» considerazione di Kant per dire che un vivo interesse per la natura è segno di un animo nobile, e connettere ciò al discorso sul passeggiare, dato che l'interesse, l'amore per la natura è soddisfatto proprio dalle passeggiate che si svolgono in essa, mentre «un semplice e statico osservare (*stehende Betrachtung*, contemplazione fissa) si dimostrerebbe troppo monotono, e alla lunga diverrebbe opaco elucubrare o sognare (*Brüten oder Träumen*)».<sup>21</sup> Come già accennato nella seconda premessa, lo sguardo fisso, a differenza di quello in movimento lungo il cammino, comporta che

---

<sup>21</sup> Ibid., pp. 140-141.

l'esperienza del passeggiatore degeneri in un estraniarsi dal reale e un ripiegarsi sterile su se stessi, quando invece la passeggiata non deve esser affrontata per congetturare o vagheggiare.

Anche in altri punti sembrano avvertirsi, a livello che però resta impreciso e vago, riferimenti a passi kantiani. Dicendo che il passeggiare è connesso ad un certo livello d'educazione e allo sviluppo di idee, Schelle sembra richiamare l'*Analitica del sublime*, quando il filosofo, seppur riguardo una tematica del tutto differente, scrive: «se il giudizio sul sublime della natura (più che quello sul bello) esige una certa coltura, esso non è prodotto originariamente dalla coltura stessa, né è introdotto nella società da una semplice convenzione, ma ha il suo fondamento nella natura umana, in qualche cosa che si può supporre ed esigere da ognuno insieme con il sano intelletto, vale a dire nella disposizione al sentimento per le idee (pratiche), cioè al sentimento morale» (*Delle modalità del giudizio sul sublime della natura*); Schelle, similmente, cerca di legittimare con la propria opera l'invito a gioire di un semplice gesto, quello del passeggio, che solo a prima vista è banale e scontato, ma in realtà possiede una sua profondità, per cui si può parlare di una ricerca del senso dell'esistenza in tale esercizio del vivere quotidiano, innato e spontaneo per l'uomo: non è infatti un atto artificioso e convenzionale, tutti dovrebbero avvertirne il bisogno perché il diletto puro ed elevato che risiede nella contemplazione delle bellezze naturali, durante la passeggiata, è adeguato e rispondente alla dignità dell'uomo. Se ciò che caratterizza l'essere umano, e lo innalza, è la coscienza dell'agire, la passeggiata va praticata in quanto comporta proprio lo sviluppo della consapevolezza del sé e della realtà, delle impressioni che ne provengono, delle quali godere.

Subito dopo aver sottolineato la necessità di un certo grado di educazione e di "elaborazione" delle idee, Schelle continua dicendo che «è naturale che un bracciante non partecipi del piacere offertogli dalla passeggiata. A tale classe appartiene altresì la schiera di uomini insensibili, il cui spirito non mette nulla né in movimento né a riposo, e che fanno meccanicamente tutto ciò che in un essere educato genera un bisogno spirituale».<sup>22</sup> Ci si potrebbe chiedere se è una coincidenza il fatto che il passo di Kant cui si è detto sembra alludere Schelle, sia anche uno dei due in cui viene citato, dal

---

<sup>22</sup> Ibid., pp. 43-44.

filosofo di Königsberg, il geologo ginevrino de i *Voyages dans les Alpes*,<sup>23</sup> Horace-Bénédict de Saussure, riguardo al quale Kant scrive: «in realtà ciò che per noi, preparati dalla coltura, chiamiamo sublime, senza lo sviluppo delle idee morali è per l'uomo rozzo semplicemente terribile. [...] Così, quel buono e peraltro intelligente contadino savoiaro (di cui parla il signor di Saussure), chiamava pazzi senz'altro tutti gli amatori delle alte montagne. E chi sa se egli avrebbe avuto tanto torto nel caso che quell'osservatore avesse affrontato i pericoli cui si esponeva, soltanto, come la maggior parte dei viaggiatori, per divertimento o per darne un giorno qualche patetica descrizione? Ma lo scopo suo era l'istruzione degli uomini; e quest'uomo eccellente aveva inoltre, e comunicava ai lettori dei suoi viaggi, il sentimento che eleva l'anima» (*Paragrafo 29, in Critica del Giudizio*).

In realtà non c'è riscontro preciso alla citazione kantiana in nessun passo della traduzione tedesca dei *Voyages* (edita dal 1781 al 1788) e nemmeno nell'edizione originale, ma «la contrapposizione tra uomo civilizzato e uomo incolto», tra uomo di natura e uomo educato, tra il contadino e l'intellettuale amante delle alte cime, era «uno stereotipo ricorrente dei racconti di viaggio»<sup>24</sup> fin dal *Secretum* (1343) che racconta l'ascesa al monte Ventoso di Petrarca,<sup>25</sup> e si sa dai suoi biografi, fin dai contemporanei Borowski e Jachmann, che Kant era un amante delle letture e descrizioni di viaggi «che ci fanno conoscere la terra e i suoi abitanti»,<sup>26</sup> e le riteneva materiale che amplia la nostra conoscenza del mondo, consigliabile contro ogni metafisica.<sup>27</sup>

---

<sup>23</sup> H.-B. de Saussure, *Voyages dans les Alpes, précédés d'un essai sur l'histoire naturelle des environs de Genève*, 4 voll. in 4°, vol I, Fauche, Neuchâtel 1779; vol II, Barde, Manget e Co., Genève 1786 ; vol III e IV, Fauche Borel, Neuchâtel 1796. Fu il primo ufficiale conquistatore del Monte Bianco nel 1787.

<sup>24</sup> Giordanetti P., *L'estetica fisiologica di Kant*, Milano, Mimesis, 2001, p. 175.

<sup>25</sup> Ad esempio C. Gesner, naturalista e professore di filosofia, nel 1541 in *De montibus admiratione*: «quali delizie per l'anima a buon diritto commossa nell'ammirare lo spettacolo offerto dalla mole enorme dei monti e nel levare il capo, oserei dire, in mezzo alle nuvole! Senza riuscire a spiegarmelo, mi sento intimamente colpito da queste altezze impressionanti [...] Quanto alla gente rozza di spirito, non c'è nulla che la smuova: marciscono in casa piuttosto di andare ad ammirare il teatro dell'universo [...] guardano soltanto verso terra, senza mai contemplare il cielo a testa alta [...] Chi ha a cuore la sapienza continuerà ad osservare, con gli occhi del corpo e dell'anima, gli spettacoli di questo paradiso terrestre» (citato in Joutard P., *L'invenzione del Monte Bianco*, trad. di P. Crivellaro, Torino, Einaudi, 1993, pp. 39-40).

<sup>26</sup> *La vita di Immanuel Kant narrata da tre contemporanei*, pref. di E. Garin, trad. di E. Pocar, testi di L. E. Borowski, R. B. Jachmann, E. A. Ch. Wasianski, Bari, Laterza, 1969, p. 142.

<sup>27</sup> Giacomoni P., *Il laboratorio della natura: paesaggio montano e sublime naturale in età moderna*, Milano, F. Angeli, 2001, p. 145. L'interesse per la letteratura di viaggio e l'importanza attribuita a essa sono comuni a Kant e Schelle.



L'opera del naturalista ginevrino riportava con ossessiva precisione una mole di osservazioni scientifiche e tecniche, riguardanti le rocce, dati ambientali, e forse per questo motivo, nonostante la risonanza che ebbe a livello europeo, non figura tra le pur numerose narrazioni di viaggi e opere sulla montagna che Schelle cita; l'atteggiamento empirista di de Saussure, per cui il viaggio doveva dar risposta a quesiti aperti seguendo un'agenda delle ricerche, e la natura-laboratorio doveva fornire informazioni quantificabili per le ipotesi da verificare, rispecchiava quello di Kant che per quarant'anni insegnò geografia fisica, con materiale tratto anche proprio dalla letteratura di viaggio, ma non quello propugnato dal filosofo popolare. Il geologo credeva che bisognasse uscire dalle aule e dall'erudizione libresca per mettersi in viaggio lungo i sentieri che nessuno scienziato aveva mai percorso, verso le cime: anche in Schelle leggeremo qualcosa di simile ma con finalità differenti.

I *Voyages* erano però nello stesso tempo una avventurosa relazione che saziava la curiosità per le rappresentazioni di scenari nuovi e per le emozioni insolite che essi scatenano: la preoccupazione scientifica era strettamente connessa al sentimento estetico generato dall'osservazione del paesaggio alpino; la fascinazione, il godimento e persino il rapimento, l'estatica ammirazione provati nel contemplare ed esplorare gli alti monti erano intrecciati alla sete di conoscenza dello scienziato, che mostrava anche un rapporto affettivo con questi giganti della terra. All'esaltazione in de Saussure si univa l'inquietudine sperimentata di fronte alle forze distruttive della natura che mettono a rischio l'autoconservazione, generando quel sentimento misto, al quale si associano meraviglia e rispetto, che Burke definirà *terrible joy* o *delightful horror*<sup>28</sup> nella sua famosa *Inchiesta*.

L'immenso oceano sollevato dalla tempesta nel *Paragrafo 23*, e le masse montuose informi, poste l'una sull'altra in un selvaggio disordine, con le loro piramidi di ghiaccio nel *Paragrafo 26*, sono due dei classici esempi proposti da Kant di fenomeni ritenuti rappresentativi del sublime naturale, l'esibizione dei quali ha la capacità di evocare nell'animo l'esistenza delle idee della ragione; infatti essi riducono a una piccolezza insignificante il nostro potere di resistenza, paragonato con la loro potenza, ma insieme elevano le forze dell'anima al di sopra della mediocrità ordinaria, e ci fanno scoprire in noi stessi una facoltà di resistere interamente diversa, scrive Kant al *Paragrafo 28*.

---

<sup>28</sup> Burke E., *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, a cura di G. Sertoli e G. Miglietta, Palermo, Aesthetica, 2002, p. 97 e 142.

Proprio nell'opera del geologo, Kant aveva trovato ampie descrizioni dei picchi di ghiaccio, delle sconvolgenti bellezze alpine e il tentativo di rendere, senza esplicitarlo o dandogli nome, il sentimento del sublime, con la duplicità insita in esso di umiliazione e di esaltazione di sé, che nasce di fronte ad un fenomeno colto come infinitamente grande o potente: per questi motivi loda lo scienziato amante delle vette e capace di provare e comunicare il sentimento che eleva l'anima.

Non sappiamo se Schelle conoscesse questo "risvolto estetico" del trattato di de Saussure, e vedremo come proprio riguardo al paesaggio montano e al sublime egli scriva brani piuttosto "controcorrente" rispetto alla sensibilità a lui contemporanea; in un passo, de Saussure sottolinea, ad esempio, la differenza tra l'occhio del geologo amante della montagna, che ama spaziare sopra i cumuli sconfinati di rocce e nevi dal fascino oscuro, e quello del viaggiatore ordinario, che ha bisogno di riposare la vista affaticata da tali sterili solitudini posandola su luoghi dolci e verdi: Schelle invece non trova nessun tipo di attrattiva nello splendore delle nevi e rocce, anzi ritiene si debba evitare il contatto con gli ambienti dove la natura è troppo uniforme e arida, ponendosi proprio nella prospettiva del viaggiatore ordinario. Sicuro è che l'attenzione di Schelle si rivolge alla passeggiata, non ad una attività faticosa per il corpo e lo spirito come egli definisce la scalata, e alla scoperta dei paesaggi vicini, che rientrano nell'orizzonte ordinario dell'esperienza, piuttosto che di quelli selvaggi e impervi.

Interessante è che Schelle sembra riprendere proprio quel passo kantiano dal quale si deduce la passione del filosofo per i racconti di viaggio, passione che dunque i due avevano in comune; inoltre in tale passo Kant si mostra attento all'esperienza del camminare. Per Schelle poi poteva risultare stimolante la centralità assunta nella trattazione kantiana, nell'*Analitica del sublime* e non solo, dal rapporto uomo-natura: il sentimento, il piacere che ne nasce (nel caso del sublime quanto nel caso del bello) provoca l'intensificazione (indiretta o diretta) delle forze vitali del soggetto, tema che è fondamentale anche per Schelle, quando parla del passeggio.

Ancora più significativo è forse il fatto che nell'esperienza del sublime, così come Kant la delinea anche nei brevi passaggi citati, l'uomo senta la voce della ragione, si riveli una potenzialità, una disposizione dell'animo analoga a quella morale, e che per tutto ciò sia nodale il ruolo affidato ai fenomeni naturali quali elementi scatenanti, "l'uso estetico" della natura finalizzato alla coscienza del soggetto. Il sublime richiede una dimensione che trascende il livello del sentimento semplicemente empirico del terrore al quale rimane il contadino, richiede ad esempio quell'amore per la conoscenza

per cui de Saussure riusciva a superare il timore generato dalla montagna, contemplandola in movimento: similmente in Schelle la passeggiata non può essere apprezzata dal bracciante, il quale nel proprio vivere “annulla” ogni lato spirituale, mentre proprio nell’entrare in contatto con la natura, farne esperienza attraverso il camminare, il passeggiatore scopre un risvolto spirituale di un’azione a prima vista solo fisica e coglie l’occasione per farsi consapevole della propria dignità.

L’esperienza che l’amante delle montagne compie è quella di una natura che sconvolge ma, allo stesso tempo, piace per le riflessioni che suscita; dunque le descrizioni della natura possono essere degne d’interesse. Il contadino non avrebbe però avuto torto, scrive Kant, a non apprezzare quelle imprese che espongono al pericolo solo per svago o per darne colorite narrazioni; sono cioè insensati gli scritti che seguono la moda, riguardanti situazioni fattesi ormai cliché o create ad arte, perché lo scopo deve essere invece la propria e altrui istruzione, comunicare il sentimento d’elevazione che si è provato ed estenderlo così al lettore. Proprio questi stessi fini ricercherà Schelle trattando, attraverso la scrittura, del passeggio: la letteratura non deve originare un piacere fine a se stesso ma restituire il senso del camminare, quell’incontro vissuto con la natura che è esperienza sensibile, affettiva e anche conoscitiva, del mondo e di sé.

Infine Schelle quando distingue, come si è visto, l’atteggiamento del passeggiatore da quello dello scienziato, sembra riecheggiare il brano della terza *Critica* dove Kant, per ricordare che sta trattando di giudizi estetici puri (che non devono presupporre né il concetto di uno scopo né esser fondati sulle semplici sensazioni di piacere o dolore), spiega: per giudicare sublime il cielo stellato o l’oceano «basta semplicemente considerarlo come si vede», senza rappresentarsi quali li si pensa «in quanto siamo ricchi di svariate conoscenze [...]». Per poterlo trovar sublime, bisogna rappresentarselo semplicemente come fanno i poeti, secondo ciò che ci mostra la vista» (*Nota generale sull’esposizione dei giudizi estetici riflettenti*). Questo è il modo di fare che dovrebbe appartenere anche al passeggiatore nell’aperta natura. In chiusura del *Capitolo terzo* Schelle scrive ancora: «altresì non potrebbe affatto dirsi intellettuale uno sguardo rivolto ad un magnifico edificio o alle delicate forme di un insetto. In questo caso non la sola ragione sarebbe impegnata, e la vista non sarebbe schiava della curiosità di un’arida

indagine. L'essere ancora in grado di provare un tale interesse per la natura starebbe a testimoniare la non del tutto perduta umanità dello scienziato». <sup>29</sup>

### **La passeggiata in aperta natura**

Fin dai primi capitoli dell'opera, Schelle insiste che «lo sfondo<sup>30</sup> e la materia del passeggiare (*Schauplatz und die Gegenstände des Lustwandlers*)» è la natura «nelle sue molteplici manifestazioni (*mannigfaltigsten Scenen*)», insieme alla società umana «nelle attitudini più serene». Nulla è più «giovevole»<sup>31</sup> per l'uomo che una intima conoscenza della natura e dei suoi simili: la passeggiata deve concorrere a tale alto fine.

A “quale” natura deve rivolgersi il passeggiatore? A quella «*molteplice* e bella», non a quella monotona e uniforme, che lascerebbe «indifferente anche l'animo più ricettivo»;<sup>32</sup> è la prima a «fare dello spirito [...] un'entità variamente armonica e a condurlo verso una quantità indicibile di piacevoli apparenze»: <sup>33</sup> lo spirito scopre e sperimenta in sé, attraverso ciò che ammira all'esterno, un'armonia varia. La seconda invece comporta che si «fiacchi lo sguardo, il quale tutto sorvoli senza su nulla arrestarsi»: allora la natura si mostra «povera» perché «colui che ama passeggiare [...] si ritrova ad essere rinchiuso in se stesso», nulla lo affascina fuori di sé.<sup>34</sup> Schelle spiega infatti che lo spirito è «avvinto», ammaliato da quei luoghi che offrono «vedute amene», create da «un avvicinarsi (*abwechseln*)» di monti, valli, adorni di tutte le «malie della

---

<sup>29</sup> Schelle K. G., *Die Spatziergänge oder die Kunst spazieren zu gehen*, cit., p. 43-44. Riferimento alle precedenti note 18 e 19, e relativo testo.

<sup>30</sup> Nonostante questa espressione si dimostrerà che l'autore non “usa” semplicemente la natura quale fondale dell'azione umana; la natura, e anche più specificatamente il paesaggio, non sono ridotti da Schelle a sfondo, immagine, veduta prospettica creata da un soggetto esterno e distante.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>32</sup> *Ibid.*, pp. 47-48. Corsivo nostro. Scrive Schelle che rupi scoscese ma nude, non sono sublimi ma solo ripugnanti; si concentra invece sulle «*lievi e variegata sfumature* della natura» quali quelle del mondo vegetale, che generano emozioni (p. 48). Nonostante il Settecento sia il secolo della “scoperta” delle Alpi, dei deserti, in lui non è presente l'amore per territori selvaggi, incolti, per una natura “estrema” o per l'esotico; la passeggiata, diversamente da una escursione, un viaggio, esplora l'ambiente familiare e quotidiano, non giudicato come banale.

<sup>33</sup> *Ibid.*, pp. 47-48.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 49.

natura (*Reizen der Natur*)»;<sup>35</sup> qui trova «la materia più seducente e varia» per l'osservazione.

Sarà centrale in tutta la sua trattazione questo discorso, l'evitare uno sguardo fisso, di sorvolo, o condotto “dall'esterno”, perché a ciò si accompagnerebbe con ogni probabilità la chiusura in sé del soggetto, a negazione del senso stesso del passeggio, ossia del contatto vissuto con la natura per riceverne gli influssi; di conseguenza sarà cruciale il susseguirsi delle “scene” naturali reso possibile appunto dal passeggio, grazie al quale non solo lo sguardo, ma anche lo spirito, non si “bloccano”, ma sono presi dall'alternanza dei fenomeni naturali.<sup>36</sup> Il passeggiatore dovrebbe desiderare di ammirare ogni fenomeno nel suo maggiore fascino: ad esempio lo «spettacolo (*Schauspiel*)» dell'alba in un «paesaggio (*Gegend*) avvincente, quale quello degli alti monti»,<sup>37</sup> mentre la valle è nelle tenebre ed è evidente il progressivo passaggio dalla notte al giorno. Ciò che il passeggiatore riesce a scongiurare, appunto con la sua azione, è la fissità del “quadro” che la natura offre; se non la cogliesse nella sua molteplicità e nel cambiamento, perderebbe ciò che essa mostra di più bello. Schelle intende “classicamente” la bellezza come varietà, come unità della varietà; la natura è un tutto armonioso, un complesso, un accordo di parti diverse.

Per Schelle è fondamentale per chi passeggia sviluppare un profondo sentimento per la natura, una passione per la natura come “spettacolo” in perenne trasformazione, «l'attaccamento sentimentale alla spontaneità naturale».<sup>38</sup>

Al *Capitolo quarto* l'autore tratta dell'«interesse dello spirito» nella passeggiata, riassumendo, o meglio, esplicitando il significato delle pagine precedenti, e quella che è una delle tesi portanti dell'opera: «l'interesse verso la natura dovrebbe essere eminentemente estetico (*aesthetische*). Soltanto una visione estetica (*aesthetischen Ansicht*) della natura permette una libera azione delle forze dell'animo» ed intensifica la

---

<sup>35</sup> Ibid., p. 48. Spesso la natura è descritta con espressioni appartenenti all'area semantica della magia, la natura incanta il passeggiatore.

<sup>36</sup> Riferimento, ad esempio, alla nota 21.

<sup>37</sup> Ibid., p. 48. Corsivo nostro.

<sup>38</sup> *Dizionario di estetica*, a cura di Carchia e D'Angelo, Bari, Laterza, 2007, p. 41 e seguenti, voce *Bellezza naturale*. Sono centrali, come si vedrà, in Schelle queste tematiche, quella della spontaneità, che caratterizza sia l'atteggiamento del soggetto sia il manifestarsi della natura, e quella del rapporto di tipo affettivo che appunto li lega. Scrive qui D'Angelo che l'estetica successiva a Kant «si autocomprende sempre più come *filosofia dell'arte*, ritiene che sia l'arte la vera scaturigine della bellezza, e lascia al massimo alla bellezza naturale un ruolo marginale e subordinato»; per Schelle è l'opposto, quella naturale è la bellezza per eccellenza.

«famigliarità»<sup>39</sup> con le sue molteplici manifestazioni. Se l'osservazione della natura è spinta, al contrario, da interesse unicamente «intellettuale e morale», l'attività delle «forze interiori» cesserebbe di esser «un libero gioco (*Freien Spiel der Gemüthskräfte*)», che invece è nella passeggiata un elemento nodale; «estetica [è] definita ogni libera attività» di tali forze che «riposi su un dilettevole gioco mentale», e non si trasformi in un «atto del tutto serio». <sup>40</sup> Al capitolo precedente Schelle aveva già scritto che non deve esserci interesse «di carattere intellettuale» per la natura durante il passeggio, altrimenti si trasfigurerebbe «il libero gioco dell'immaginazione»,<sup>41</sup> scopo del quale è il ristoro di spirito e corpo.

La natura deve cioè essere approcciata come oggetto estetico, la cui fruizione genera piacere; i fenomeni naturali devono essere riguardati “nella prospettiva” della valutazione estetica, non compete al passeggiatore “pensarli” oppure osservarli con finalità che siano connesse all'ambito morale o conoscitivo, che siano direttamente riconducibili o in rapporto con la facoltà della ragione o dell'intelletto; ciò che il passeggiatore dovrebbe ricercare è una conoscenza della natura su base affettiva, attraverso la facoltà del sentimento. Schelle spiega a chi voglia darsi al passeggio, ritornando come si vedrà più volte sull'argomento, quali sono gli atteggiamenti da evitare: sia il considerare la natura come semplice realtà fisica da analizzare attraverso gli strumenti delle scienze, sia il ricondurla esclusivamente alle dinamiche soggettivistiche del sentimento di chi la percepisce; anche se essa è portatrice di un senso “che si apre” e “attende” la fruizione stessa, l'effettiva esperienza, si deve riconoscerle un “valore” indipendente dalla fruizione del soggetto.

Anche in questo caso si possono notare echi di passi kantiani che Schelle utilizza all'interno del proprio discorso, de-contestualizzandoli;<sup>42</sup> gli aggettivi coi quali Schelle

---

<sup>39</sup> Schelle K. G., *Die Spatziergänge oder die Kunst spazieren zu gehen*, cit., p. 51.

<sup>40</sup> Ibid., pp. 51-52.

<sup>41</sup> Ibid., p. 49.

<sup>42</sup> Ad esempio in Kant I., *Kritik der Urteilskraft* (1790), *Critica del Giudizio*, trad. di A. Gargiulo, intr. di P. D'Angelo, Bari, Laterza, 1997: «il Giudizio estetico applicato al bello riferisce *il libero gioco dell'immaginazione* all'intelletto [...]; il Giudizio stesso, nel giudicare qualcosa sublime, riferisce l'immaginazione alla ragione» (p. 183), «il giudizio resta sempre estetico, perché *senza avere a fondamento un concetto determinato dell'oggetto*, esso rappresenta semplicemente *il gioco soggettivo delle facoltà dell'animo (subjective Spiel der Gemüthskräfte)* [...] come armonico nel loro stesso contrasto. Perché, come per il loro accordo, l'immaginazione e l'intelletto nel giudizio del bello, così qui per il loro contrasto, l'immaginazione e la ragione producono una finalità soggettiva delle facoltà dell'animo» (p. 189), «il piacere che deriva dall'oggetto dipende dalla relazione in cui vogliamo porre l'immaginazione, sempre a condizione però che essa *mantenga da sé l'animo in una libera occupazione*.

descrive l'attività, lo stato in cui deve porsi lo spirito nel rapporto con la natura per beneficiare davvero del passeggio, sono spesso riferiti ai concetti di libertà<sup>43</sup> e spontaneità, leggerezza, abbandono, immersione, fusione: «l'attenzione dello spirito [...] dovrebbe *scivolare lieve (leicht Schweben)* sulle cose, come da esse rianimata, più che dallo spirito indotta ad irrompere invadente su di esse. Con una sensibilità *aperta (offener Empfänglichkeit, predisposizione)* lo spirito dovrebbe *accogliere calmo (ruhig aufnehmen)* le impressioni provenienti dalla realtà circostante, più che infervorarsi entusiasta per qualcosa, dovrebbe *abbandonarsi (sich überlassen) con serena posatezza* al flusso (*Strom*) delle cose, più che con impulsività eccessiva da esse ritrarsi, perduto (*verloren*) nei propri pensieri».<sup>44</sup> In questo modo soltanto può essere agevolato «il ristoro» dello spirito, come quello del corpo per la dipendenza reciproca che li lega: lo spirito mantiene comunque «vigili le sue forze», ma «per mezzo di un'attività lieve e piacevole».<sup>45</sup>

Per passeggiare e «percepire» interesse per la natura, e non in essa «totalmente perdersi», non occorre conoscerla approfonditamente; e non è nemmeno necessario «decifrare la sua celata bellezza, cosa che solo i migliori sanno fare», perché la sua ricchezza e varietà «*si offrono (darbieten) spontaneamente* allo sguardo» di chi le è amico, e in tal modo «forniscono (*liefern*) un continuo materiale» a «ragione», «immaginazione (*Einbildungskraft*)» e «cuore (*Herzen*)»: cioè la meditazione (*Sinne*), l'immaginazione e i sentimenti, le passioni vengono posti «in azione», nel senso che le sensazioni suscitate dalle manifestazioni della natura le «conservano e sostengono [...] in una loro *dilettevole azione*», senza sconvolgerne la «libera disposizione interna».<sup>46</sup>

Questa è la “dottrina” di Schelle esposta al capitolo tredici, la quale rimane quindi costante nel corso dell'opera, espressa con varie formulazioni: il passeggiatore non deve essere né uno scienziato né un genio, uno spirito romantico. È invece “l'amico” della natura, che vive un rapporto affettivo con essa mosso dalla curiosità e dalla coscienza di poterne ricavare benefici influssi: non occorre una sensibilità particolare in grado di

---

Quando invece il giudizio è determinato da qualcos'altro, una sensazione dei sensi o un concetto dell'intelletto, esso, pur essendo legittimo, non è più il giudizio di una *libera facoltà di giudicare*» (p. 215), oppure quando afferma che la finalità estetica è soggettiva, in quanto il giudizio estetico è un giudizio senza concetto ed è connesso *al libero gioco delle nostre facoltà di conoscere*. (Corsivi nostri).

<sup>43</sup> Il passeggiare è un «atto in sé libero e franco da ogni vincolo» e deve svolgersi in condizioni di «libero movimento» (pp. 54-55).

<sup>44</sup> Schelle K. G., *Die Spatziergänge oder die Kunst spazieren zu gehen*, cit., p. 45. Corsivi nostri.

<sup>45</sup> Ibid., p. 46. Schelle usa *Erholung*, inteso come riposo e nello stesso tempo ricreazione.

<sup>46</sup> Ibid., pp. 105-106.

carpirne i segreti o di “con-fondersi” totalmente in essa, come in una sorta di estasi, di uscita dal sé, ricercando l’indistinzione nel tutto. La natura che affascina Schelle non è infatti quella che espone il soggetto all’esperienza del limite o agli eccessi del sublime, che genera passioni veementi o perdita del controllo, come si avrà modo di mostrare, ma è quella che dà origine ad «amene e piacevoli sensazioni», concedendosi immediata e “gratuitamente” a chi ad essa si apre, con disponibilità e rispetto: essa influisce, mai con impatto prepotente, con «prova di forza»,<sup>47</sup> ma sempre a sostegno del loro “gioco”, su ragione, immaginazione e sentimento, ossia a livello di tutte le facoltà coinvolte nell’incontro con essa: a ognuna di queste, la natura mette a disposizione un ricco patrimonio, per essere scoperta, vissuta.

L’apertura all’altro da sé, a cui lo spirito si dispone, è contemporaneamente mossa dalla natura stessa, dalla azione della natura che si mostra e si manifesta spontanea; tale apertura stimola poi anche una “nuova visione” di sé, l’introspezione. Alla fine del *Capitolo secondo* infatti Schelle accenna alle conseguenze della passeggiata sullo spirito, il quale non viene solamente «occupato, stimolato (*beschäftigt, gereizt*)» o «piacevolmente scosso (*angenehm gerüttelt*)» ma «formato (*gebildet*) in un modo essenzialmente originale per molti lati a mio parere essenziali»: lo spirito non tocca in questa occupazione «la propria perfezione intellettuale e morale», ma «per mezzo della passeggiata, esso spirito *entra in diretta comunicazione* con la natura e gli altri esseri umani, cosa che tocca le corde più sensibili del proprio essere». <sup>48</sup> Questa esperienza diretta della natura, che si svolge nell’attraversamento, favorisce un rapporto di tipo comunicativo, un dialogo col mondo esterno al soggetto, sia esso appunto quello dell’aperta natura o della folla cittadina: il passeggio agevola il «comprendere» il «*tenuè idioma*» della natura e l’«aprirsi alle gioie più pure»;<sup>49</sup> e tale comprensione, tale colloquio forma, educa lo spirito stesso.

---

<sup>47</sup> Ibid.

<sup>48</sup> Ibid., p. 46. Corsivo nostro. La passeggiata, ribadisce Schelle, è una attività “estetica”: lungo il percorso, il soggetto esperisce esteticamente la natura, attraverso sensazioni e sentimento.

<sup>49</sup> Ibid., corsivo nostro. Ricorre sempre il tema della natura dolce, accogliente, descrivibile attraverso la categoria del bello.



## La nota esplicativa su Schiller

Al terzo dei capitoli, come detto poco sopra, Schelle scrive che l'interesse del passeggiatore non deve esser di carattere intellettuale, e non deve «oltrepassare una pura impressione delle cose, quella loro superficiale malia»,<sup>50</sup> ma arrestarsi alla fascinazione che esse destano; nelle *Note esplicative* che seguono al testo, l'autore, riferendosi a questa parte del proprio lavoro, cita lungamente Schiller a riguardo della sua «notevole poesia [...] *La passeggiata*».<sup>51</sup>

Secondo Schelle il contenuto di essa non si rivela adatto per la lettura nel corso di una reale passeggiata; nonostante il componimento sia pervaso «da un vero spirito poetico [...], tuttavia come opera d'arte [...] risulta essere sin troppo metodica ed inadatta»:<sup>52</sup> la lettura d'essa «non ci riporta a quel carattere di totale disinvoltura, che solo una reale passeggiata [...] può originare. Anzi [...] dà un senso di alta serietà morale. [...] ci si ritrova immersi in un profondo interesse (morale, mi si intenda)», mentre nel passeggio «in alcuna tensione, anche se morale, mai si dovrebbe cadere, e alcun moto interno, verso la natura o gli altri esseri umani, mai dovrebbe riversarsi nell'animo del passeggiatore». Schelle ribadisce di conseguenza che il testo ideato da Schiller andrebbe a ledere «il carattere estetico della passeggiata», ossia il «libero gioco delle sue forze interiori».<sup>53</sup>

Schelle sottolinea come la famosa *Der Spaziergang* non abbia connessioni con una reale escursione nella natura, ma utilizzi la passeggiata quale «veicolo (*Vehikel*)» per la descrizione, della natura e dell'umanità insieme, per la finzione poetica (*poetischen Darstellung* (*Fiction*)); giustifica ciò riprendendo le parole dello stesso poeta apparse sulla *Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften*: «crediamo di leggere una descrizione e ci vediamo trascinati ad un esame della storia universale; accompagniamo

---

<sup>50</sup> Ibid., p. 49. In tedesco *bloßen, nuda, Eindruck der Dinge e reizende Oberfläche* (seducente superficie esterna).

<sup>51</sup> Ibid., p. 142. Johann Christoph Friedrich von Schiller (Marbach am Neckar, 1759 – Weimar, 1805), è stato poeta e drammaturgo, oltre che storico. Durante gli studi lesse Rousseau e Goethe, per intercessione del quale gli venne affidata la cattedra di storia e filosofia di Iena. Nel 1791 iniziò lo studio di Kant e dell'estetica. Scrisse *Della Grazia e Dignità*, trattato estetico, e *Kallias, o della bellezza* nel 1793, *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo* nel 1795, *Della poesia ingenua e sentimentale* nel 1800 e *Del sublime* l'anno successivo. La poesia apparve nel 1795 e, col titolo definitivo, nel 1799.

<sup>52</sup> Ibid., p. 143.

<sup>53</sup> Ibid., pp. 143-144.

un passeggiatore [...] ed egli ci rapisce sulle ali del suo entusiasmo su una altezza, dalla quale giù volgiamo lo sguardo sulla razza umana». <sup>54</sup>

La nota su Schiller si ricollega a uno dei nodi principali del discorso di Schelle, come si avrà modo di evidenziare in seguito; «la materia per un solitario colloquio» durante il passeggio «deve essere fornita dalla natura stessa» e non dall'«arte e i libri», scrive, anche se «le immagini naturali riportate» <sup>55</sup> fossero «le stesse che si incontrerebbero durante la passeggiata reale»: l'attenzione deve essere focalizzata sull'«ambito del reale». <sup>56</sup> Schelle rimanda qui al capitolo sesto e ripropone la questione che là aveva trattato: lo spirito si rapporta alla natura attraverso il filtro delle proprie idee e sentimenti, che non vanno annullati, se lo spirito è allo stesso tempo disposto ad accogliere l'influsso della natura su di sé; nella nota su Schiller ripresenta questo stesso concetto, sottolineando che «non si vuol dire che nella natura si debbano violentemente reprimere i propri sentimenti ed idee [...]; *soltanto essi non devono totalmente staccarsi dalla realtà circostante, per perdersi in un serio ed indipendente meditare*». <sup>57</sup> È cioè fondamentale che chi passeggia non si sottragga «da un *contatto diretto* con la natura», facendo «delle proprie considerazioni intellettuali e morali oggetto primo delle proprie conversazioni». <sup>58</sup> La notevole poesia di Schiller, di cui viene riconosciuta l'originalità, può essere letta piacevolmente in aperta natura, ma «ben consapevoli che tale lettura non è in nessun caso lo scopo principale», <sup>59</sup> né può sostituire l'esperienza diretta.

Le note esplicative si concludono col riferimento ad un altro personaggio, Karl Heinrich Heydenreich (1764 – 1801), <sup>60</sup> sempre a proposito della stessa tematica. Schelle

---

<sup>54</sup> Ibid., p. 145.

<sup>55</sup> *Natureindrücke schilderten*, nell'originale, dove *Eindrück* è “impressione” ma anche “ritratto”: Schelle dichiara che non sono sufficienti le immagini create dal linguaggio, non sostituiscono quelle che concretamente si incontrano passeggiando; la passeggiata reale è dunque anche essa concepita quale susseguirsi di immagini ma, come si vedrà, non paragonabili a quelle letterarie o pittoriche.

<sup>56</sup> Ibid.

<sup>57</sup> Ibid., p. 146. Corsivo nostro. Si parlerà più approfonditamente del capitolo sesto più avanti.

<sup>58</sup> Ibid., pp. 146-147.

<sup>59</sup> Ibid.

<sup>60</sup> Poeta e filologo fu commentatore di Kant e Spinoza. *Betrachtungen über die Philosophie der natürlichen Religion* (1790), *Grundsätze der moralischen Gotteslehre* (1792), *Originalideen über die interessantesten Gegenstände der Philosophie V. 1-2* (1793), *Encyclopaedische Einleitung in das Studium der Philosophie* (1793), *Briefe über den Atheismus* (1796), sono alcune sue opere. Schelle, oltre a *Briefe über Garve's Schriften und Philosophie* (Leipzig, 1800), scrisse appunto anche *Karl Heinrich Heydenreich, ehemaligen ordentlichen Professors der Philosophie zu Leipzig, Charakteristik als Menschen und Schriftstellers* (Leipzig, 1802); entrambi pubblicati negli anni Settanta nella collana *Aetas Kantiana*.

testimonia come il professore volesse scrivere sulla passeggiata considerandola occasione per «inseguire il filo di articolati pensieri», mentre non si sarebbe soffermato sulla passeggiata in sé; Schelle si dichiara in totale disaccordo: «il filo dei pensieri (*ideen Spiel*) sempre dovrebbe [...] scaturire se non dall'atmosfera (*Kreis*) stessa del passeggio, senz'altro dall'animo di colui che in quel dato momento la vada praticando».<sup>61</sup> Diverso è il giudizio che Schelle, sempre nelle note, esprime circa il *Viaggio sulle Alpi* di Friedrich von Matthison (1761 – 1831), scrittore amato dallo stesso Schiller; in riferimento ai viaggi verso la natura più maestosa ed imponente, Schelle loda l'accurata descrizione del letterato: «solo un vero passeggiatore, il quale goda anche dello scalare un monte», senza esser preso dalla foga del “traguardo” ma attento alle «impressioni offertegli dalla natura», potrà cogliere ed apprezzare «la verità contenuta in quel testo».<sup>62</sup> Questo componimento secondo Schelle è veritiero perché deriva da una esperienza della natura compiuta direttamente col corpo e i sensi; tale esperienza “tocca” l'interiorità del viaggiatore, il quale riesce a comunicarla anche al lettore.

L'autore di *Die Spatziergänge oder die Kunst spazieren zu gehen* è consapevole che possono darsi diverse concezioni del passeggiare: lo si può intendere quale pratica che favorisce il pensare, il riflettere separato ed indipendente dalla stessa contingenza in cui lo si elabora; oppure si può concepire il passeggio quale opportunità perché si dispieghi un pensiero radicato alla situazione, al luogo e alle sensazioni che esso genera: centrale allora è «il gradevole intrattenersi con gli *attuali* desideri, attese, sentimenti e idee del singolo individuo».<sup>63</sup> La prima possibilità è quella che Schelle critica, in Schiller e Heydenreich, ed anche in Rousseau. La seconda è la tesi che Schelle porta avanti nel corso del proprio trattato; essa lo avvicina, nonostante la distanza storica, almeno in maniera velata, all'esperienza del *flâneur*, come diremo più avanti.

---

<sup>61</sup> Schelle K. G., *Die Spatziergänge oder die Kunst spazieren zu gehen*, cit., p. 180.

<sup>62</sup> Ibid., p. 150.

<sup>63</sup> Ibid., p. 180. Corsivo nostro.

## La passeggiata in città e il confronto di Schelle con Rousseau

Se la passeggiata in aperta natura si «alimenta maggiormente della solitudine», quella nei viali affollati della città diventa un'«esperienza collettiva». Così come nei confronti della natura, «estetico dovrebbe essere, durante la passeggiata, anche l'interesse verso gli altri esseri umani»,<sup>64</sup> secondo Schelle.

Bisognerebbe infatti saper osservare con sguardo «leggero» il trambusto, il fermento vivace e brioso prodotto dalla «gaia folla (*Menge*) che si va riversando in un viale nell'ora del passeggio»; e proprio la folla che svolge questo rituale sociale cittadino crea di per sé le «condizioni esterne» perché dalla passeggiata si possa ricevere una «rigenerante sensazione», dal momento che solo in una grande città affollata, e non in un paese, «non ci si conosce tutti, e quindi gli uomini agiscono gli uni su gli altri solo attraverso lo sguardo, in quanto esseri umani in genere, e non come singole persone»: tale condizione lascia l'animo in completa libertà e spensieratezza, mentre l'incontro con un conoscente influenza il passeggiatore, ne muta il corso dei pensieri o li disperde. Perché «lo scenario della passeggiata», sia esso un viale (l'autore dice *die besuchteste Promenade*, la passeggiata più frequentata) o la natura, possa «agire con tutta la sua forza sul nostro animo», scrive, il passeggiatore deve porsi nella «condizione ottimale per una libertà interna ed esterna» quale si dà tra gli altri esseri umani, la cui «vista [...] distrae e rallegra l'animo»; soprattutto se si incontra un altro «lieto passeggiatore che si sia sottratto alle proprie cure e si dia a conversare amabilmente». <sup>65</sup>

Sono i termini appartenenti all'area semantica della spensieratezza e leggerezza quelli adatti a delineare l'atteggiamento del passeggiatore verso il mondo circostante, che sia la natura o l'«ampia folla»,<sup>66</sup> cioè quell'abbandono libero e fiducioso al ritmo vario delle sensazioni: questa serena disposizione, nel caso dell'ambiente cittadino, è quella adatta ad accogliere l'atmosfera vivace ed allegra espressa dalla folla, dalla massa indistinta degli individui; qui “massa” non ha implicazioni negative, non richiama il pericolo del conformismo, dell'annullamento del soggetto, né presuppone la presa in considerazione dei ruoli, delle relazioni sociali, economiche o politiche, ma significa soltanto l'insieme delle persone che durante le ore di ozio si muovono formando uno sciame ronzante, un torrente che chiacchiera e ribolle.

---

<sup>64</sup> Ibid., p. 61 e p. 52.

<sup>65</sup> Ibid., pp. 52-56.

<sup>66</sup> Ibid., pp. 52-53.

La folla per il passeggiatore è da approcciare, da guardarsi al pari d'un elemento naturale, non è oggetto di osservazione scrupolosa o di ricerca come potrebbe esserlo per uno scienziato sociale, né tantomeno di giudizio: gli individui senza un nome e una storia precisi, così come gli oggetti naturali, sono «forme smaglianti (*glänzender*)»<sup>67</sup> che comunicano impressioni gradevoli e ritempranti quando li si considera puramente per la loro presenza che irradia quasi fisicamente vitalità, quella vitalità che Schelle cerca di suggerire al lettore usando un aggettivo che richiama l'immagine della luce; gli uomini in movimento sono sagome dai profili brillanti, per vivezza e lucentezza. Due capitoli dopo, l'autore definirà, similmente, le manifestazioni della natura come “cangianti”, di nuovo per tentare di restituirne la mutevolezza ed insieme quella sorta di iridescenza, fulgore e luore che emanano nel presentarsi alla vista nei loro aspetti dinamici, con la loro energia.

Ci sono però uomini incapaci di mostrare un interesse di tipo estetico per la folla, i quali «rovinano immediatamente» le impressioni che ne ricevono perché non condividono con chi ne fa parte un animo «disinvolto e libero (*unbefangenen*)»; non agendo spontaneamente, nemmeno possono cogliere la spontaneità degli altri passeggiatori ma «si perdono in considerazioni moralistiche e intellettuali sul lusso, la decadenza dei costumi e il progresso della cultura» e dunque trovano arduo passeggiare tra i propri simili. È facendo queste riflessioni che Schelle cita, per la prima volta dall'inizio dell'opera, Rousseau. Del filosofo francese scrive: «costui non troverà tra loro alcun elemento che possa allietare il suo animo malato. Anzi, costui tenderà ad incupirsi ancor più. Questo è pressoché l'errore commesso da Rousseau, da cui si spiega anche il suo unilaterale rapporto con la natura. Mettere all'erta contro un tale atteggiamento riduttivo serve a premunirci contro un simile errore, favorendo una nostra maggiore concentrazione verso i due poli sopracitati, la natura e gli esseri umani».<sup>68</sup>

Schelle dedica un apposito capitolo alla necessità di armonizzare le passeggiate nella natura e quelle in ambito cittadino, visto che queste due modalità, pur assolvendo ognuna a uno specifico compito, sono da tener connesse per fare propri tutti i benefici che il passeggiare comporta per l'«esistenza spirituale». Chi, evitando e ignorando l'ambiente della città, passeggiasse esclusivamente nella libertà della natura, per «immergersi solitario» in essa (*im einsamen Umgange mit der Natur*, solitario

---

<sup>67</sup> Ibid., p. 52.

<sup>68</sup> Ibid., pp. 52-53.

frequentarsi), perderebbe quei vantaggi che solo la società implica per l'educazione dell'animo, mentre chi camminasse solamente tra le vie di una città non «comprenderebbe [...] il senso della natura» (*Sinn für die Natur verrathen*, tradisce il senso della natura): «il fatuo damerino (*Geck*)» che mai frequenta l'aperta natura e «il tipico malinconico (*Düstere Kopf*)» che ricerca la cupezza dei boschi, acquistano solo benefici parziali; il primo ostenta la propria vanità, il secondo non gode di «quella spontaneità assolutamente necessaria per un giusto apprezzamento della società umana». <sup>69</sup> Questo è l'atteggiamento che viene rimproverato a Rousseau, il quale riesce a realizzare le condizioni per passeggiare limitatamente alla natura, mentre non è capace di mantenere un'attenzione giocosa nei confronti degli altri passeggiatori urbani, perché il suo sguardo è “appesantito” dalle riflessioni di tipo morale, dalle elucubrazioni e non riesce ad arrestarsi a quella «pura impressione delle cose» che le considera per la «loro superficiale malia». <sup>70</sup>

Quando viene pubblicata *Die Spatziergänge* sono trascorsi circa quarant'anni dalla stampa di *Julie ou la Nouvelle Héloïse* e dell'*Émile* e circa venti da *Les rêveries du promeneur solitaire* e *Les confessions*; l'operetta di Schelle ci suggerisce come potesse venir interpretato il Rousseau *promeneur* e il Rousseau scrittore. Rousseau è il primo nome che Schelle cita a proposito del passeggiare: il francese era già dunque un esempio, il passeggiatore solitario per eccellenza, colui che aveva fatto della passeggiata una pratica di vita e la trama di fondo di grandi opere.

In effetti è noto il contributo fondamentale che *La Nuova Eloisa*, il romanzo di maggior successo del secolo, diede, insieme agli scritti dei naturalisti e poeti promotori delle Alpi svizzere, in primis Horace-Bénédict de Saussure e Albrecht von Haller, alla creazione e diffusione della moda dei viaggi e degli itinerari alpini; filo rosso di questo romanzo sono proprio i resoconti delle passeggiate dei due protagonisti. L'*Emilio* poi, di cui Schelle cita, come si dirà tra breve, il *Libro Terzo*, vede l'adesione di Rousseau a un modello educativo che prevede la sperimentazione tramite i sensi, che pone la ragione sensitiva alla base di quella intellettuale, per cui piedi e occhi sono maestri di vita e filosofia: per la persona, che va considerata nella sua totalità, è indispensabile lo sviluppo congiunto di mente e corpo, pensiero e sensi. Qui le passeggiate sono occasione per l'osservazione in movimento, per l'esercizio sensoriale che è fulcro e

---

<sup>69</sup> Ibid., pp. 58-59.

<sup>70</sup> Ibid., p. 49.

origine di ogni esperienza; permettono «il libero espandersi dell'essere all'aria aperta»,<sup>71</sup> dove può rigenerarsi, imparare a valorizzare ciò che è sensibilmente vissuto. Durante la passeggiata, il soggetto coglie il sentimento dell'esistenza che lo pervade anche fisicamente.

Le *Rêveries* sono citate da Schelle direttamente nelle *Note esplicative*, in riferimento al *Capitolo quattordicesimo*: qui, parlando della passeggiata in aperta natura, e in particolare di boschi, prati e campi, Schelle scrive che, per trarne diletto, «è necessario conoscere la botanica, senza che essa divenga una stabile occupazione, una opprimente professione. Camminare nella natura, interessati ai vari aspetti della botanica, dovrebbe avere il medesimo carattere di una passeggiata alla Rousseau»; non si dovrebbe cioè «andare in cerca di questa o quella particolare pianta o erba, e ad essa volgere il proprio pensiero. Tutto ciò contraddirebbe la libera espressione dello spirito, non si avrebbe sensibilità per nient'altro». Si dovrebbe invece ricercare «una più prossima conoscenza (*nähere Kenntnis*)»<sup>72</sup> dei prodotti della natura che si offrono agli occhi, perché chi rimanga profano di un tale sapere perde il piacere ad esso connesso e questo mondo gli resta ignoto. Schelle racconta qui di Rousseau in veste di botanico dilettante, vedendo proprio in questo suo dilettantismo un buon esempio dell'atteggiamento che dovrebbe portare il passeggiatore alla scoperta della natura: non occorre essere scienziati, anzi non bisogna esserlo, se si ricerca una conoscenza immediata, non distante ma spontanea e “vicina” agli elementi naturali che si donano, si presentano e concedono all'osservazione; non ci si deve muovere con uno scopo o una meta, né per analizzare un particolare, scindendolo dalla totalità, poiché è a quest'ultima che occorre porre attenzione. Rousseau agli inizi del XIX secolo è emblema di una certa moda, e Schelle lo riprende usandolo per sottolineare alcuni dei temi che gli sono più cari, come il fatto che i pensieri devono sorgere dalla passeggiata e dalle esperienze che essa comporta e non invece precederla, oppure che la conoscenza della natura comporta diletto per il passeggiatore perché è derivante dall'averla vissuta in prima persona, perché si vive in essa e con essa.

Nelle note, come detto, Schelle continua e amplia questo discorso su Rousseau botanico, riportando fedelmente un brano estratto dalla parte centrale della sua *Settima passeggiata*: in esso, le piante sono paragonate agli astri per la capacità di attrarre allo

---

<sup>71</sup> Peota G., *La Passeggiata. Un'arte del vivere nel XVIII secolo e dintorni*, Trieste, Edizioni Goliardiche, 2004, p. iv.

<sup>72</sup> Schelle K. G., *Die Spatziergänge oder die Kunst spazieren zu gehen*, cit., pp. 113-114. Corsivo nostro.

studio della natura ma, mentre le stelle sono inavvicinabili senza strumenti, le prime sono naturalmente alla portata dell'uomo, gli spuntano letteralmente «sotto i piedi, fra le mani». Rousseau vi aveva scritto poi che la botanica è lo studio proprio di un solitario ozioso e pigro che erra liberamente, va a zonzo, osservando curioso e partecipe, godendo intensamente ma serenamente di questa attività nella calma delle passioni. Perché ciò si mantenga attraente, secondo il filosofo, va escluso qualunque interesse legato alla ricerca, ad esempio lo scriverne o l'insegnarla, altrimenti la natura diverrebbe solo uno strumento di vanità nelle mani dell'uomo, non più una realtà dalla quale apprendere e che merita attenzione in sé; inoltre "l'erborizzare" ha senso e fascino solo per custodire e alimentare il rapporto con la natura "reale", che nulla ha a che fare con giardini esotici, serre o gabinetti di scienziati. Schelle non conosceva però solamente questo stralcio, dal momento che prima di riprodurlo riassume gran parte del contenuto della *Passeggiata*: ad esempio il punto dove il filosofo francese critica la falsa visione della botanica come scienza finalizzata alla farmacia, per cui nessuno sa provar piacere nel passeggiare e guardare da vicino la natura, nel soffermarsi «in un prato smaltato a esaminare uno dopo l'altro i fiori di cui splende» senza voler «pestare tutto ciò in un mortaio». <sup>73</sup> Schelle nella lunga nota scrive che «Rousseau, il quale con non comune sensibilità ha scandagliato la condizione umana e la natura del vivere, sebbene, nelle sue solitarie passeggiate, fosse travolto dal tumulto dell'esistenza e dalle pressioni degli uomini a Parigi, accolse con amore i fiori e le piante, ponendo in luce gli aspetti umani della botanica soprattutto dopo i primi due volumi delle sue *Confessioni*, le cosiddette *Meditazioni del viandante solitario* là dove si volge ai fenomeni naturali da lui stesso osservati». <sup>74</sup>

Schelle era dunque probabilmente a conoscenza delle *Rêveries* per intero. Rousseau, dopo che le letture pubbliche delle *Confessioni* erano state vietate dalla polizia, aveva iniziato il lavoro a le *Fantasticherie*, ultima sua opera e ultimo tentativo di lasciare ai posteri un ritratto di sé a smentita degli avversari (di un evento accaduto nel 1776 parla la *Seconda* e nel 1778, anno della sua morte, Rousseau stese le ultime tre). Della

---

<sup>73</sup> Rousseau J.J., *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Ginevra (1782), *Le fantasticherie del passeggiatore solitario*, Introduzione di J. Starobinski e H. Roddier, Milano, Rizzoli, 1994, pp. 285-286 e p. 291.

<sup>74</sup> Schelle K. G., *Die Spatziergänge oder die Kunst spazieren zu gehen*, cit., p. 173. Schelle riporta il titolo dell'opera rousseauiana in francese mentre riscrive il brano tratto dalla settima *Promenade* in tedesco; in questo caso non dice esplicitamente di averla tradotta dal francese, ma lo si può supporre dato che fu traduttore proprio da quella lingua e che fece lo stesso col brano tratto dall'*Emilio*.



primavera del 1782 è la pubblicazione a Ginevra della *I Parte* delle *Confessioni*, seguita da quella delle *Fantasticherie del passeggiatore solitario*: queste inizialmente non suscitarono molte reazioni, solo brevi note nelle biografie del filosofo, forse perché tutte le edizioni del 1782 le inserivano appunto dopo la prima parte delle *Confessioni*, in collezioni complete delle *Opere*; fu solo una l'edizione separata delle *Confessioni* seguite dalle *Fantasticherie*, che rimarrà unica fino al termine dell'Ottocento. L'attenzione della critica era centrata sul pensiero politico del francese, mentre le *Rêveries* restarono all'ombra della sua autobiografia e furono lette solo come la continuazione di quest'unico complesso; Henri Roddier sottolinea che Chateaubriand (1768 – 1848), il quale riconosce il proprio debito dalle *Fantasticherie*, fu un'eccezione, comunque a testimonianza dell'influsso che le passeggiate narrate da Rousseau ebbero nell'ambito del romanticismo. Schelle, che già agli inizi del secolo le cita esplicitamente e ne riporta un lungo paragrafo, è quindi da ritenersi originale anche da questo punto vista. Inoltre egli considera, a differenza di molti altri, quest'opera non solo come un diario intimo del filosofo, ma come “un'arte del vivere”, una ulteriore riflessione lasciata da Rousseau quale insegnamento circa la condizione umana e il rapporto di questa con la natura.

Schelle infatti non riporta estratti dalle *Confessioni*, pur conoscendole e avendovi presumibilmente letto molti particolari biografici dell'autore, ma si interessa particolarmente del Rousseau botanico, sentendolo a sé confacente e vicino: si è già detto come per Schelle in effetti il mondo vegetale contribuisca in maniera preponderante a conferire quei caratteri di varietà, ricchezza e dolcezza alle vedute, atti ad affascinare i passeggiatori; la natura è per lui povera e insignificante soprattutto quando è brulla e secca.<sup>75</sup> Nelle *corse botaniques* del *promeneur solitaire* Schelle legge, e riporta nel caso della *Settima*, l'idea del passeggio quale erranza oziosa che alimenta una conoscenza personale della natura per mezzo dell'osservazione diretta dei suoi fenomeni, osservazione mossa non da un'attenzione strumentale riservata alla natura stessa in vista di un qualche interesse “esterno”, ma dal desiderio di starvi a contatto, di scoprirne i segreti, le strutture interne delle più minute cose, come i fiori; come si è già

---

<sup>75</sup> Un brano della *Settima passeggiata* richiama da vicino quel che Schelle ha scritto in proposito al *Capitolo terzo*; per Rousseau «alberi, arbusti e piante sono l'ornamento e la veste della terra; nulla di più triste che una campagna nuda e spoglia che offre allo sguardo solo pietre, fango e sabbia; ma, vivificata dalla natura, rivestita della veste nuziale, tra il corso delle acque e il canto degli uccelli, la terra offre all'uomo, nell'armonia dei tre regni, uno spettacolo pieno di vita, d'interesse e di fascino, il solo spettacolo al mondo di cui occhi e cuore non si stanchino mai».

detto, questa attenzione non richiede un'applicazione o una cura meticolosa, e genera piacere, perché le bellezze naturali si offrono spontaneamente a chi le sa cogliere sensibilmente e accogliere affettivamente. Anche Schelle riteneva un atto profondamente artificioso e vano passeggiare nella natura al fine di darne semplicemente descrizioni letterarie, senza entrarvi in reale comunicazione. L'oziosa e solitaria occupazione dell'intellettuale francese è insieme ricerca e contemplazione pura e disinteressata, godimento dello splendore «smagliante»<sup>76</sup> della natura, studiata solo per trovarvi nuove ragioni per amarla: lo sguardo si ricrea volgendosi alla varietà di forme e colori, che si disputano l'attenzione del passante, i sensi e l'anima si abbandonano fiduciosi alle sensazioni e si alimentano di un'impressione estatica, di rapimenti che conducono il soggetto a fondersi nel sistema degli esseri, nell'armonia che vi regna; ci si perde nell'ebbrezza dell'identificazione con la natura, quando i particolari sfuggono e si «vede e sente solo il tutto».<sup>77</sup> Attratto dai «ridenti oggetti», il botanico non fatica nell'«errare pigramente d'erba in erba [...] per confrontarne i diversi caratteri, per notare rapporti e differenze, per osservare insomma l'organizzazione vegetale in modo da seguire lo sviluppo e il giuoco di queste macchine viventi, [...] abbandonarsi al fascino dell'ammirazione riconoscente per la mano che mi fa godere tutto ciò».<sup>78</sup>

Son questi i motivi per i quali Schelle esprime un giudizio assai positivo sul filosofo al *Capitolo quattordicesimo* e nella relativa nota. Inoltre lo considera allo stesso modo esemplare anche per le sue «passeggiate sull'acqua», come indica in un'ulteriore nota: «chi non si rammenterà dell'amore di Rousseau per le gite sull'acqua, tra le altre quelle frequenti sul lago di Ginevra?»<sup>79</sup> Infatti, ad esempio, è durante «una passeggiata sul lago»<sup>80</sup> di Ginevra che si svolge l'episodio chiave della *Nuova Eloisa* nella *lettera XVII* della *Parte quarta*, lettera che nella composizione originale del romanzo doveva essere quella conclusiva della vicenda; la *Quinta* delle *Rêveries* poi è dedicata al ricordo autobiografico del breve soggiorno all'isola di Saint-Pierre in mezzo al lago di Biemme, dove durante le passeggiate Rousseau ammirò un «paesaggio incantevole»: qui, in una

<sup>76</sup> Rousseau J.J., *Le fantasticherie del passeggiatore solitario*, cit., p. 280.

<sup>77</sup> Ibid., p. 284.

<sup>78</sup> Ibid., p. 290-291.

<sup>79</sup> Schelle K. G., *Die Spatziergänge oder die Kunst spazieren zu gehen*, cit., p. 88 e 166.

<sup>80</sup> Rousseau J. J., *Julie ou la Nouvelle Héloïse. Lettres de deux amans, Habitants d'une petite ville au pied des Alpes*, Rey, Amsterdam (1761), *Giulia o la nuova Eloisa: lettere di due amanti di una cittadina ai piedi delle Alpi*, Milano, Rizzoli, 2004, p. 536.

descrizione più dettagliata di quella delle stesse *Confessioni*, egli si fa riportare in sogno alle gite in barca, nelle quali si abbandonava «al cospetto dei tramonti pittoreschi, al puro senso della propria esistenza». Le rive di quel lago, scrive Rousseau, sono più selvagge e romantiche di quelle del lago di Ginevra.<sup>81</sup>

Positivo è ugualmente il parere di Schelle sull'*Emilio*, a cui si è sopra accennato. Ne scrive anche in questo caso nelle note, in relazione alla descrizione che in quell'opera Rousseau dà del «grande spettacolo del levarsi del sole», la cui impressione, dai sensi penetra fino nell'animo dell'osservatore: ne loda il «bel brano» in quanto esso mostra come il filosofo abbia tratto «dalla natura stessa»<sup>82</sup> la rappresentazione del fenomeno in questione; Schelle riporta la prima parte del *Paragrafo II* del *Libro Terzo*, intitolato significativamente *Lezione attiva di geografia*, sottolineando la difficoltà incontrata nel darne traduzione (anche se l'edizione tedesca dell'opera era apparsa già nel 1762). In quel paragrafo Rousseau spiega come i fenomeni della natura devono esser fatti comprendere al fanciullo mentre ne fa diretta esperienza mosso dalla curiosità, ad esempio passeggiando verso il tramonto e poi l'alba; la geografia va studiata nella natura stessa. L'entusiasmo, la commozione e il turbamento provati dal maestro davanti all'incanto dell'alba, a cui nessuno può resistere, non possono però esser comunicati al fanciullo perché «lo spirito dello spettacolo della natura è nel cuore dell'uomo; per vederlo bisogna sentirlo. Il fanciullo vede gli oggetti, ma [...] non può sentire la dolce armonia del loro concetto»; per sentire quell'impressione complessa occorre un bagaglio esperienziale, «se egli non ha percorso per lungo tempo aridi piani, se sabbie ardenti non hanno bruciato i suoi piedi, se il soffocante riverbero delle rocce percose dal sole non l'ha oppresso mai, come godrebbe l'aria fresca di una bella mattinata? Come incanteranno i suoi sensi [...] il camminare molle e dolce sul tappeto dell'erba?», scrive Rousseau. Queste erano frasi per cui nuovamente Schelle trovava motivo di lodare il filosofo e in cui rinveniva materiale per il proprio lavoro; il brano gli era congeniale per sottolineare come devono essere composte le descrizioni letterarie, come esse acquistino pregio e soprattutto senso e utilità a seconda che siano o meno rielaborazioni di esperienze vissute e riescano a restituire la natura concreta e reale.

---

<sup>81</sup>Rousseau J.J., *Le fantasticherie del passeggiatore solitario*, cit., p. 254. Ricordiamo che è questa una delle prime accezioni del termine “romantico”, usato per la prima volta nella lingua francese nella prefazione a una traduzione di Shakespeare nel 1776 dove fu introdotto l'aggettivo inglese *romantic*.

<sup>82</sup>Schelle K. G., *Die Spatziergänge oder die Kunst spazieren zu gehen*, cit., p. 141 e 167.

Poco più oltre Schelle cita, «come riscontro» a Rousseau, un testo di Patrick Brydone (1741-1818), autore del resoconto *Viaggio attraverso la Sicilia e Malta*, riportando estesamente la descrizione del viaggiatore inglese dell'alba sull'Etna; come già specificato nel testo, i fenomeni naturali andrebbero, secondo Schelle, osservati in tutta la loro magnificenza, in paesaggi che siano avvincenti, e questo estratto ne fornisce un esempio. Brydone in esso annota infatti come gli occhi e l'immaginazione faticino a riprendersi dallo stupore, quando si guarda il mondo sottostante; prima dell'alba, l'antico vulcano con la sua mole e il baratro del mare sembrano confondersi, come nel caos primigenio, così che l'aurora viene ad essere una sorta di nuova creazione. Il passaggio dall'ombra alla luce, mentre si procede in salita, corrisponde nella descrizione al cambio di registro dal sublime al bello: il pensiero dei tuoni e del fuoco, dei vicini precipizi, è soppiantato dall'ammirazione per l'incanto che nasce all'allargarsi dell'orizzonte, della scena che offre vivi colori; dal punto di vista della vetta si apre «la veduta sullo scenario più vario e bello della natura [che] pare richiamare in fretta il sole, perché essa tutta la illumini». Tale spettacolo rende i sensi «storditi e confusi» di fronte alla visuale illimitata, «l'occhio si perde fino al fondo informe»: «soltanto dopo qualche istante ci troviamo in grado di distanziarcene e scambiare così le nostre impressioni», scrive Brydone.<sup>83</sup> A seguito del testo del viaggiatore, Schelle si inserisce nella querelle nata intorno a esso, circa la veridicità del viaggio: il merito della descrizione a parere di Schelle è il suo essere in rapporto con la realtà fattuale, la sua connessione con la natura del luogo, insieme alla vivacità espressiva utilizzata, che testimonia una sensibilità aperta a lasciarsi toccare dallo spettacolo naturale e una fantasia atta a un così grande avvenimento.

Tornando alla lettura e alla rielaborazione che Schelle dà di Rousseau, si nota come egli ne faccia un modello, si potrebbe dire, sia in positivo che in negativo, mostrando di conoscerne le opere, di avervi riflettuto, di non procedere a facili schematizzazioni; se lo ritiene esemplare per l'atteggiamento tenuto verso la natura, ne parla, come si è visto, in modo opposto circa il passeggio in ambito urbano. Inoltre, se è vero che il filosofo praticava il vagabondaggio, l'erranza col corpo e con l'anima nell'aperta natura per meglio amarla, altrettanto vero è che il suo fine era trovar distrazione dalle proprie disgrazie, vendicandosi dei “nemici”. La natura è ricercata per svago e per essere in essa dimenticato, libero e tranquillo, «mi arrampico sulle rocce e sui monti, mi inoltro nelle

---

<sup>83</sup> Ibid., pp. 168-169.

valli e nei boschi per sottrarmi [...] al ricordo degli uomini», scrive Rousseau sempre nella *Settima passeggiata*: solo gli oggetti sensibili, i prodotti spontanei offerti allo sguardo dalla terra colpiscono l'anima e riempiono il vuoto della solitudine; racconta che «il piacere di andare in un deserto a cercar nuove piante supera quello di sfuggire i persecutori» ma anche come «giunto in luoghi dove non veda traccia umana, respiro più a mio agio come in un asilo». Rousseau domanda alla natura di dar un senso alla propria condizione di solitudine, ricerca il contatto con essa anche come terapia, e dunque non sempre è senza scopo quando vi passeggia o spinto da sete di conoscenza e amore.

Schelle stesso mostra, nella nota sulle *Meditazioni*, di essere consapevole come, riguardo Rousseau, si potesse dire che passeggiasse ricercando l'immersione nel mondo naturale, ma allo stesso tempo però che il passeggio non fosse spensierato: le *rêveries* esaltano le bellezze della natura ma insieme attaccano la civiltà snaturata, si aprono al ricordo o alle speranze verso il futuro e sono intraprese per fuggire alla chiusura nel sentimento delle proprie pene fissando l'attenzione sugli oggetti, per distinguere i particolari «nello spettacolo della natura».<sup>84</sup> In fondo è lo stesso filosofo, nella *Passeggiata* che sicuramente anche Schelle lesse, a narrare come venisse definito dai concittadini solitario e misantropo, ed a giustificare questa sua necessità, il fuggire gli uomini, occupandosi di ciò che lo circonda, degli oggetti naturali più piacevoli.

### **Un'anticipazione del *flâneur* in Schelle?**

Secondo Schelle il limite principale del francese sta nel non aver compreso lo spirito estetico della passeggiata, e nel non aver saputo davvero praticare l'armonia, la “completezza” di un'escursione in grado di “conciliare” l'animo tanto con gli ambienti naturali quanto con quelli cittadini; l'errore sta nell'esclusività del suo rapporto con la natura: già in essa, nelle «solitarie passeggiate», il filosofo era comunque «travolto dal tumulto dell'esistenza e dalle pressioni degli uomini a Parigi»,<sup>85</sup> e tanto più egli non mostrava interesse estetico per la folla, “guastava” le sensazioni che questa gli offriva, senza riuscire ad approcciarla con animo disimpegnato e spontaneo. Schelle al *Capitolo quarto*, come detto, annovera Rousseau tra coloro che sono incapaci di sottrarsi dal fare

---

<sup>84</sup> Rousseau J.J., *Le fantasticherie del passeggiatore solitario*, cit., pp. 292 e 283.

<sup>85</sup> Schelle K. G., *Die Spatziergänge oder die Kunst spazieren zu gehen*, cit., p. 173.

considerazioni moraleggianti sull'umanità quando vi entrano in relazione, e che quindi trovano faticoso darsi al cammino tra la folla, non riuscendo a guardarla se non "gravati" da queste stesse opinioni; Rousseau botanico gode infatti nel contemplare disinteressatamente gli oggetti naturali "smaglianti" e "ridenti", nel fondersi col "tutto", con la totalità della natura, mostrando un atteggiamento fiducioso e giocoso, "estetico", adatto a osservare il "gioco" degli oggetti viventi stessi, i quali possono «meritare attenzione in sé»,<sup>86</sup> mentre gli è impossibile abbandonarsi ad una attenzione spensierata verso le «forme smaglianti»<sup>87</sup> degli individui e confondersi nel loro brulicare. «Sono come piace agli altri che io sia finché hanno potere di agire sui miei sensi», ma nella natura «godo una felicità per la quale mi sento nato», recita l'ottava delle *Réverie*, e la *Nona* conferma: «camminavo sognando, distratto senza guardare intorno a me [...] se i miei piaceri sono rari e brevi, [...] li ruminano – dirò così – nel ricordarli spesso» e soprattutto «appartengo a me stesso soltanto quando sono solo; altrimenti sono in balia di quanti mi circondano. [...] Mi affretto a raggiungere la campagna: non appena vedo il verde comincio a respirare».<sup>88</sup> Schelle auspica, e propone ai propri lettori, una condotta opposta a quella di Rousseau circa il passeggio pubblico e, come si dirà, anche circa il passeggio solitario in aperta natura.

Schelle cita il filosofo del *Contratto sociale* un'ultima volta nel *Capitolo ottavo*, riguardante le passeggiate pubbliche lungo i viali, essendo questi ultimi spazio creato appositamente per permettere l'arte del passeggio. La natura verdeggianti da cui sono caratterizzati, quando agisce sull'animo del passante, «non è realmente se stessa», scrive Schelle: è «mero sfondo», ornamento allo svolgersi dei rapporti sociali, è il «fondale su cui si staglia la variegata folla dei passeggiatori».<sup>89</sup> I viali alle porte della città mostrano una natura "creata" secondo una scenografia studiata dall'uomo (*Schauplatz menschlicher Kunstlichkeit*), nonostante ciò, allo sguardo rimane però vivo il trasmutarsi della natura, il «trascorrere delle sue forme cangianti (*schnellen Uebergang*, rapida transizione)», mentre non si presta attenzione all'artificio. L'abitudine poi cancella il «dissidio» che, nel paesaggio cittadino, potrebbe sperimentare chi cammini a contatto degli aspetti naturali solo nel loro «lambire l'arte dell'uomo»: «sarebbe un

<sup>86</sup> Rousseau J.J., *Le fantasticherie del passeggiatore solitario*, cit., p. 285.

<sup>87</sup> Schelle K. G., *Die Spatziergänge oder die Kunst spazieren zu gehen*, cit., p. 52.

<sup>88</sup> Rousseau J.J., *Le fantasticherie del passeggiatore solitario*, cit., p. 310 e pp. 317-323.

<sup>89</sup> Nell'originale: «*Sie ist der grüne Grund, der das Gemälde (quadro) der lustwandelnden Welt hebt*». Solo fuori città, nell'aperta e libera natura, c'è reale partecipazione (*Anteil*) dell'uomo alla natura (p. 73).

burbero lunatico alla Rousseau, quello che non sapesse superare la reminiscenza una prima impetuosa sensazione, pur immerso in migliaia di inviti alla gioia»,<sup>90</sup> aggiunge Schelle. È l'ultima frecciata al *promeneur solitaire*, a proposito del quale aveva già parlato di animo malato, incapace di condividere la strada, il cammino con la folla gaia degli altri passeggiatori.

Per Schelle infatti il gremito passeggio cittadino allietta chi è mosso da un disinteressato compiacersi dell'esistenza e delle attività dell'uomo, senza che le relazioni sociali gli siano d'impaccio; sono il buon umore, lo scherzare, l'eleganza degli abiti e dell'incedere, a parlare (*spricht*), scrive Schelle, al passeggiatore. Atteggiamento distante da quello rousseauiano. Come in natura, anche in città, ad attrarre lo sguardo sono «il mutevole farsi delle forme (*wechselnden Spiels der Gestalten*), tutto il vivo e vivace trambusto degli umani»: le trasformazioni, i movimenti, i cambiamenti che la realtà circostante, umana o naturale, subisce come in una creazione continua, che si rinnova costantemente, sono la materia del passeggiare e il passeggiatore è colui che si immerge, si abbandona sereno a tale flusso di vitalità. Il carattere proprio del viale cittadino è il connubio di «vivaci bozzetti e quadri naturali»,<sup>91</sup> dove la natura si “accompagna” alla società. La natura esterna alla città, si nutre al contrario della solitudine (*Einsamkeit*). In questi viali affollati sarebbe opportuno intrattenersi in compagnia, occupati in un «lieve ragionare» che non distolga però l'attenzione dalle impressioni causate dal mondo circostante; rischio che corre invece chi insegue idee in solitudine, quando «facile è allora scivolar via da un contatto col reale, e perdersi in una serie di pensieri sconnessi». <sup>92</sup> Forse anche in questa preoccupazione di Schelle, più volte ripetuta nel corso della sua opera, c'è una latente critica al Rousseau troppo incline alla fantasticheria sognante.

Leggendo ciò che Schelle scrive alla fine del Settecento sul tema del passeggio cittadino sembra che si possa considerarlo, con la dovuta cautela, una sorta di anticipatore della figura del *flâneur*.

---

<sup>90</sup> Schelle K. G., *Die Spatziergänge oder die Kunst spazieren zu gehen*, cit., pp. 73-74.

<sup>91</sup> Ibid., pp. 74 e 76. I termini usati nell'originale, in questo caso, sono propriamente *Scenen e Partien*. Schelle usa un termine proprio del teatro, per la rappresentazione della folla, per rendere il muoversi dei passeggiatori sullo “sfondo” della natura, come aveva appunto scritto all'inizio del capitolo in questione; aveva usato proprio il termine *Gemälde* per riferirsi alla natura, “quadro” su cui “spicca” la folla al passeggio. Schelle usa nella propria opera termini specifici dell'arte pittorica, allusioni ai dipinti di paesaggio, si vedrà in quale senso e con quali implicazioni.

<sup>92</sup> Ibid., p. 75.

Chi è il *flâneur*? Per rispondere brevemente, nonostante la complessità che caratterizza questa figura, si può far riferimento al ritratto che ne dà Walter Benjamin (1892 – 1940) nel suo *Das Passagenwerk*, la cui stesura si snoda a frammenti tra il 1927 e il 1939.<sup>93</sup> *Flâneur*, derivante dal verbo *flâner*, andare a zonzo, passeggiare senza meta, ciondolare, a cui è collegato il sostantivo *flânerie*, viene tradotto con “bighellone”, “girovago”; in Benjamin è però molto più di questo, è una figura che rappresenta un certo pensiero sulla modernità, un modo di leggere la realtà.

Il *flâneur* esprime lucidamente le contraddizioni del suo tempo, l'Ottocento, l'esaltazione e la crisi della società capitalista e della cultura borghese, massificata e individualista insieme, e lo può fare perché sta ai margini della società stessa, sulla soglia, non è radicalmente fuori né è un intellettuale ad essa organico; il *flâneur*, come il *dandy*, rifiuta i ritmi di questa società dove anche il tempo coincide col denaro, col profitto. Egli raccoglie le immagini della metropoli passeggiandovi lentamente, andando a zonzo nel seguire il proprio sguardo “distratto” e sfuggente, vivendo l'esperienza estetica dello spazio, un'esperienza sensibile e affettiva. È una figura dialettica e antidualistica, che intuisce il “passaggio”, il convivere del negativo con l'annuncio di “qualcosa” di ulteriore, la coincidenza di passato-presente-futuro e il ritorno del rimosso come possibilità per il futuro; si oppone al sistema senza condannarlo radicalmente poiché continua a farne parte, assorbito dal mercato, anche culturale: vive tra il sogno e il risveglio dal sonno borghese, nella contraddizione senza cercare una sintesi. Questo suo essere sulla soglia, l'appartenere e non appartenere allo stesso tempo a una data realtà, è la sua libertà, che gli permette un “punto di vista”.

Il *flâneur* si distingue dal viaggiatore settecentesco che percorre le tappe, le mete del Grand Tour attraverso l'Europa, e anche dal *promeneur* che passeggia nei giardini, nelle campagne; in un frammento Benjamin scrive, riprendendo una frase di Baudelaire critico d'arte: «il *promeneur* non è più in grado di «passeggiare»; si rifugia nelle ombre della città: diventa un *flâneur*». Il *flâneur* è anch'egli una specie di peripatetico, «un philosophe de la rue, méditant sans cesse à travers le tourbillon de la grande cité»,<sup>94</sup> ma si distanzia dal tipo del filosofo che passeggia riflettendo distaccato, e si trasforma in un inquieto licanthropo vagante nella selva sociale, scrive Benjamin: infatti il distacco dalla città non è mai totale, la riflessione è sempre turbata, asistemica e procedente per

---

<sup>93</sup> Edizione italiana di riferimento, W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, a cura di R. Tiedemann e E. Ganni, Torino, Einaudi, 2000.

<sup>94</sup> W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., framm. [M 13a, 3] e [M 9a, 5].



accumulo, per associazione di affinità, frammentaria come frammentarie sono le immagini che la realtà della città restituisce; la consapevolezza è raggiunta stando però nella massa. La dinamica del risveglio non è mai presa di distanza radicale dall'esperienza, dal rapporto immediato con la realtà.

Baudelaire è per Benjamin il *flâneur* per eccellenza, attratto e inquietato dalla massa e dalla metropoli, che ricerca i luoghi e i personaggi nascosti al sistema; in *Le folle (Le spleen de Paris, 1861)* egli scrive: «il passeggiatore solitario e pensoso trae una strana ebbrezza da questa comunione universale. Chi sposa facilmente la folla conosce piaceri febbricitanti, di cui saranno privati in eterno l'egoista, serrato come un forziere, e l'ozioso, chiuso come un mollusco». Luogo prediletto del passeggio del *flâneur* è il *passage*, la galleria di vetro e ferro tipica della Parigi ottocentesca, dove muta l'approccio consueto allo spazio, si dà una nuova lettura delle categorie di orientamento nello spazio e nel tempo, del rapporto tra l'interno e l'esterno; esso è anche luogo della memoria, del vissuto, dell'infanzia recuperata nel presente, luogo della costruzione *in itinere* dell'identità personale in relazione alla collettività. Al *passage*, dove è esposta piacevolmente la merce e dove entrano in rapporto dimensione pubblica e privata, si oppone la camera borghese, coi suoi “segreti” individuali.

Dalla descrizione, dall'ampio lavoro di ricerca e raccolta benjaminiana, sappiamo che il *flâneur* è un passeggiatore solitario e senza meta, non amico della libera natura, spinto dal desiderio di osservare lo scenario urbano, i propri simili: il *flâneur* guarda attivamente il mondo cittadino e allo stesso tempo si sente guardato dalla folla, come un personaggio sospetto e incomprensibile, sul “palcoscenico” del boulevard. Non passeggia infatti per ottenere un riconoscimento sociale, ma per cogliere i particolari della realtà e ricercarne i nessi, le somiglianze attraverso una conoscenza di tipo immediato; egli ha bisogno di un'intima vicinanza coi luoghi quotidiani e ordinari, massificati e mercificati, ricerca i luoghi passati ed insieme presenti del proprio vissuto e di quello collettivo, facendosi guidare dalla strada stessa, anch'essa privata e collettiva, in quanto spazio d'incontro. Il *flâneur* esibisce apparentemente indolenza, ma in realtà cammina con l'intensa attenzione dell'osservatore mosso dalla curiosità, una passione per lui “fatale”; la sua osservazione del viavai è insieme capacità visionaria, è «arte di guardare».<sup>95</sup> La percezione veloce delle cose diventa partecipazione al ritmo della grande città, perché il *flâneur* prende domicilio nella folla mutevole, si

---

<sup>95</sup> Ibid., framm. [M 19, 3].

immedesima nell'energia che questa esprime, restando tuttavia nascosto e indipendente.<sup>96</sup> Il variopinto traffico delle persone premute le une contro le altre gli è infatti sopportabile perché c'è in lui una sorta di presa di distanza psicologica, la costruzione di un "confine" interno, rispetto alla massa; fusione e distanziamento, immersione e coscienza critica sono poli dialettici nel comportamento del *flâneur*, che segue un logos di tipo eracliteo dove i contrari si implicano l'un l'altro. L'ammirazione per la massa e il suo "splendore", per la vita della via, per il vario gioco dei colori e del moto, lusingano e abbagliano gli occhi, ma creano pure inquietudine.<sup>97</sup> Il *flâneur* è il virtuoso dell'immedesimazione nella fantasmagoria della merce esposta nelle vetrine, dell'identificazione nella folla, nei diversi mestieri, epoche e luoghi; vive negli spazi collettivi, nei luoghi di passaggio che fan da cornice alla scena delle grandi masse. Il *flâneur* accoglie l'invito della città a fondersi in essa: la città e la sua anima non sono "separate", egli coglie le "profondità" di entrambe.

La grande città per il *flâneur* benjaminiano è un "paesaggio fatto di pura vita", e contemporaneamente è stanza dove egli trova il proprio sé. La città è paesaggio in quanto deposito di tutti i mutamenti storici, sociali, economici nei secoli; è il paesaggio di questo sognatore ozioso e appassionato, paesaggio che prende forma nel corso della sua passeggiata pomeridiana. La strada diventa casa, abitazione della massa in movimento, ed egli stesso vive l'esperienza della compenetrazione tra la strada e l'abitazione, la stanza privata dove si dorme e si sogna. La città per il *flâneur* è luogo di ebbrezza che confonde i sensi,<sup>98</sup> provocata dall'esperienza emotiva della strada, del percorso, dalla seduzione dei negozi e dei *bistros*; essa è anche luogo di inquietudine e disorientamento, vertigine: nel mondo uniformato, nelle piazze, nel vicino si sperimenta

---

<sup>96</sup> Baudelaire ne *Il pittore della vita moderna*: «Pour le parfait flâneur [...] On peut aussi le comparer, lui, à un miroir aussi immense que cette foule; à un kaleïdoscope doué de conscience, qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie»; riportato da Benjamin al frammento [M 14a, I]. Baudelaire in una poesia del 1861 dedicata alla folla descrive il poeta *flâneur*: egli gode della folla, questa è la sua arte; sa travestirsi e immedesimarsi nell'altro, nei vissuti e nei luoghi perché è un'anima errante, ma sa anche distinguersi per essere se stesso, e ha la passione del viaggio. Vive come convertibili moltitudine e solitudine, sa stare solo e in mezzo alla massa.

<sup>97</sup> «La massa in Baudelaire. Si distende come un velo dinanzi al *flâneur*: è l'ultima droga del solitario. – Cancella, poi, ogni traccia del singolo: è l'ultimo asilo di chi è messo al bando» (framm. [M 16, 3]).

<sup>98</sup> Benjamin al frammento [M 4a, I]: «La particolare irrisolutezza del *flâneur*. Come l'attesa sembra lo stato proprio del contemplatore impassibile, così il dubbio sembra quello del *flâneur*. In un'elegia di Schiller si dice: "l'ala incerta della farfalla". Ciò indica quella stessa interdipendenza di slancio e sentimento di dubbio che è così caratteristica dell'ebbrezza dell'*hascisch*». Il riferimento a Schiller riguarda proprio la famosa *Der Spaziergang*, dove la farfalla dall'ala dubbiosa attira lo sguardo del passeggiatore, che segue però un sentiero campestre.

lo spaesamento, la sorpresa, l'esotico, il lontano e il selvaggio.<sup>99</sup> La città è ora il luogo privilegiato per l'esperienza del sublime, della vastità, come centrale per l'esperienza estetica settecentesca era invece il paesaggio naturale; è il nuovo abisso, il labirinto dove perdersi tra la folla, fonte di inquietudine e shock: «nella cornice delle vecchie esperienze trasmesse dalla natura si cerca di venire a capo delle nuove esperienze della città. Di qui gli schemi della foresta vergine e del mare».<sup>100</sup> Le distese dei camini sui tetti sono più belle della solitudine dei boschi e delle montagne, e la città migliore della campagna: i miti settecenteschi della vita nella natura, propagandati da Diderot, Rousseau, Haller sono superati, ma contemporaneamente le esperienze settecentesche “passano” le loro immagini alle nuove riflessioni sulla realtà cittadina. Commentando Proust, Benjamin scrive che il sentimento romantico del paesaggio si dissolve e sorge una nuova visione romantica del paesaggio urbano, territorio sacro della *flânerie*.

Il *flâneur* si nutre di ciò che viene sensibilmente allo sguardo, ma anche del sapere della letteratura che si occupa della città: la letteratura dell'Ottocento si dedica al tema della *flânerie* e della metropoli, dei viaggi in essa, dopo che quella settecentesca aveva esplorato le Alpi, i deserti, i continenti lontani; i contadini sono seguiti nei loro viaggi negli scenari urbani, come precedentemente era per i filosofi, gli intellettuali, i pittori e gli scrittori nella natura incontaminata: Parigi è «paesaggio ai piedi dei pittori».<sup>101</sup> Benjamin riporta notizie da un biografo di Dickens: questi, in viaggio sui monti svizzeri lamenta la mancanza del rumore delle strade dove poter vagare di notte, indispensabile alla sua produzione; i suoi personaggi non vogliono «muovere un passo, se non hanno la folla intorno»<sup>102</sup> e i suoi romanzi necessitano del labirinto delle strade londinesi. Paralelo è il giudizio su Balzac, che si pone in opposizione alle poetiche degli scrittori del secolo precedente: «nell'infrangersi dell'onda del mare egli percepisce “l'exaltation des forces humaines” [...]. La natura significa per lui sempre qualcos'altro, un'eterna allusione allo spirito. Egli non conosce il moto inverso: il reimmergersi dell'uomo nella natura, la redenta armonia con le stelle, nubi e venti. La tensione dell'esistenza umana

---

<sup>99</sup> Il *flâneur* si muove tra l'esperienza del vicino e del lontano, che sono, nuovamente, contrari in relazione dialettica. Al frammento [M 16a, 4] Benjamin si esprime così: «La traccia e l'aura. La traccia è l'apparizione di una vicinanza, per quanto possa essere lontano ciò che essa ha lasciato dietro di sé. L'aura è l'apparizione di una lontananza, per quanto possa essere vicino ciò che essa suscita. Nella traccia noi facciamo nostra la cosa; nell'aura essa si impadronisce di noi».

<sup>100</sup> W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., framm. [M 16a, 3].

<sup>101</sup> Ibid., framm. [M 9, 1].

<sup>102</sup> Ibid., framm. [M 4a, 4].

lo pervade troppo».<sup>103</sup> Gli scrittori *flâneur* trovano ispirazione passeggiando in città tra la massa in movimento agitato; emblematica è anche la nascita del romanzo poliziesco, centrato sull'esperienza del cacciatore nello scenario urbano, dove l'avventura dalla natura si sposta in città.

Alla lode di questi scrittori, in Benjamin, fa da contro parte la critica a Rousseau. In un frammento cita l'inizio della seconda *Promenade*, commentando che il passo «rappresenta l'elemento di congiunzione tra la contemplazione e l'ozio. È decisivo che nel suo ozio Rousseau goda di se stesso, ma non abbia ancora compiuto un rivolgimento verso l'esterno».<sup>104</sup> L'incipit della seconda delle *Fantasticherie*, per la maggior parte dedicata al racconto del famoso incidente del 24 ottobre 1776 in cui il filosofo fu fatto cadere da un cane lungo la discesa di Ménil-Montant e in seguito dato per morto dai giornali, è programmatico, introduttivo all'intera opera: Rousseau spiega come, volendo descrivere lo stato abituale del proprio animo, non trovi «alcun'altra maniera più semplice e più sicura di attuare tale disegno, che quella di tenere un fedele registro delle mie passeggiate solitarie e delle fantasticherie che le riempiono», quando il corso delle idee è totalmente libero; Rousseau scrive: la passeggiata di meditazione è l'unico momento in cui sono «pienamente io, per me stesso, senza diversioni». Il passeggio del filosofo è dunque strumentale al vagare dei pensieri, cammino e fantasticheria sono inscindibili; l'isolamento e l'abbandono nella fantasticheria è obbligato, reso necessario dalla persecuzione dei suoi simili, che lo spingono a “nutrirsi” solo di se stesso attraverso la contemplazione, non potendo trovare alimento in nient'altro: l'abitudine che egli acquista è quella «di rientrare»<sup>105</sup> in se stesso, e i rapimenti, le estasi, i godimenti provati passeggiando derivano appunto dalla contemplazione di sé, non dell'esterno.

Questo è esattamente ciò che Benjamin rimprovera al *promeneur* e ciò che lo differenzia dall'esperienza del *flâneur*, rivolto invece a ciò che lo circonda; il *flâneur* rivaluta l'esperienza dell'esterno e, oltretutto, dello spazio urbano nel quale esclusivamente si muove, a differenza del *promeneur* che rincorre luoghi senza traccia umana. Diversi sono gli scopi dei due passeggiatori: l'uno guarda dentro sé, non il mondo, e su sé riflette, rielabora, senza fare dell'attraversamento dello spazio un'esperienza vissuta; il secondo passeggia per uscire da sé, per fondersi col flusso

---

<sup>103</sup> Ibid., framm. [M 10, 2].

<sup>104</sup> Ibid., framm. [M 20, I].

<sup>105</sup> Rousseau J.J., *Le fantasticherie del passeggiatore solitario*, cit., pp. 206 – 207.

degli altri uomini, cogliere e vivere lo “spirito” della massa e della vita moderna. «La fantasmagoria del *flâneur*», scrive Benjamin, «leggere dai volti il mestiere, l’origine e il carattere»: <sup>106</sup> il vagare mentale, l’inseguire discontinuo e distratto le varie, vaghe e disordinate immagini che sorgono al pensiero, l’abbandono all’immaginazione raccontati dal filosofo sono rivolti al proprio interno, mentre il rapido alternarsi di attraenti e vivide immagini che colpisce la fantasia del *flâneur* è dovuto alla molteplicità degli elementi che si susseguono vivaci nella realtà cittadina, che egli scruta curioso e partecipa. L’attenzione e la capacità visionaria non sono chiuse su sé, come in Rousseau, ma si applicano all’altro da sé, agli altri singoli per sottrarli, per quanto ormai possibile, alla amorfa massificazione cercandone la particolarità e unicità, una storia non riducibile e assimilabile alla folla indistinta.

Si può scorgere un parallelo tra la critica di Benjamin e quelle di Schelle a Rousseau? Per Benjamin il suo errore è il mancato rapporto con l’esterno, con l’altro da sé e si è visto come, in effetti, questa sia anche la critica di Schelle, pur essendo egli molto più vicino per epoca e sensibilità al filosofo; Schelle non vede un autentico passeggiatore in chi non guarda attorno a sé, in chi non mantiene saldo il contatto col mondo circostante, in chi si ritrae dalle cose perduto nei pensieri. Schelle è però distante sia dalla *rêverie* centrata sul sé, che dalla *flânerie* e dal sogno del *flâneur* generato dalla metropoli: per egli il passeggio non combacia o si fonde col meditare, col raffinato osservare gli esseri umani o la natura, con un’attenzione seria o tesa, non è cammino sognante distratto da ciò che si ha attorno. Schelle parla di lieve ragionare, svolto anche in compagnia: *promeneur* e *flâneur* sono invece perenni solitari; e questo ragionare non ha nulla a che fare con la profondità della riflessione sociale, economica, anche storica, incarnata nella figura del *flâneur*, il quale scruta e ricostruisce i vissuti e le esperienze dei luoghi, indaga il rapporto individuo-folla, l’esperienza della metropoli. Per Schelle la folla è quasi pari ad un elemento naturale da cogliere nella sua presenza, non scatena elucubrazioni di altro tipo, analisi. Ugualmente, il lieve ragionare non è paragonabile all’introspezione vissuta dall’“anti-*flâneur*” Rousseau camminando.

Dopo questo breve excursus sul *flâneur*, si può notare che Schelle ha delle comunanze con questa figura, senza però aver vissuto le condizioni della cultura di massa, di cui il *flâneur* è prodotto e critico allo stesso tempo: comune è l’interesse estetico per folla, la semantica della gioia, vitalità ed energia per riferirsi a essa nel

---

<sup>106</sup> W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., framm. [M 6, 6].

gioco degli sguardi, non complicato dalle relazioni interpersonali (temute invece da Rousseau); simile è la ricerca della fusione, dell'indistinzione con la massa, dell'immersione nel circostante, nelle impressioni che realtà offre e nei mutamenti colti grazie al movimento stesso del passeggio (praticata da Rousseau solo in natura, con l'atteggiamento dell'intellettuale elitario nei confronti della massa), simile il cogliere le forme nel loro divenire, simile il carattere disinvolto e libero del passeggiare. Il godere della folla camminando ravvicina ad esempio i versi di Baudelaire, così come l'attrazione per l'eleganza di abiti e incedere, e in entrambi i casi non c'è espressione di giudizi di stampo morale ma esperienza sensibile ed emotiva dell'umanità cittadina; in Schelle manca però quella cifra di inquietudine che oscura invece la spensieratezza della *flânerie*, in Benjamin c'è comunque anche distacco critico e non solo vero, sereno disinteresse per la folla.

Il *flâneur* si smarrisce da solo in ricerca, in Benjamin è centrale questo smarrimento, non vi è *flânerie* senza ciò e nemmeno filosofia. Lo smarrimento è per ritrovare tracce nascoste, il rapporto con se stessi, anima e corpo, il legame diretto e non scontato con tutte le cose, anche mai viste prima, senza pregiudizi, per scoprirne essenze, lo smarrimento diventa scoperta che si rivela a chi non teme di perdersi e mettersi in discussione. In Schelle non c'è invece esperienza del "disorientamento". Parallelamente, l'ozio non è più quello del Settecento, l'ozio "nobile" della passeggiata rituale come cura della propria anima, come attività spirituale, ma è per il *flâneur* intellettuale, studioso, giornalista, strumento contro l'esaltazione del lavoro borghese, pratica rivoluzionaria. Del *flâneur* è dunque altrettanto tipico l'aspetto del perdigiorno, il vagare quasi meccanico e ostentatamente senza scopo, mentre in Schelle la passeggiata è disciplina, arte con delle regole che richiede l'educazione di corpo e spirito per cooperare al giovamento. Inoltre per il *flâneur* la folla è il tutto e lì si scatena l'ebbrezza, mentre in Schelle non c'è mai questo sconfinamento nell'entusiasmo, nel fervore, si deve comunque sempre mantenere serenità anche tra folla, come in natura.

La differenza fondamentale però, considerando il complesso dell'opera di Schelle e non solo ciò che esprime sul passeggio cittadino, sta nel fatto che per il suo passeggiatore è sempre in ogni caso più importante l'approccio alla natura, anche solo per la mole di pagine dedicate a questo rapporto; alla fin fine, l'interlocutore di Schelle è il cittadino che deve uscire nella libera natura. In Rousseau, nella contemplazione del passeggiatore, c'è godimento della natura, in questa sono per lui lo splendore e la varietà che attirano lo sguardo, lì chi cammina si abbandona ad un atteggiamento

giocosamente, prova estasi ed ebbrezza nel fondersi nell'armonia della realtà naturale, nel parteciparvi, passando dall'interesse per i particolari a quello per il tutto; e Schelle segue questa via, anche se mantiene pure in città comunque un atteggiamento spensierato e una visione estetica anche della folla, nelle sue forme smaglianti, mentre Rousseau in città non coglie nessun invito alla gioia. Per Schelle è necessario sia passeggiare in città che in natura aperta, non trova "sensato" né il malinconico cupo che vaga nei boschi, personaggio già dunque fattosi cliché agli inizi dell'Ottocento, ma nemmeno il damerino vanitoso senza alcun senso della natura, che non può invece assolutamente mancare; per lui forse il *flâneur*, preso per se stesso, sarebbe questo.

Il *flâneur*, per concludere questo paragone-scontro tra le diverse figure di passeggiatori, incarna il mutare dell'esperienza, della fruizione estetica del circostante: dalla continuità si passa infatti alla discontinuità. Dalla contemplazione statica del reale si è passati, nel Settecento, alla contemplazione in moto del *promeneur* dallo sguardo mobile: essa è però pur sempre contemplazione, visione volta ad un tutto armonico da cogliere, in pace con se stessi e con esso, si può forse dire; da questa si giunge poi invece allo sguardo errante, disattento e sfuggente del *flâneur*, il quale come un collezionista si ferma sull'acozzaglia dei particolari alla deriva. Questo è lo sguardo tipico dell'esperienza percettivo-affettiva della contemporaneità, dell'attraversamento urbano. La figura del *flâneur* esprime la cifra del girovagare moderno.

In entrambi i casi, lo sguardo connesso all'attraversamento è comunque causa della frammentazione dello spazio in molteplici e cangianti forme che si manifestano in perenne mutamento: l'immagine fissa dello spazio si sgretola, affrontata da molteplici punti di vista, e ciò è raccontato sia da Benjamin che da Schelle. Lo sguardo di chi cammina, nelle diverse modalità, è sempre uno sguardo "diverso", uno sguardo "altro", alternativo a quello statico. Sia in Schelle che in Benjamin si parla ancora di "palcoscenico" della natura o del boulevard, c'è questa espressione, questo paradigma vedutista della natura o della strada come scenario, palco, teatro: però paesaggio e strada non sono più qualcosa posto di fronte, e lontano, per il soggetto; questo, passeggiandovi, entrandovi, li trasforma in spettacoli anch'essi in movimento.

## Il rapporto tra la natura e gli stati interiori del soggetto

Il sesto capitolo è uno dei più significativi dell'opera di Schelle; tratta degli influssi del passeggiare solitario, e quindi conseguentemente della natura, sullo spirito. Il passeggiare da soli implica infatti, oltre al «registrare [le] impressioni esteriori», il poter rispondere all'impulso di «abbandonarsi al proprio genio e vivere solo con se stesso». <sup>107</sup> L'atteggiamento del soggetto è di passività, una passività però costruttiva: immagazzina dati provenienti dall'esterno e non si sforza di “dirigere” il proprio pensiero su un oggetto; la mente, in un certo senso, si svuota ma proprio allora può cominciare a occuparsi solo di se stessa. Schelle trova che la passeggiata sia l'attività più propensa perché il soggetto, «inviolato da spiriti esterni, possa affidarsi al proprio animo», <sup>108</sup> mentre la cultura, la letteratura, la vita mondana difficilmente favoriscono il “ricongiungersi”, <sup>109</sup> il costante rapporto dello spirito con se stesso: ciò è appunto facilitato dal «passeggiare all'aperto, là dove i *diversi aspetti della natura lievi* ravvivano l'animo e lo trattengono *nel delicato avvicinarsi d'innumeri metamorfosi*, [...] senza altresì l'incomodo che ci proverebbe da un commercio con noi stessi nel chiuso di una stanza». <sup>110</sup>

Tuttavia a Schelle preme subito sottolineare che “ritornare a se stessi” non è lo scopo primario, anzi sarebbe nocivo «qualora noi ci dessimo a tale passeggio [...] *totalmente immersi o spersi (versenkte oder verlöre) in noi stessi*, al punto che ogni emozione, ogni piacere proveniente dalla natura andasse perduto». <sup>111</sup> Anche il colloquio con se stessi deve rimanere un'attività «leggera» perché lo spirito possa esser «sorpreso dagli esiti impreveduti». <sup>112</sup> Questa è la critica fondamentale di Schelle, perdere il contatto con la natura è l'errore principale da evitarsi.

Il “vedere” durante la passeggiata non deve essere mai un atto meccanico, neutro; il guardare la natura «senza quei sentimenti e idee ad essa legati» <sup>113</sup> sarebbe «cieco», <sup>114</sup>

---

<sup>107</sup> Schelle K. G., *Die Spatziergänge oder die Kunst spazieren zu gehen*, cit., p. 62.

<sup>108</sup> Ibid., pp. 62-63.

<sup>109</sup> Ibid.

<sup>110</sup> Ibid., p. 63. Corsivi nostri. Vengono sempre ribaditi da Schelle i caratteri della natura, dolce e varia, che influenzano positivamente l'animo del passeggiatore.

<sup>111</sup> Ibid., pp. 63-64.

<sup>112</sup> Ibid.

<sup>113</sup> Ibid., pp. 64-65.

<sup>114</sup> Ibid.



senza significato, diletto e profitto per lo spirito. Non è quindi un problema che il rapporto spirito-natura sia «d'influenza reciproca», nel senso che il primo non «raggiunge direttamente» la seconda, ma lo fa solo attraverso idee e sentimenti, «le modalità della propria esistenza interiore»,<sup>115</sup> presenti nello stesso atto del vedere; il problema sorge invece quando l'atteggiamento del passeggiatore è quello di chi non sa «vedere nella natura che solo se stesso, o di essa necessitasse solo *come sfondo per inseguire le proprie idee, totalmente distaccate da ogni legame con la natura*»,<sup>116</sup> perché annullerebbe lo spontaneo affidarsi alle sue varie e «cangianti»<sup>117</sup> manifestazioni, l'osservarla, il coglierne le impressioni godendone, ossia i veri scopi del passeggiarvi, senza i quali varrebbe restar chiusi nella propria stanza. Il rapporto solitario e libero con la natura, la ricerca del quale è segno di una personalità matura, implica lasciare che essa parli allo spirito, essendo dunque disposti a subirne l'influsso e a farsi cambiare, e coglierne «l'immagine con un amore devoto».<sup>118</sup>

Il modello di passeggiata proposto da Schelle non contempla sicuramente il darsi alla fantasticheria distratta dal reale, col solo intento di compiere un cammino introspettivo, di scrutarsi dentro; consiglia invece, potremmo dire, di uscire all'aperto fisicamente e, contemporaneamente, uscire allo scoperto “psicologicamente”, di lasciarsi cioè sorprendere, affidandosi istintivamente e ingenuamente, ponendosi in ascolto della natura.

Quando la si osserva per conoscerla “di persona” non occorre farlo da scienziati, disgiungendo l'esperienza sensibile da quella affettiva di essa, né quest'ultima, cioè uno sguardo appassionato e preso dalla piacevolezza, falsa il contatto col reale. La natura non deve venir considerata come specchio del sé, né come sfondo per le idee, per occuparsi in essa delle proprie “vicende interne”: questo è l'insegnamento che Schelle vuole trasmettere al lettore, perché in tali casi si negherebbe completamente il senso

---

<sup>115</sup> Ibid.

<sup>116</sup> Ibid., p. 65. Corsivi nostri. Ad esempio, al *Capitolo quattordicesimo* scrive Schelle: «certi boschi hanno un aspetto romantico (*romantischen Eindruck*). All'idea stessa di bosco è riconducibile l'origine del concetto di selva sacra. Tale concetto sorse nella mente degli antichi non a caso, esso procedeva da reali quadri naturali»; sono i caratteri di una certa natura, nobile, cupa, che «destano [...] l'immagine di una selva sacra». È la natura che «risveglia l'idea stessa di un'ombrosità sacra», non è l'uomo che “sovrappone” le proprie idee ad un quadro naturale indipendentemente dai caratteri e dall'impatto d'esso sul sé (pp. 110-111).

<sup>117</sup> Ibid., p. 65. Così Schelle definisce spesso le manifestazioni della natura, i fenomeni naturali: il carattere prevalente che vi scorge è il continuo mutare delle forme e dei colori, gli infiniti passaggi delle sfumature, l'iridescenza degli oggetti colpiti dalla luce, che sembrano a loro volta emanarla.

<sup>118</sup> Ibid.

stesso che può essere attribuito all'esperienza della passeggiata. Il soggetto quindi non deve annullare le passioni che lo agitano o le proprie meditazioni, per poter passeggiare in aperta natura; sarebbe però inutile farlo ponendo attenzione esclusivamente a quelle, senza che ciò che accade all'esterno ne possa mutare il corso.

Il discorso sul rapporto tra gli stati interiori del soggetto e il paesaggio continua al *Capitolo undicesimo*; scrive Schelle: «ogni paesaggio (qui usa *Gegend*, zona, regione, territorio), *ogni parte, ogni squarcio della natura ha un suo particolare carattere (Charakter)*, il quale è dato riconoscere (*erkennen*) grazie a certe sensazioni distinte che ci sorgono nell'animo. Scene naturali possono avere in sé un alto interesse, senza concordare per questo con l'umore in cui si sia in quel preciso istante. Se l'uomo volesse giudicare tali scene soltanto a partire dal proprio casuale umore, se volesse avvicinarle seguendo i suoi vari stati interiori, senza calmamente riflettere sull'aspetto proprio della natura ch'egli va allora visitando, oppure rifuggisse, per un suo gusto del tutto soggettivo, da scene di un sublime, piacevole od orrendo carattere, ciò significherebbe che il suo giudizio è altamente fallace, e ch'egli procede nelle sue passeggiate campestri con un'inadeguata attitudine e un gusto assai parziale, mancando costui di una basilare conoscenza di se stesso e della natura». <sup>119</sup> Abbiamo in questo brano innanzitutto la definizione che l'autore dà del "paesaggio" quale parte, squarcio naturale che manifesta un suo stile peculiare, una sua qualità o tratto distintivo, una personalità, un "animo".

Questo carattere non lo si conosce, secondo Schelle, né solo attraverso i sensi fisici né con l'intelletto, con la ragione che analizza: lo si distingue da altri possibili e lo si attribuisce in base allo stato d'animo che esso determina. Il verbo "riconoscere" presuppone che nell'altro, nell'oggetto, in questo caso nel paesaggio, il soggetto scopra, anche se ad un livello confuso e non esplicitabile a parole, qualcosa in comune con sé: qualcosa che si porta dentro lo si ritrova anche fuori, o per similitudine o per differenza. Tra soggetto e porzione di natura si innesca una conoscenza che rassomiglia quella che lega due persone, una conoscenza per empatia, si può forse dire; la "disposizione" del paesaggio genera infatti, mediante la vista e il vivere in esso, particolari sentimenti, i quali a loro volta permettono di far esperienza appunto dello specifico carattere della natura: di fronte, o meglio, nel paesaggio, la "comprensione" di esso avviene perché si

---

<sup>119</sup> Ibid., pp. 94-95. Corsivi nostri.

scatena un rapporto emozionale, affettivo di partecipazione, perché il soggetto riconosce, sente “l’anima” del luogo.

La conseguenza è che il passeggiatore dovrebbe far suo, “immedesimarsi” in quel carattere, lasciandosi toccare dalle sensazioni che ne provengono, se vuole apprenderlo. Quel che scrive qui Schelle è l’opposto della caduta nel soggettivismo banalizzante, del paesaggio inteso come proiezione soggettiva, come specchio: infatti il carattere, lo stato della natura in un dato paesaggio è da ritenersi interessante anche se non combacia con quello di colui che le si accosta; anzi si sbaglierebbe, se si valutasse «l’aspetto proprio»<sup>120</sup> della natura solamente attraverso il filtro soggettivo, se si guardasse cioè il mondo intorno a sé solo seguendo il proprio umore, gli stati interiori e il gusto, senza aprirsi a ciò che l’esterno ha da dire, manifesta. Se così succedesse sarebbe tolto il fine stesso di una passeggiata in aperta natura, essa sarebbe inutile e non condurrebbe né ad acquisire né a rafforzare il “sentimento” di sé e della natura. In particolare, Schelle usa qui l’esempio “estremo” del paesaggio dal carattere sublime, orrendo, per comunicare al lettore che nemmeno in tal caso dovrebbe prevalere il gusto privato e limitato del passeggiatore, che tenderebbe ad allontanarsene: se l’escursione vuol essere fruttuosa, anche il contatto con questo tipo di natura non va evitato.

Il “codice” della natura, lo stile con cui si mostra in un luogo, viene “tradotto” dal sentimento; il paesaggio, secondo Schelle, ha dunque un proprio carattere distinguibile di per sé, non coincidente e riducibile alle sensazioni soggettive, anche se lo si conosce proprio tramite quelle emozioni che fa sorgere. Entrare in contatto con la natura mediante la passeggiata, se quest’ultima viene condotta correttamente, secondo ciò che sottintende Schelle nel brano conclusivo dell’undicesimo capitolo, scongiura appunto dall’appiattare le «scene naturali»<sup>121</sup> sull’umore del passeggiatore, dal dissolverne l’oggettività: durante la passeggiata, si avvicina, si visita la natura, non la si ammira standole di fronte ma la si attraversa, e tutto ciò facilita il soggetto a porre attenzione all’influsso d’essa sul proprio animo, sui sentimenti; chi cammina in natura “la sente” perché ne viene modificato, impara ad aprirsi a ciò. Non è il viandante che attribuisce un carattere “individuale” ad uno squarcio della natura specchiandosi in esso, ma è il paesaggio a causare in lui determinate sensazioni: egli intuisce che anche la natura, nella infinita varietà che la caratterizza, può esprimersi con differenti e molteplici

---

<sup>120</sup> Ibid.

<sup>121</sup> Ibid., p. 94.

“personalità” e può essere affascinante in queste sue sfumature, anche quando non concordano col suo gusto.

In questo capitolo l'autore ammonisce dal “piegare” la natura ai propri sentimenti, come nel *Capitolo sesto* faceva riguardo alle proprie idee e meditazioni. Il medesimo discorso è di nuovo ribadito al *Capitolo diciassettesimo*: per «poter acquisire il più possibile da un contatto con la natura» occorre «porgere attenzione ai propri sentimenti»;<sup>122</sup> con questi la natura ha molteplici rapporti, tocca «tutte le corde delle nostre sensazioni [e] armonizza i nostri sentimenti».<sup>123</sup> E da questo si guadagna consapevolezza degli stessi sentimenti e conoscenza «di ogni singolo elemento e parte della natura».<sup>124</sup>

Perché la natura possa parlare ai sentimenti è però necessario che gli elementi d'essa, allo stesso tempo, si “accordino” appunto col modo di sentire interiore: alcuni ambienti, parti della natura richiedono cioè per esser apprezzati una disposizione meditativa, mentre altri succede che si concedano ad «una spontanea e infantile (*unbefangenen kindlichsten Sinne*) osservazione<sup>125</sup> [...] o che un altro, di contro, non nasconda la sua lieve o cupa *fisionomia* (*Charakter* nell'originale) ad alcun basso o superficiale approccio, o che uno fosco getti il malinconico in un ancor più malinconico stato»;<sup>126</sup> occorre dunque volgersi a particolari ambienti in altrettante particolari condizioni, per provare diletto.

Scriva ancora Schelle che alcuni elementi naturali «acquistano nei nostri sentimenti una particolare fisionomia (sempre *Charakter*), ed intrattengono con alcune qualità umane una sorta di affinità di carattere. Tali ambienti continuano ad esercitare il loro influsso sulla nostra persona, anche quando noi non si sia consapevoli di questo, e lentamente approfondiscono la nostra comprensione della natura stessa».<sup>127</sup> È l'uomo

---

<sup>122</sup> Ibid., p. 126.

<sup>123</sup> Ibid., p. 126.

<sup>124</sup> Ibid., p. 127. Come detto, questo è per l'autore lo scopo della passeggiata.

<sup>125</sup> Qui l'autore implicitamente tratteggia un'esperienza “originaria” della natura, nel suo presentarsi spontaneo al soggetto, fondata sulla prima impressione e che prescinde quindi da modelli pre-costruiti. Nel tipo di rapporto che si instaura tra natura, sensazioni e sentimenti (rielaborazioni delle reazioni immediate causate dalla ricezione dei dati esterni attraverso i sensi) accade una sorta di ritorno all'infanzia, è come se si vedesse per la prima volta, come se l'osservazione fosse libera dai condizionamenti delle esperienze precedenti; ciò permette di “aprirsi” all'esperienza della “pura presenza” delle cose.

<sup>126</sup> Ibid., p. 127. Corsivo nostro.

<sup>127</sup> Ibid., p. 128.

che deve condurre la natura «a parlare», sapere come rivolgersi e concedere a essa «una libera espressione»,<sup>128</sup> altrimenti cammina cieco e ne perde il fascino. Ciò che l'autore intende qui è che «non si può piegare la natura ai propri sentimenti, al punto di scegliere le sue varie parti in base alle condizioni dei nostri sentimenti. Al contrario è possibile lietamente predisporre i propri sentimenti verso la natura»,<sup>129</sup> perché le realtà della natura agiscano sull'animo con pieno diletto.

Ugualmente, ancora una volta, la natura non deve nemmeno essere “piegata” al filo dei propri pensieri: possono darsi, durante il cammino, «percorsi della mente» non strettamente «sollecitati dalla vista di particolari squarci naturali [...] e che piuttosto derivino da una personale sensibilità e ricettività del passeggiatore», perché anche questo diletto non nega il dialogo con la natura; anzi, le passeggiate vengono così «allietate da quel non so che di unico, lieve, evocativo che una data natura porge loro», nella condizione però che «tali rapporti dello sguardo con i singoli quadri naturali (*Eindruck*, impressione ma anche ritratto) non devono farsi distanti o essere ricercati a forza, altrimenti la natura, la sua stessa dignità, verrebbe fatta oggetto di una bassa ricerca di sollazzo».<sup>130</sup> Torna il discorso affrontato al sesto capitolo: non si devono cancellare i propri sentimenti o idee, per passeggiare in aperta natura fruttuosamente; anzi questi servono per conoscere la natura, e a loro volta ricevono da essa occasione per meglio dispiegarsi. Sarebbe però vano darsi al passeggio “schiacciando” le varie espressioni della natura sugli stati del soggetto, senza che essa possa parlare. Giri di pensieri “slegati” dalla natura non sono sempre controproducenti, ma non devono esserlo totalmente ed usare la stessa come mezzo, altrimenti l'insegnamento che si dovrebbe coglier dalla passeggiata è completamente annullato.

Schelle intende la passeggiata come l'opportunità, per il soggetto, perché sorga e si espliciti durante il moto del corpo, una relazione comunicativa con la natura; tale rapporto non è in Schelle unilaterale, considerato a partire solo da uno o dall'altro dei due poli, è invece una relazione di “interdipendenza”: la natura favorisce nel passeggiatore la presa di coscienza dei propri sentimenti, fa sentire il proprio influsso e tramite questo si fa conoscere. D'altro lato, il soggetto, come in un dialogo rispettoso con un altro individuo suo simile, deve proporsi il compito di far parlare la natura in tutte le sue manifestazioni, “provocarla” con propria sensibilità, lasciandosi sollecitare,

---

<sup>128</sup> Ibid., p. 127.

<sup>129</sup> Ibid., p. 131.

<sup>130</sup> Ibid., pp. 128-9. Corsivi nostri.

ed arricchire, dalle percezioni che ne provengono: perché la natura riveli qualcosa di sé ai sentimenti, occorre una sorta di affinità, armonia tra essa e il modo di sentire soggettivo, e questo non nel senso che si dovrebbe passeggiare esclusivamente circondati da una natura “simile”, dal carattere consono al proprio; al contrario è il soggetto che deve predisporre per incontrarla, cogliere il dono del suo spontaneo presentarsi. L’affinità con gli oggetti naturali è da ricercare perché li si apprezzi e li si goda, se ne subisca l’influsso e li si comprenda.

Anche da questo capitolo si nota che secondo l’autore la conoscenza della natura deve avere come presupposto un «imperioso interesse»<sup>131</sup> per essa; Schelle tratteggia una conoscenza che è connessa al sentire, al provare emozioni. Questo esclude sia il passeggiare con l’intento di registrare dati e scene con atteggiamento a-passionale, dove si perderebbe il godimento, sia con l’intento di far della natura uno strumento per ammirare, in ultima istanza, ancora se stessi, dove non ci sarebbe intervento benefico della natura sul sé. Schelle scrive, come si è visto, che gli squarci naturali assumono, approcciati col filtro dei sentimenti, “fisionomie” particolari, si notano “affinità di carattere” e possono esser considerati quali “simboli” di tratti umani; non cade però con questo nel descrivere e improntare un rapporto con essi che sia ad uso e consumo del soggetto che vi passeggia: le parti della natura (*Naturparthien*) hanno una propria specifica fisionomia, la quale si cela ad un approccio errato.

Al *Capitolo diciassettesimo*, come detto, Schelle parla di “quadri naturali”, usa il vocabolario proprio dell’arte, della pittura, per riferirsi alle diverse tipologie di ambienti in cui si può incamminare il passeggiatore; similmente, al *Capitolo undicesimo*, aveva parlato di “scene naturali” (*Naturscenen*). In questo modo utilizza appunto termini che propriamente si riferirebbero a creazioni umane per cercare di descrivere, senza riuscire a definirla, quella sorta di “artisticità” che la natura sembra esprimere, quel suo presentarsi allo sguardo come una composizione quasi studiata, una sintesi, un sistema organico di elementi che mostrano nessi tra loro; inoltre l’autore vuole comunicare che, anche se è difficilmente esplicitabile il modo, succede di cogliere e riconoscere delle zone, delle porzioni di spazio nella totalità della natura che manifestano un tratto, un carattere che le connota, il quale a livello di sensazioni e sentimenti dice qualche cosa al passeggiatore, evoca un senso non circoscrivibile a parole, ma altrettanto “costitutivo” del luogo quanto lo sono gli elementi fisici.

---

<sup>131</sup> Ibid., p. 126.

Schelle parla di *Charackter* per spiegare come la natura entra in rapporto col passeggiatore che la attraversa con un certo atteggiamento; come suggerisce il traduttore di *Die Spatziergänge oder die Kunst spazieren zu gehen* si può anche rendere *Charackter* con fisionomia. La natura infatti mostra il proprio volto, il proprio aspetto caratterizzante: come in un individuo la fisionomia è “disegnata” tanto dai lineamenti corporali quanto dagli atteggiamenti peculiari del viso, spensierato o accigliato, che lo distinguono da chiunque altro, anche una certa regione palesa la propria identità, alla quale concorrono e contribuiscono necessariamente sia gli elementi materiali che un certo carattere, ad esempio lieve o cupo, «quel non so che di unico».<sup>132</sup> Schelle tenta in questo modo, senza però far qui uso del termine *Landschaft*, di chiarire il concetto “indefinibile” di paesaggio, intuendo e istituendo il parallelo tra questo e la persona umana: il soggetto, passeggiando, si rende conto del crearsi di un legame col circostante che passa attraverso i sentimenti; perché nei confronti di un dato quadro naturale si generi questo rapporto e lo si possa chiamare paesaggio, bisogna che si riconoscano connotati ad esso degli elementi fisici tipici ed insieme un “temperamento”. Schelle sottintende implicitamente ciò che ha scritto in altri capitoli, cioè che il volto assunto dalla natura non è dato in dono di conoscere né allo scienziato né al «il tipico malinconico»,<sup>133</sup> perché non lo si può ridurre a dati quantificabili e misurabili, ma nemmeno a specchio dell’individuo: ad entrambi sfugge quel “non so che”, che forse si può chiamare atmosfera, che arricchisce l’esperienza del passeggiatore.

Schelle, come notato, fa uso dei termini “quadri”, “scene”, ma non si riferisce per questo ad un’immagine fissa e delimitata; il termine “carattere” (o fisionomia) richiama l’idea di segno, di figura, di forma, una forma però che è sempre in via di definizione, evoluzione e cambiamento, non paragonabile dunque a quella pittorica. Inoltre abbozza la descrizione di un’esperienza che rimane nel campo della vaghezza, del non so che, proprio dell’estetica: un’esperienza che è possibile solo se il passeggiatore non perde il contatto vissuto con la natura, non rifiuta di subirne l’influsso. Infatti l’autore suggerisce che i rapporti con le scene naturali, sia per quanto riguarda lo sguardo del soggetto che i suoi sentimenti e pensieri, non siano tali che l’osservazione, le emozioni, i percorsi della mente, vengano “portati”, condotti da distante o siano esterni ed estranei

---

<sup>132</sup> Ibid., pp. 128-129.

<sup>133</sup> Ibid., pp. 58-59.

alla natura stessa che si sta attraversando. E questo sia in senso figurato, ossia per spiegare che non devono essere forzati o strumentali ad altro, sia in senso letterale, come si dirà tra breve: l'esperienza degli squarci naturali va fatta dal di dentro, non di fronte, se si vuol cogliere la varietà, la mutevolezza, la ricchezza che la natura stessa offre, nello scorrere di tempo e spazio; ciò può essere praticato nel percorso, nel passeggio.

Dei diversi atteggiamenti del passeggiatore a seconda del *Charakter* della natura, e dei differenti tipi di interesse che questo determina, tratta anche il sedicesimo dei capitoli, che analizza i fenomeni naturali a seconda delle stagioni. Schelle considera solo la primavera e l'autunno, perché le altre due stagioni sono proseguimenti di queste e a loro «non pertiene un carattere personale»<sup>134</sup>; ad esse manca un carattere proprio e non se ne può trarre «un qualche allegorico carattere della natura».<sup>135</sup> Quest'ultima espressione non significa però, da parte del soggetto, fare delle manifestazioni naturali solo il pretesto per esprimere, attraverso un'immagine concreta, un dato concetto astratto. Un certo carattere allegorico è attribuito, in questo caso alla natura in una specifica stagione, mediante un processo interpretativo più o meno complesso: nel caso di cui parla Schelle ciò avviene senza forzature, non fondandosi solo su una convenzione arbitraria, e senza uno scarto significativo con ciò che si vede, ciò che è offerto alla visione; il carattere allegorico è profondamente ancorato ai tratti oggettivi che costituiscono il “carattere personale” della natura.

Dalla primavera e dall'autunno invece, secondo l'autore, è facile dedurre appunto un carattere allegorico. La prima «sembra condurre la fantasia verso un'idea di resurrezione, così l'autunno quasi *spontaneamente* conduce al pensiero della morte e della transitorietà»;<sup>136</sup> nel caso della primavera la natura affascina il passeggiatore, la «giovane»<sup>137</sup> stagione «ci muove attraverso le dilettevoli e sensorie impressioni della natura», scrive Schelle. Riguardo l'autunno, al contrario, «l'interesse che noi portiamo alla natura è più ideale che sensorio, fondato più su idee della ragione, da essa collegate

---

<sup>134</sup> L'estate ha pur sempre una originalità che la distingue dalla primavera, che l'amico della natura deve conoscere, perché «nel corso della sua passeggiata, la natura si mostra in tutte le sue forme» (p. 122.) Qui Schelle inserisce alcuni versi di Friedrich Gottlieb Klopstock (1724 - 1803), poeta e drammaturgo, che con Lessing e Wieland fu esponente del pre-classicismo tedesco; l'ode che contiene i versi riportati da Schelle fu tradotta col titolo *Tombe precoci*, insieme a *Notte d'estate*, da Carducci nelle *Versioni* che chiudono le *Odi Barbare*.

<sup>135</sup> Ibid., p. 123.

<sup>136</sup> Ibid., p. 124. Corsivo nostro.

<sup>137</sup> Ibid., p. 121.



alle impressioni della natura, piuttosto che su ciò che la realtà stessa ci sottopone. [...] è lo spirito ad innalzare la natura con le proprie idee». <sup>138</sup> Il passeggiatore può provare dunque un interesse sensorio per ciò che la realtà mostra, ed allora è “mosso” dalla natura stessa: per Schelle, come dimostra qui e altrove nell’opera, il fascino della natura sta soprattutto nella sua vitalità, la quale muove l’uomo attraverso le sensazioni, le impressioni sui sensi. <sup>139</sup> Oppure può darsi un interesse ideale per la natura, quando il carattere di questa è ricondotto in modo immediato a idee che la ragione collega alle impressioni; in tal caso queste idee sono più stimolanti che la natura in sé.

Questa condotta non è sbagliata se il passeggiatore resta comunque «fidato amico» <sup>140</sup> della natura, ossia trattiene nell’animo l’immagine <sup>141</sup> d’essa avendola conosciuta «nelle sue molteplici trasformazioni (*stets verwandelnde Natur*)», avendola osservata nel variare delle stagioni, «abbandonato con animo aperto» <sup>142</sup> ad essa. L’interesse ideale per la natura non è negativo, non si riduce ad uso di essa se, ancora una volta, il soggetto non rifiuta l’azione d’essa su sé, i suoi benefici influssi <sup>143</sup>, perché è questo, il contatto diretto, a fondare per l’autore l’esperienza del passeggio: infatti «l’amico della natura passeggia all’aperto anche d’inverno, traendo da ciò un profondo diletto». <sup>144</sup> Nell’intimo di chi cammina si forma e consolida, «con la ragione e l’amore», <sup>145</sup> una immagine della natura non intesa come qualcosa di fisso e dato per sempre, ma anzi come qualcosa in trasformazione e mutamento; la passeggiata è strumento adatto per questo. Anche in questo capitolo vengono ribadite le modalità sensibili e “affettive” con cui ci si deve rivolgere alla natura, cioè con libero abbandono, con l’immersione nelle impressioni, trattenendo «armoniche sensazioni»; occorre evitare invece di farlo con «occhio scrutatore» o turbati da «alcuna cura». <sup>146</sup> Questo è il comportamento che deve

---

<sup>138</sup> Ibid., p. 124.

<sup>139</sup> In primavera, scrive, l’uomo prende coscienza «della piena sensibilità del proprio essere»; viene sottolineato, come in altri passi, che il rapportarsi alla natura favorisce la consapevolezza di sé. In questa stagione la natura appare «nella sua veste festosa» (p. 121) e l’uomo si volge a essa con slancio, ed è questo che preme all’autore.

<sup>140</sup> Ibid., p. 123.

<sup>141</sup> *Bild*, nel testo originale.

<sup>142</sup> Ibid., pp. 124-125.

<sup>143</sup> *Einfluß*.

<sup>144</sup> Ibid.

<sup>145</sup> *Sinn e Liebe*, in tedesco; il costituirsi di questa immagine è frutto di una meditazione non disgiungibile dal sentimento.

<sup>146</sup> Ibid., p. 122.

tenere «colui che nei vari influssi della natura viva e passeggi»: <sup>147</sup> un'autentica passeggiata non può darsi senza effettiva frequentazione, piena conoscenza, anche degli aspetti insoliti o non del tutto piacevoli a prima vista, non è solo un passare attraverso la natura ma un viverla; e il passeggio per l'autore è la modalità più adatta per questi scopi, durante la quale il soggetto acquista domestichezza con la natura senza cadere nell'abitudine, e si rapporta a essa con sguardo e atteggiamento estetico.

### L'esperienza della natura “mediata” dall'arte

Se non ci si sa aprire alla natura, se non si ricerca di essa, delle sue mutazioni, una conoscenza diretta, scrive Schelle sempre al *Capitolo sedicesimo*, «nessuno potrebbe colmare questa lacuna [...] anche se fosse un altro Thomson». <sup>148</sup>

Il poeta era già stato citato al sesto capitolo, insieme a Goethe, proprio in riferimento alla sua opera più famosa, *Le Stagioni*; <sup>149</sup> i due scrittori sono esaltati da Schelle quali esempi di capacità nel restituire ai loro lettori «un assai fedele *quadro (treues Bild)* dei fenomeni dell'aperta natura». <sup>150</sup> Di Goethe qui è ripreso un lungo passo dal *Werther* (1774), la parte iniziale della famosa lettera del 18 agosto; <sup>151</sup> non vengono invece

---

<sup>147</sup> Ibid.

<sup>148</sup> Ibid., p. 125. James Thomson (1700 - 1748), poeta e drammaturgo scozzese. *Winter* fu la prima delle sue famose *Seasons*, poemetto in versi sciolti in quattro libri con un inno finale (1726 - 1730). Con quest'opera inaugurò un nuovo gusto poetico: la sua idealizzazione romantica della natura fece subito scuola, segnando il passaggio dal classicismo (cui Thomson era ancora legato per il realismo descrittivo e i modi formali) al romanticismo, di cui anticipò l'intensità della sensazione. *Seasons* ebbe una vastissima influenza, fu un modello per tutta la poesia descrittiva del Settecento europeo, tanto che si parla dello sviluppo di una *topographical poetry*; Wordsworth lo loda per le nuove immagini della “natura esterna” create, e fu importante per la definizione delle poetiche del pittoresco e sublime (con la scena della tempesta e dell'eruzione, ad esempio, insegnò a sentire stupore profondo sia davanti all'ordine della creazione, sia al disordine).

<sup>149</sup> Viene citato poi una terza volta nelle *Note esplicative* per i suoi versi sulla campagna; insieme a Virgilio, Delille, Voss e ancora Goethe, è poeta in cui «si trovano descrizioni sulla vivacità della campagna» (p. 172).

<sup>150</sup> Ibid., p. 65. Corsivo nostro.

<sup>151</sup> Il brano riportato è quello che segue all'incipit per cui questa lettera è tanto nota, che pure sarebbe potuto risultare molto interessante anche per il lettore di Schelle: «Quale destino! Ciò che costituisce la gioia dell'uomo è insieme fonte della sua sventura. Quel caldo e pieno sentimento per la viva natura, che mi riempiva di immensa voluttà e trasformava il mondo intorno a me in un vero paradiso, ora si è trasformato in un insopportabile carnefice, in uno spirito tormentatore che mi insegue ovunque», fa scrivere qui Goethe al suo personaggio. Evidentemente a Schelle premeva maggiormente sottolineare all'interno del proprio discorso il paragrafo seguente del *Werther*, dove appunto il protagonista racconta

riportati versi del poeta scozzese, ma i due sono accomunati dall'«essere in grado di *dipingere (zu mahlen)* sì attentamente [...] i vari aspetti della natura nelle sue diverse stagioni», abilità dovuta secondo Schelle alla loro conoscenza della natura «per diretta visione e solitario raccoglimento, là dove essa si imprima forte sull'animo»; questa maestria la mostra appunto anche «il *quadro (Gemälde)* del poeta britannico»,<sup>152</sup> ed è lo scopo principale che Schelle suggerisce anche al passeggiatore.

---

come la contemplazione del germogliare degli elementi naturali, del sorgere dei fenomeni, del loro fluire e l'ascolto di ogni minimo brulichio attorno a sé, svelano «la segreta, calda e sacra vita della natura»: «raccolievo tutto ciò nel mio cuore ardente, come mi sentivo divino in quella traboccante pienezza, e come le splendide immagini dell'infinito universo sapevano dare vita alla mia anima». Qui termina la citazione di Schelle, significativamente, quando il tono di Goethe si fa sublime e invita alla riflessione filosofica sulla condizione dell'annullamento, della perdita di sé, quando Werther sta sull'orlo dell'abisso, dove tremore e piacere si combinano, e si apre al sentimento dell'infinito, considerando la forze nascoste nelle profondità terrestri, l'insignificanza umana e l'impotenza di sperimentare una felicità totale e compiuta, riflettendo come «la scena della vita infinita» si muti «nell'abisso di una tomba eternamente spalancata» che tutto risucchia nel nulla, come la distruzione sia insita nella stessa natura creatrice; a Schelle interessa infatti solamente la descrizione particolareggiata, poetica ma insieme realistica che Goethe compie dei fenomeni naturali, simile a quelle che lui stesso abbozza nei propri capitoli. La natura per Goethe è natura vivente, inesauribile forza primigenia, dalle mille trasformazioni e dai mille volti. A Goethe interessa uno studio qualitativo delle forme naturali, condotto attraverso l'osservazione diretta, i sensi: la sua indagine della natura diverge dunque nettamente da quella della scienza newtoniana, fondata sulla riconduzione dei fenomeni a elementi quantitativi, misurabili matematicamente attraverso procedure sperimentali oggettive. La sua polemica contro il meccanicismo si esprime nella visione globale della natura e dell'uomo, fondata sull'esperienza dei cinque sensi del corpo umano: il più grande e il più esatto apparecchio fisico di cui lo studio della natura possa giovare. Per Goethe nella natura non esiste però un puro divenire caotico, ma una serie continua di manifestazioni, attraverso le quali "l'Essere" si rende percepibile agli occhi. Secondo Goethe, la natura, dominata da una forza creativa unitaria, è soggetta a una continua "metamorfosi" guidata da una programmata armonia che si rivela anche nel più piccolo ente individuale. Metamorfosi significa trasformazione, una serie di trasformazioni in cui una essenza si manifesta con modalità esteriormente differenti; la forma non costituisce una realtà statica. Goethe è convinto che la natura costituisca un tutto organico, di cui l'uomo è solo una manifestazione; l'errore sta nel non riconoscere di essere parti del tutto, di questa totalità che è la natura. Scrive Goethe: «Natura! Noi siamo da essa circondati e avvinti, senza poter da essa uscire e senza poter entrare in essa più profondamente. Non invitati e non avvertiti, essa ci prende nel giro della sua danza e ci attrae nel vortice, finché, stanchi, cadiamo nelle sue braccia. Essa crea eternamente nuove forze: ciò ch'è ora non era ancora, ciò che era non torna; tutto è nuovo, e nondimeno è sempre antico. Noi viviamo nel mezzo di essa, e le siamo estranei. Essa parla incessantemente con noi, e non ci palesa il suo segreto. Noi operiamo costantemente su di essa, e tuttavia non abbiamo su di essa nessun potere. Pare che la natura tutto abbia indirizzato verso l'individualità, eppure non sa che farsene degli individui. Artista incomparabile, senza apparenza di sforzo passa dalle opere più grandi alle minuzie più esatte. [...] È intera, e nondimeno è sempre incompiuta. Non conosce passato e futuro; il presente è la sua eternità. Non le si strappa alcuna spiegazione, non le si carpisce nessun beneficio, ch'essa non dia spontaneamente» (Frammento *La natura*, 1781-1782, rielaborato poco prima della morte nel 1832). Schelle, oltre al *Werther*, non cita altre opere goethiane, ma sono evidenti i parallelismi tra i due autori, diventa chiaro come e perché Schelle lo ritenga un maestro.

<sup>152</sup> Ibid., p. 66. Corsivi nostro.

Parlando di questi poeti è significativo come Schelle faccia uso di termini propri dell'arte pittorica, questa volta per riferirsi metaforicamente appunto alla scrittura: le loro opere letterarie sono definite quadri e la perizia nel descrivere è paragonata al dipingere. Schelle compara l'operazione dei poeti a quella del pittore, la grande letteratura come la pittura riesce a far vedere, a "mettere sotto gli occhi" del lettore la varietà mutevole che caratterizza la natura e anche a spiegarne l'influsso sul soggetto. La conclusione del sesto capitolo di Schelle è, nonostante questo, incisiva e radicale: «ci si sbaglierebbe di molto, se si credesse di poter ritenere in sé la totalità dei fenomeni naturali, solo per aver ascoltato descrizioni simili a questa, anche della più perfetta fattura»;<sup>153</sup> dichiara che non è assolutamente sufficiente l'esperienza mediata dalla letteratura e dunque nemmeno la sua stessa *Die Spatziergänge*, che infatti è presentata come un prontuario, un invito al passeggio.

Schelle, istituendo il paragone tra la poesia di Thomson e la pittura, coglie nel segno: la poesia descrittiva infatti è stata anche definita pittura poetica o poesia pittorica, per sottolineare la "dipendenza" di essa appunto dalla pittura di paesaggio e dall'architettura dei giardini. In *Seasons*, come indica Michael Jakob nel suo *Paesaggio e letteratura*, traspare un modello visivo pittorico, l'"immagine verbale" della natura viene prodotta come una "ricostruzione" di una visione pittorica. Allo stesso tempo, tale poesia rappresenta anche qualcosa di nuovo, seppur in essa non si possa ancora parlare di "paesaggio letterario". La totalità della natura è l'orizzonte concettuale e rappresentativo di questo tipo di poesia: le opere della Natura forniscono gli argomenti più elevati, atti a risvegliare l'entusiasmo poetico, la riflessione filosofica e il sentimento morale, "trasportano" l'animo con la loro varietà e bellezza, scrive Thomson in *Winter*; la natura passa cioè dal margine al centro delle liriche, divenendo il fondamento di effetti poetici inesauribili. Innovativo è anche il ruolo del soggetto, quando non esperisce astrattamente una natura ideale ma sperimenta un piacere concreto nelle manifestazioni naturali, incontrandole. Il problema è che resta in questa corrente poetica una pretesa enciclopedica e la commistione tra lo sforzo di registrare "scientificamente" e analiticamente ogni aspetto naturale e la riflessione morale sulla ricezione dell'azione della natura: cioè "l'immediatezza" propugnata nella conoscenza della natura è sempre comunque deviata, ed essa diviene mezzo per riflessioni edificanti; la natura è generica, universale, ordinata, tipologizzata, non se ne fa vera

---

<sup>153</sup> Ibid., p. 67.

esperienza. E soprattutto è “sottomessa”: è sempre la prospettiva di un soggetto “razionale” a guidare lo sguardo sulla natura, uno sguardo che rimane distante e ne controlla le parti. Secondo Jakob, qui si rimane alle soglie dell’esperienza paesaggistica, perché il paesaggio non è dato ma prodotto razionalmente, l’atteggiamento del soggetto non è contemplativo-estetico ma di dominio, seppur giocoso, sulla natura, tradotta poi in sequenze narrative, in immagini “pittoriche” controllabili; le impressioni naturali sono ancora di tipo quantitativo, non qualitativo, con la tendenza all’enumerazione, alla descrizione additiva.

Eppure in *Spring* di Thomson, dove il poeta usa il modello della passeggiata, si rivela una novità, anche se la descrizione resta ancora spesso iconografica e statica. Si assiste al passaggio dal panorama naturale “incorniciato” a prospettive che vanno in profondità, dove però lo sguardo è guidato sempre secondo la modalità pittorica: la natura è goduta in modo sinestesico, il paesaggio viene scandagliato, il movimento dell’occhio è simile alla “lettura” di un quadro; a precedere l’esplorazione però vi è una sorpresa iniziale, estatica. Jakob nota qui una mescolanza di aspetti tradizionali e nuovi. La natura è ancora familiare e bucolica, per l’osservatore seduto in un punto panoramico, è antitesi idilliaca alla città. E il soggetto si tiene a distanza, la natura è fonte di meditazione. In alcuni brani però la qualità dell’esperienza paesaggistica è insieme attiva e passiva, sfugge, nel momento della sorpresa disinteressata, al controllo dell’occhio dominante e lascia trasparire quindi la natura nella sua “violenza” originaria.

Nella poesia descrittiva settecentesca è presente la “conversione” sia della pittura paesaggistica sia dell’esperienza paesaggistica *in situ*, di viaggiatori e passeggiatori; Thomson va però anche oltre ciò, non imita solamente il pittore o la descrizione di un osservatore, “inventa” qualcosa, un’esperienza che somma universale-individuale, ideale-empirico: permane la semantica pittorica, ma si manifesta anche la rappresentazione poetica di strutture percettive. È questa dimensione fenomenologica, il cercare di riprodurre il carattere processuale del vedere paesaggistico, ciò che di migliore, secondo Jakob, sa offrire in alcuni punti la poesia descrittiva, anche se in antinomia con descrizioni inautentiche e astratte.

La poesia di Thomson, secondo l’interpretazione di Jakob, riesce in qualche modo a liberarsi della dipendenza dalla pittura e dall’arte dei giardini, anche se questo sviluppo rimane solo accennato; Schelle, nella sua opera, invita esplicitamente invece ad una esperienza della natura che si contrapponga o comunque si svincoli dalle “mediazioni” costruite dall’uomo, siano esse la letteratura o i dipinti di paesaggio, o i parchi, perché

occorre ricercare “qualcosa” che queste non danno. Ed altrettanto esplicita è la critica che egli fa all’atteggiamento di scomposizione analitica di fronte ai fenomeni naturali, allo sguardo “da scienziato” che resta distante per darsi ad una minuziosa osservazione, come limitato è l’accenno di Schelle al risvolto morale connesso al rapportarsi del soggetto alla natura: scrivendo del passeggio, stigmatizza sia uno sguardo che “agisce” con volontà di dominio, sia il sottomettere la natura a riflessioni o sentimenti propri del passeggiatore; l’immediatezza deve contraddistinguere questo rapporto, nel quale è la natura che si offre, non il soggetto a costruire, inquadrandoli, paesaggi determinati. Il soggetto si abbandona al flusso delle cose. Anche in Schelle la natura è il contrapposto alla città, ma non è solo “usata”, c’è il desiderio di scoprirne l’autenticità, il carattere proprio, sempre ribadendo la prospettiva estetica che deve condurre chi la approcci; parla di immagine della natura, di scene, di parti della stessa, ma insieme cerca di esprimere la difficoltà di controllarne la continua trasformazione, resta il non so che.

Schelle poi non tratta di un soggetto che ammira, stando ad esso esterno e distante, un panorama; anche quando ciò sembra accadere, come si dirà tra breve, ad esempio dalla cima di una altura, l’autore ribadisce che fondamentale è però il procedere dello sguardo non su di una “superficie”, ma unito a quello dei passi, per cogliere il vitale mutare dei fenomeni. La modalità di percezione dipende dalla scelta del soggetto di entrare nella natura e non soltanto “fissarla” appiattendola in una immagine, e viceversa il penetrare con tutto il proprio corpo in essa, e non solo con l’osservazione, insegna al soggetto a non limitarsi a tale azione, pena l’annullare lo scopo stesso che si prefigge, la conoscenza della natura.

Tornando a *Die Spatziergänge*, anche nelle note che seguono il testo, Schelle riprende riflessioni simili, trattando di Garve e informando il proprio lettore che nei *Saggi vari* di questo filosofo popolare è presente una «dettagliata descrizione delle caratteristiche del paesaggio montano». Schelle lo giustifica dal non aver saputo descrivere a parole «l’impressione totale» del paesaggio (*gebirgs Gegenden*, zone di montagna): «ambidue gli aspetti, quello personale e quello generale delle recezione, non sono narrabili da alcun scrittore, in alcuna lingua», non è un difetto di capacità dello scrittore, che riesce anzi a mostrare le proprie emozioni. Ipotizza invece che «potrebbero essere oggetto dell’arte pittorica (*Malerei*)»; nel confronto tra parola e immagine di fronte alla sfida del presentare, del restituire allo spettatore il reale, Schelle attribuisce cioè potenzialità superiori all’arte figurativa, anche se ciò non toglie il riconoscere i limiti anche di questa, la quale non arriva «ad afferrare le manifestazioni

sfuggenti, impalpabili della natura (*flüchtigern Erscheinungen*)».<sup>154</sup> Né le descrizioni letterarie né le raffigurazioni pittoriche fanno ridare l'evidenza, la vivacità, il mutare, i cambiamenti, "l'agire" dei fenomeni naturali nel tempo; sono comunque non paragonabili all'esperienza vissuta, che da nulla è sostituibile. C'è sempre uno scarto tra natura e narrazione, rimangono il "non detto" e il "non so che", dei residui, l'indicibile.

L'uomo istruito non disconosce il contributo, per l'educazione, di una «vivace sensibilità per la natura» e deve quindi «necessariamente vivere sotto i suoi influssi nobilitanti», per ricavarne una benefica azione su sé: non basta affatto «leggere assai di descrizioni che la riguardino»;<sup>155</sup> illustrazioni o descrizioni di elementi coi quali non potremmo aver contatto nel quotidiano sono utili, ma non si possono apprendere in tal modo i vari aspetti della natura. Schelle propugna una conoscenza vissuta di essa nel contatto diretto, perché quella libresca «è conoscenza morta, quale quella che si può avere da un gabinetto di scienze naturali»;<sup>156</sup> le storie naturali possono fornire solo singoli, miseri elementi, ma non è così che la natura si offre all'uomo: la natura «potente e incantevole» agisce sull'animo grazie a «un'impressione generale delle sue manifestazioni».<sup>157</sup>

Ugualmente, «gli stessi quadri paesaggistici (*Landschaftgemälde*) agiscono nell'arte in modo assai diverso, di quanto facciano i loro corrispondenti oggetti in natura»<sup>158</sup>. Anche la mediazione operata dalla pittura di paesaggio non è dunque sufficiente, come nemmeno quella della poesia lo è: i paesaggi pittorici non restituiscono la varietà mutevole che costituisce il reale, aspetto per Schelle assolutamente centrale; la conoscenza, il "praticare" la natura tramite l'arte è totalmente diverso da quello prospettato dall'autore, per egli l'arte non enfatizza l'esperienza della natura né tantomeno fonda il modo di guardarla, è una modalità "inferiore" o incompleta per raggiungere tale scopo. Il dipinto paesaggistico non esprime e non permette la comprensione della totalità e non genera impatto sull'animo: «si potrebbe mai affermare che uno spettatore abbia compreso il tutto se costui avesse assistito soltanto ad alcune scene [...]?»<sup>159</sup> scrive Schelle. Il corrispondente oggettivo in natura

---

<sup>154</sup> Ibid., p. 166.

<sup>155</sup> Ibid., p. 90.

<sup>156</sup> Ibid.

<sup>157</sup> Ibid., pp. 90-91. Corsivo nostro.

<sup>158</sup> Ibid. Corsivi nostri.

<sup>159</sup> Ibid., p. 92.

del quadro paesaggistico, cioè il paesaggio, è definito dall'autore alla fine di questo capitolo, l'undicesimo, come già si è visto: porzione, squarcio di natura con un proprio carattere, per riconoscere il quale serve farne esperienza sensibile ed affettiva, e accoglierne l'impatto sul sé.<sup>160</sup>

Le infinite manifestazioni naturali, la molteplicità e varietà caratterizzanti la natura, che muta da luogo a luogo e in ogni luogo si trasforma nel tempo, non sono riducibili a teoria, o a schemi o a rappresentazioni, e non rientrano nel campo di una conoscenza strettamente scientifica. Schelle usa il concetto di amicizia, di familiarità, per spiegare che legame deve esserci tra uomo e aperta natura, occorre cioè tener desto l'interesse e «ravvivare *il senso*»<sup>161</sup> che si ha di essa; «il senso della natura», il sentimento per essa va alimentato ed esercitato in un continuo rapporto, e proprio «frequenti passeggiate all'aperto sostengono questo senso per la natura e producono sull'animo un benefico influsso».<sup>162</sup> È attraverso la passeggiata, che permette di fare esperienza “corporea” ed emotiva, nel variare di tempo e spazio, delle sue molteplici “scene”, che si coglie la vita della natura e si vive contemporaneamente l'influsso d'essa.

Secondo Schelle quello che ogni uomo deve ricercare e acquisire è quindi il sentimento della totalità della natura, non trova nulla di educativo invece nel considerare la natura tramite una visione limitatamente analitica; questa facoltà estetica, questo sentimento è il riflesso soggettivo che si associa ad una esperienza della natura che deve essere diretta e condotta per “immersione”, ed è definito “impressione generale”, per segnalare che riguarda, attinge ad una “zona di percezione” che resta confusa e indistinta. Questo «sentimento per la natura»,<sup>163</sup> che si sviluppa quando ci si immerge con familiarità in essa, è un “senso interno” strettamente connesso però alle infinite, mutevoli e variegata sensazioni “registrate” tramite i sensi esterni, e quindi non è scindibile dal contatto fisico col circostante; fa scoprire e rende consapevole il soggetto dell'azione della natura sul proprio mondo interiore, una natura considerata con «interesse [...] eminentemente estetico»,<sup>164</sup> che esprime energia, vigore, e per questo ammalia, seduce con la sua magia irriducibile a immagine e indescrivibile.

---

<sup>160</sup> L'esperienza diretta, il visitare la natura, come si era detto, è necessario appunto per aprirsi, per lasciare che essa influisca sull'animo e non solo, mentre è da negare l'opposto, che filtri soggettivi si sovrappongono al carattere particolare che questa mostra.

<sup>161</sup> Ibid., p. 92. Corsivo nostro.

<sup>162</sup> Ibid., p. 93.

<sup>163</sup> Ibid., p. 91.

<sup>164</sup> Ibid., p. 51.



Non sono sufficienti una conoscenza libresca, le storie naturali e nemmeno la pittura di paesaggio o la poesia sulla natura, mentre centrali sono gli effetti della natura sull'animo; durante il passeggio, si incontra la natura in quanto vivente, la quale non è descrivibile, ma necessita si faccia esperienza della sua variabilità. Riguardo a tutto ciò si può parlare in Schelle di approccio olistico<sup>165</sup> al mondo, incentrato sul concetto di organismo inteso come totalità; ogni realtà complessa è considerata un tutto non riducibile alla somma dei componenti: non è per Schelle degno di nota applicarsi ad una scomposizione sistematica dei fenomeni, all'analisi, mentre è indispensabile la comprensione della totalità.

Il soggetto è aperto ad un'intima partecipazione, alla confidenza con gli oggetti, per cui non c'è primato del primo sul secondo o viceversa, ma un'interazione che stimola la conoscenza e supera il dualismo soggettivo-oggettivo. Non viene proposto un rapporto simile a quello che lega lo scienziato alla natura, né un pensiero su essa di tipo logico-argomentativo; piuttosto si prende ad esempio il punto di vista del poeta, il suo atteggiamento descrittivo-narrativo, ricettivo e non normativo, la sua prospettiva estetico-artistica, per cui il desiderio di sperimentare diventa anche partecipazione, apertura. In tale visione del mondo la natura, i fenomeni sono colti nella loro incessante metamorfosi, in divenire, in formazione e trasformazione. L'attenzione nei confronti della natura si "accende" mediante la visione, si fa comprensione attraverso la meditazione e l'introspezione solitaria e diventa "possesso interiore" quando il soggetto accoglie l'influsso d'essa.

Al *Capitolo quindicesimo* continua questa tematica: «l'amico della natura non può accontentarsi dei prodotti immutabili della natura», perché questi sono soltanto «come gli alberi d'inverno, i pilastri, le strutture portanti della natura stessa»; a ciò devono invece "sommarsi" «quelle cangianti manifestazioni, che concedono loro fascino e vita»,<sup>166</sup> altrimenti la natura sarebbe come una «spenta mummia». <sup>167</sup> Sottintende quel che aveva già detto, è compito della scienza studiare e occuparsi di queste strutture immutabili, la cui conoscenza è «morta»,<sup>168</sup> simile agli esami che si possono compiere su un cadavere; di fronte alla varietà e alle infinite sfumature del reale non è interessante

---

<sup>165</sup> Come suggerito in Peota G., *La Passeggiata. Un'arte del vivere nel XVIII secolo e dintorni*, Trieste, Edizioni Goliardiche, 2004.

<sup>166</sup> Riferimento, ad esempio, alla nota 117.

<sup>167</sup> Ibid., p. 115.

<sup>168</sup> Riferimento alla nota 156.

compiere una classificazione, “retrocedere” agli elementi primi, organizzare la molteplicità: come un individuo non è riducibile semplicemente alla somma delle parti anatomiche, ma è portatore di una ricchezza inesauribile e inesplicitabile che fonda la sua identità, così anche la natura va considerata nel suo vitale mutare di momento in momento, nei suoi particolari transitori, anche caduchi, perché sono proprio questi a donarle grazia e a creare attrattiva, come suoi «ornamenti».<sup>169</sup>

Ne segue, nuovamente, che «l'unicità di ogni fenomeno della natura»,<sup>170</sup> sia giornaliero sia stagionale, «non si lascia cogliere con una semplice descrizione, ma piuttosto per mezzo di quegli irripetibili esempi tratti dalla sfera delle manifestazioni naturali e di quelle sensazioni da essi sviluppati»: <sup>171</sup> questo è il modo per «condurre la propria riflessione nell'ambito della natura»,<sup>172</sup> farne cioè esperienza nel contatto diretto. Non si osserva la natura con lo scopo di giungere ad una teoria, una schematizzazione, una semplificazione, ma al contrario per coglierne e riconoscerne le peculiarità dei vari fenomeni, per ricercare le differenze in questo organismo complesso dove tutto è retto da legami. Si vogliono sperimentare, con atteggiamento estetico, tutte le molteplici manifestazioni del reale senza trarne generalizzazioni in un processo di astrazione, ma prestando attenzione ai singoli casi, alle qualità accessorie che si colgono solo con la sensibilità che nasce dalla loro «frequentazione»:<sup>173</sup> «soltanto l'amico della natura, il quale durante le sue passeggiate sia giunto a conoscer[la] nelle sue varie forme e nei suoi vari momenti del giorno, può affermare di aver acquisito una fiduciosa conoscenza dei quotidiani scenari della natura».<sup>174</sup>

Serve mantenere un rapporto continuo con la natura, perché essa «somiglia ad un'opera teatrale (*Schauspiel*), la quale si componga di più atti, e ogni atto di più scene»: <sup>175</sup> «uno spettatore» di una rappresentazione drammatica non può assistere solo a certe scene, se vuole comprenderla; fondamentale per Schelle è il trascorrere dei

---

<sup>169</sup> Ibid., p. 116.

<sup>170</sup> Schelle scrive in nota che con “fenomeno” non si riferisce agli oggetti dell'esperienza o della conoscenza umana, come accade nella «filosofia pura», ma usa il termine dal «punto di vista fisico» (p. 186), opposto ai prodotti stabili della natura.

<sup>171</sup> Ibid., p. 115. Come si nota già dall'indice dell'opera, Schelle fa sempre uso di numerosi esempi, descrizioni anche di luoghi reali, fa seguire alle sue “definizioni” elenchi di casi particolari, esamina il passeggiare nei diversi paesaggi e il mutare della natura nel tempo, giorni e stagioni.

<sup>172</sup> Ibid.

<sup>173</sup> Ibid., p. 115.

<sup>174</sup> Ibid., p. 117.

<sup>175</sup> Ibid., p. 92.

fenomeni, notare «con i propri occhi il gradevole trasmutare del suo teatro da una scena all'altra».<sup>176</sup> L'autore introduce spesso il paragone tra la natura e il teatro, ma non inteso come fondale, come scenografia fissa che fa da sfondo agli eventi; ciò che affascina Schelle è la varietà delle scene, il loro veloce mutare, il succedersi degli eventi, i passaggi, e il procedere delle “vicende”.

Per essere testimoni di questo, bisogna continuare a viverci, e farlo da attori, si può dire, all'interno appunto di ogni scenario. Chi passeggiando e «con i propri occhi in mille forme diverse la veda formarsi e mutare»,<sup>177</sup> prova «uno dei più nobili piaceri», quello di «osservare le molteplici scene della natura, quando essa si trasmuta da una condizione in un'altra, o quando la si veda già cangiata da ciò che era poco prima».<sup>178</sup> Gode del succedersi ininterrotto di luci e ombre, del variare del corso dei chiarori, del viaggiare delle nubi: «fin agli infocati e cupi nemi di tempesta, quali spettacoli non offrono le cangianti nubi!», le quali «spandono come un magico olezzo, e una sacra oscurità».<sup>179</sup>

### **La passeggiata come susseguirsi di «molteplici scene»**

Schelle, come precedentemente aveva usato il termine “quadri”, ora impiega molto spesso “scene”, “scenari”, “teatro”, “spettacoli” per riferirsi alla natura, alle varie parti e porzioni di essa, ai paesaggi, si può dunque dire. La conseguenza di questo però non è il voler ridurli ad un'immagine fissa e limitata; la volontà del passeggiatore deve anzi essere quella di osservare coi propri occhi, percepire l'essere delle cose *in statu nascendi*, il loro essere perennemente in formazione e movimento: «le stesse passeggiate nelle tiepide notti [...] gli hanno mostrato, ad esempio lungo le morbide pendici di un monte, *un nuovo darsi della natura*».<sup>180</sup> Chi passeggia e non smarrisce il contatto vissuto con la natura, non si sottrae alla sua “forza”, coglie il “sorgere” dei fenomeni, il loro venire alla luce, fa esperienza della manifestazione delle cose che si

---

<sup>176</sup> Ibid., p. 94. Riferimento alla nota 159.

<sup>177</sup> Ibid., p. 94.

<sup>178</sup> Ibid., pp. 116-117.

<sup>179</sup> Ibid.

<sup>180</sup> Ibid., p. 118. Corsivo nostro.

offrono allo sguardo in sempre nuove scene, e sente questa presenza delle cose non più come un dato ovvio ma quale dono che genera stupore.

Percepire il movimento incessante dei fenomeni e degli elementi in tutta la loro ricchezza, esperire la mutevolezza e la varietà di queste scene, richiede che il soggetto annulli la distanza tra se ed esse: «egli ne ha una conoscenza diretta, nel corso delle mattiniere passeggiate ha osservato, *mutando il suo angolo visuale* (letteralmente *nicht bloß in einer und derselben Gegend ihr*), il lento risorgere della natura, tra il coro degli uccelli e i rivoli di rugiada»;<sup>181</sup> l'osservazione non deve essere distaccata, frontale, ma realizzata durante un percorso, nell'attraversamento dello spazio e del tempo. Schelle annota esplicitamente che occorre abbandonare un punto di vista fisso, che la visione sulla realtà non deve essere prospettica e condotta da lontano, ma variando la propria posizione.

Queste “indicazioni” vengono applicate, ad esempio, al *Capitolo dodicesimo* riguardante i monti. L'autore nella parte centrale dell'opera tratta in particolare delle “ambientazioni” dove può svolgersi la passeggiata all'aperto: dedica tre capitoli a ciò, uno ai monti, uno alle valli e l'ultimo a campi, prati e boschi. Scrive : «si ascenda un monte passeggiando, con l'intento di godere dalla sua vetta una vista più ampia, sorgerà a quel punto *il paesaggio sottostante* (qui usa *Landschaft*) in tutta la sua ampiezza, lenti salendo le sue pendici. Chi procedesse, così verso l'alto, senza *volgere lo sguardo attorno* (*umzusehen*), costui perderebbe il *trasformarsi* (*verwandelnde*) continuo del paesaggio. Egli mirerebbe ad un sospirato arrivo, senza tener conto che già lungo il cammino un molteplice piacere gli si va offrendo».<sup>182</sup>

Non viene negato che «la vista di un sempre più ampio paesaggio (*Landschaft*)» sia «un autentico piacere per lo spirito»: anzi le «passeggiate lungo una pendice montuosa [...] elevano grandemente lo spirito» e, quando lo sguardo è volto al cielo o al «dispiegato mondo sottostante», anche «l'immaginazione più tarda» è toccata «dalla varietà di oggetti e paesaggi (usa il termine *Ansichten*, vedute), che nessun altro passeggio potrebbe mai offrire».<sup>183</sup> L'apprensione tramite i sensi, di spazi apparentemente infiniti genera piacere, innanzitutto stimolando la facoltà rappresentativa, la quale è spinta e sollecitata ad applicarsi ad una realtà che per varietà e numero degli elementi che la compongono esula dall'esperienza del quotidiano;

---

<sup>181</sup> Ibid., pp. 117-118. Corsivo nostro.

<sup>182</sup> Ibid., p. 98. Corsivi nostri.

<sup>183</sup> Ibid., pp. 98-99.

inoltre «passeggiare nelle più alte regioni della Terra»<sup>184</sup> provoca un forte impatto sullo spirito: il moto di elevazione, di innalzamento non è solamente fisico e concreto, ma coinvolge l'interiorità, i sentimenti in un processo di purificazione, nobilitazione, esaltazione.

Dunque, come detto, non è negativo in sé il passeggiare alla ricerca di una ampia vista, raggiungere la cima per contemplare il panorama, purché questo non sia l'unico scopo: «nel passeggiare [...] lo sguardo riceve dai diversi aspetti naturali *quel lieve piacere*, che non sopprime *il necessario avvicinarsi delle forze dell'animo* proprio del passeggio, *al contrario di ciò che accade in una visione statica*, che lentamente affondi l'osservatore in una serietà gravosa, in fantasie focose e in un ruminare ormai remoto dal reale».<sup>185</sup> Per Schelle è fondamentale che venga mantenuto il legame col mondo circostante, a partire dai sensi esterni, in particolare la vista, per passare all'immaginazione, agli stati d'animo e ai pensieri; non concede spazio alla fantasticheria fine a se stessa, né alla meditazione seria, concentrata su argomenti "esterni" alla situazione presente, né all'arrovellarsi su qualche questione. Il passeggiare richiede, e al contempo implica come condizione, uno sguardo vagante con il corpo lungo il cammino, è un «atto in cui non ci si sofferma (*verweilt*) a lungo su alcuno spettacolo (*Anblick*)».<sup>186</sup>

Altra condizione per una «vera passeggiata» sui monti, ma non solo, è che essa «non si traduca in una faticosa operazione o in mero moto del corpo»;<sup>187</sup> l'attività del passeggio non deve essere impegnativa e disagiata né per il corpo, per le membra, né per lo spirito: la passeggiata «dovrebbe invitare a tali soste di riposo, le quali, attraverso un comodo andare e *un lieto intrattenersi dello spirito (Unterhaltung)*, elevano la stessa salita di un monte ad un veritiero passeggio».<sup>188</sup> Ugualmente, come detto, Schelle parla di "lieve piacere" connesso allo sguardo, il quale non deve essere infatti costretto ad una visione bloccata e paralizzata, che immobilizzi il soggetto, impegnativa; lo sguardo deve essere mobile, capace di "scorrere" sulle cose. Il problema di una natura uniforme che "fiacca" lo sguardo e non stimola lo spirito, favorendo invece il ripiegarsi del soggetto su sé, come si è detto, è costante in Schelle. Sia la visione che lo stato

---

<sup>184</sup> Ibid.

<sup>185</sup> Ibid. Corsivi nostri.

<sup>186</sup> Ibid. Corsivo nostro.

<sup>187</sup> Ibid., p. 98.

<sup>188</sup> Ibid. Corsivo nostro.

dell'animo del passeggiatore devono poter mantenere il loro "dinamismo", le "forze dell'animo" sono in continuo avvicendamento, non sono coinvolte in una attività seria, ma indugiano in una sorta di gioco sereno.

## Il sublime naturale in Schelle

Al *Capitolo dodicesimo*, l'autore usa l'aggettivo "lieto" per riferirsi allo spirito, "lieve" è poi il piacere che scaturisce dall'ammirare le varie sembianze che la natura assume; l'area semantica della dolcezza, come si è già notato,<sup>189</sup> è quella che Schelle utilizza per connotare gli stati dell'animo di chi passeggia: in questo modo ci si deve predisporre alla passeggiata e questi sono gli effetti di essa. Nella sua arte del passeggio non indaga né considera piaceri forti e tumultuosi, come non gli interessano parimenti e di conseguenza i luoghi dove la natura mostra un carattere duro o violento.

Al quinto capitolo infatti scrive: «la passeggiata all'aperto asseconda una conoscenza maggiore della natura. Il cittadino corre il pericolo di smarrire il senso della natura [...]. Per questo l'uomo dovrebbe alleviare e sviluppare il proprio spirito per mezzo di tutte quelle emozioni offerte dalla natura»;<sup>190</sup> le emozioni che la natura scatena devono essere tali da alleviare lo spirito, da alleggerirlo, lenirlo dalle «incombenze che la città impone»,<sup>191</sup> che lo soffocano. A tale fine sono confacenti anche «gli *imponenti e audaci (großen und freien)*<sup>192</sup> squarci naturali [che] affrancano l'uomo dalle meschine costrizioni della città». <sup>193</sup> Certo, per distrarsi e ristorarsi dalle noie quotidiane è sufficiente una breve passeggiata lungo un viale gremito, ma «per tenere vivo in noi il senso della natura e di tanto in tanto nutrire il nostro animo a contatto con le sue *sublimi (großen erhabenen) manifestazioni*, dovremmo periodicamente intraprendere un viaggio

---

<sup>189</sup> Si vedano le precedenti note 75 e soprattutto 110, con i testi a loro riferite.

<sup>190</sup> Ibid., pp. 59-60.

<sup>191</sup> Ibid.

<sup>192</sup> Qui Schelle usa l'aggettivo "liberi" in riferimento agli squarci naturali, come all'inizio del capitolo scrive «nella libertà della natura», quale modalità del passeggio contrapposta alle vie cittadine; l'aperta natura, e in questo caso particolarmente la natura sublime, è direttamente collegata, anche se Schelle non elabora un discorso esplicito centrato su questo, all'esperienza della libertà. Libertà che viene sperimentata a livello di possibile estensione dello sguardo, e avvertita dallo spirito come "respiro" dagli affanni, dalle preoccupazioni.

<sup>193</sup> Ibid., p. 60. Corsivi nostri.

che ci conduca verso *paesaggi* (qui usa *Gegend*) ricchi di *maestosi squarci naturali*:<sup>194</sup> dove la natura si mostra potente e nobile, solenne, non è fonte di semplice divertimento, ricreazione, ma dona allo spirito nutrimento, lo sostiene e lo rigenera; l'entrare in contatto con questo tipo di natura implica un'esperienza più intensa che può comportare anche una crescita, un arricchimento spirituale. Lì dunque «sarebbe bene incamminarsi, disposti ad una serena passeggiata, senza però che troppo ci affatichi, per mantenere intatto tutto il benessere ricevuto».<sup>195</sup> Tuttavia «per le nostre abituali passeggiate all'aperto, non è indispensabile una maestosa natura»,<sup>196</sup> anzi questa va “affrontata” solo di tanto in tanto: «quegli stessi grandiosi squarci della natura perderebbero il loro influsso sull'animo, se l'uomo vi vivesse a continuo contatto» e soprattutto la natura maestosa «reclama un'attività dello spirito eccessiva [...]. Chi se la sentirebbe di passeggiare sempre sulle Alpi?».<sup>197</sup>

Cosa intende con questa “attività eccessiva” per lo spirito? Probabilmente la difficoltà di un contatto prolungato con fenomeni straordinari per dimensioni e vigore, e anche col pericolo. Inoltre, nel capitolo precedente a quello che si sta considerando, Schelle scrive: «un approccio estetico alla natura può altresì favorire indirettamente anche un interesse di carattere morale, attraverso le impressioni ricevute *dai suoi sublimi e toccanti (erhaben und rührend) scenari*»;<sup>198</sup> questo interesse non deve però farsi pressante o esclusivo, oppure «l'attività dello spirito [...] cesserebbe di essere un libero gioco delle forze interiori, [...] e si trasformerebbe in un atto del tutto serio».<sup>199</sup> Gli scenari sublimi, di cui il paesaggio montano è esempio per eccellenza, e le impressioni che generano nel passeggiatore sono strettamente connessi ad un *moralische Interesse*; Schelle sembra nuovamente, sempre solo a livello di suggestione e senza addentrarsi in riflessioni che rientrerebbero in quella che aveva definito «*regionen der Spekulation*»,<sup>200</sup> fare un implicito rimando alla terza *Critica* kantiana: «il giudizio sul sublime della natura [...] ha il suo fondamento nella natura umana [...] vale a dire nella disposizione al sentimento per le idee pratiche, cioè al sentimento morale. [...] essendo l'immaginazione riferita alla ragione in quanto facoltà delle idee [...] è

<sup>194</sup> Ibid. Corsivi nostri.

<sup>195</sup> Ibid.

<sup>196</sup> Ibid.

<sup>197</sup> Ibid.

<sup>198</sup> Ibid., p. 51.

<sup>199</sup> Ibid.

<sup>200</sup> Ibid., p. 29. Nella prima *Premessa*.

impossibile concepire un sentimento per il sublime della natura, senza legarvi una disposizione dell'animo simile a quella che è propria del sentimento morale».<sup>201</sup>

Il quarto capitolo di Schelle riecheggia anche il famoso *Paragrafo 23* della *Critica del Giudizio*: «il bello implica direttamente un sentimento di agevolazione e intensificazione della vita, e perciò si può conciliare con le attrattive e con il gioco dell'immaginazione, il sentimento del sublime invece è un piacere che sorge solo indirettamente, e cioè viene prodotto dal senso di un momentaneo impedimento, seguito da una più forte effusione, delle forze vitali, e perciò in quanto emozione, non si presenta affatto come un gioco, ma come *qualcosa di serio* nell'impiego dell'immaginazione».<sup>202</sup> Schelle non vieta al passeggiatore il contatto con la natura maestosa, però fino a che questo non “metta in crisi”, non annulli «una visione estetica della natura» stessa e la «libera azione delle forze dell'animo».<sup>203</sup>

Come ripetuto numerose volte nel corso dell'opera, secondo l'autore chi passeggia deve sperimentare tutti i caratteri che la natura mostra e gli offre, e dunque anche il suo volto più impressionante, dove gli elementi sono smisurati e possenti; l'effetto che lo spirito avverte deve però essere di sollievo, di rilassamento, durante la passeggiata. Per questo, oltre che per far sì che non diventino abituali, si devono frequentare raramente i paesaggi sublimi: per evitare una tensione eccessiva per lo spirito e una fatica troppo pesante al corpo. Lo scopo del passeggiare in aperta natura è quello di comprendere «il senso della natura» stessa e quindi di “interpretarla”, di dialogare con essa senza “distrazioni”: ciò richiede l'«immergersi solitario»<sup>204</sup> in essa perché «il distrarsi all'incontro con altri esseri umani condurrebbe alla perdita del fine stesso della passeggiata all'aperto, vale a dire la *quieta, spensierata contemplazione della natura*».<sup>205</sup> Tale appunto deve essere l'attività del passeggiatore, pacata e distesa, leggera, così come possibile tra una natura ordinata e dai tratti delicati. Dove la natura è invece maestosa e sublime, come sulle Alpi, il soggetto, sembra suggerire Schelle, è impegnato in un atto più “serio”, che quindi va affrontato saltuariamente.

---

<sup>201</sup> Kant I., *Kritik der Urteilskraft* (1790), *Critica del Giudizio*, trad. di A. Gargiulo, intr. di P. D'Angelo, Bari, Laterza, 1997, p. 203 e p. 211.

<sup>202</sup> Ibid., pp. 159-161. Corsivo nostro.

<sup>203</sup> Schelle K. G., *Die Spaziergänge oder die Kunst spazieren zu gehen*, cit., p. 51.

<sup>204</sup> Ibid., p. 58.

<sup>205</sup> Ibid., p. 61. Corsivo nostro.



Schelle usa le Alpi quale esempio di natura sublime, un esempio ormai classico agli inizi dell'Ottocento per trattare appunto del sublime naturale, delle bellezze selvagge, ma nella sua opera non è presente un'esaltazione di questo tipo di natura: come ritiene superficiale chi mai si avventura fuori città, così è troppo grave, troppo profondo l'atteggiamento del «tipico malinconico»<sup>206</sup> che cammina solo in luoghi cupi e vasti, perdendo quella serenità e positiva noncuranza tipica del passeggio, da cui si ricava benessere. Schelle non nega l'attrazione generata dalla natura sublime ma la stigmatizza quando diventa moda.

Anche al tredicesimo dei capitoli le considerazioni di Schelle seguono questa linea: ci sono «anche valli di un aspetto melanconico e orrendo», dominate da monti alti e ripidi che «non concedono allo spirito la libertà di dedicarsi ad un tranquillo osservare le varie realtà presenti [...] invadendo l'immaginazione e i sentimenti di colui che ivi si addentra passeggiando»;<sup>207</sup> queste valli sono paragonabili alle alte vette, il loro effetto sul soggetto è troppo «grave e imponente» per farne luogo di passeggio, anche se «di tanto in tanto è opportuno colmare il proprio spirito con *imponenti, orridi paesaggi (großen e schauerlichen)*».<sup>208</sup> Qui «il piacere stesso della passeggiata, per chi volesse distrarsi e riposare, ne verrà ancor più a soffrire. Solo in alcune ore del giorno tali valli suscitano, in chi vi sappia soggiornare, un'impressione di *atterrita riverenza*»,<sup>209</sup> scrive Schelle, forse con un altro vago riferimento kantiano; il confrontarsi con la natura sublime è considerato un atteggiamento “elitario”, non alla portata di chiunque e segno di uno “spirito superiore”, dato che non tutti sanno reggere fenomeni naturali che provocano una condizione di straniamento. Una estesa valle con alti monti esercita una impressione di «nobiltà, grandezza, vastità, in cui si giunge a perdersi», ed è adatta al passeggio «di una mente di genio», mentre l'uomo comune si sente non accolto e tranquillo, al contrario che in una valle modesta dove lo spirito può «accogliere in sé la totale ricchezza di cui la natura è fornita».<sup>210</sup> Monti erti e impervi e valli anguste non offrono «un'immagine calma e ristoratrice» quale ricerca il passeggiatore, che predilige scenari dove «la natura ha meglio provveduto ad una dilettevole molteplicità»,<sup>211</sup> come

---

<sup>206</sup> Ibid., p. 59. Si veda la nota 69.

<sup>207</sup> Ibid., p. 101.

<sup>208</sup> Ibid., p. 102.

<sup>209</sup> Ibid., p. 104.

<sup>210</sup> Ibid., p. 103. Si veda la nota 46 e il relativo testo.

<sup>211</sup> Ibid., p. 103.

in una valle circondata da monti gradualmente e accoglienti che dona una «rilassante» impressione; gli elementi che donano attrattiva ai luoghi, secondo Schelle, sono quelli che agiscono piacevolmente sui sentimenti, «ai quali non si addice alcun inerte riposo»,<sup>212</sup> mentre vanno evitate le impressioni le quali «si impongono immediatamente sull'animo, [...] limitando la libertà dello spirito».<sup>213</sup>

Schelle accenna brevemente anche al fenomeno sublime della tempesta, al capitolo diciassettesimo: «riposo e moto nella natura», e soprattutto il passeggio da uno all'altro, sono entrambi propizi al passeggiatore, a seconda del suo stato interiore; ad esempio l'avvicinarsi di una tempesta, di un «insolito sommovimento» naturale, «porta vita nella natura e una intensa vitalità si addice ai nostri sentimenti», perché è possibile «percepire tale ebbrezza della natura». Si possono apprezzare le violente forze della natura, quando questo non costituisca un reale pericolo, ma senza soffermarvisi, dal momento che si farebbero ostili al passeggiare: «si tratta pur sempre di una condizione di estrema violenza per la natura e i nostri sentimenti».<sup>214</sup> Non c'è un atteggiamento di ricerca programmata degli aspetti sublimi della natura, dell'eccesso, anzi «in una relativa calma della natura» se ne osserva «l'intensa vitalità», ad esempio passeggiando nel vento: «la calma della natura offre la condizione migliore per il nostro animo».<sup>215</sup> La vitalità e, come si è visto, la varietà dei contrasti sono i caratteri che principalmente contribuiscono e spiegano nell'ottica di Schelle la seduzione operata dalla natura; non sono presenti altre “poetiche” nel suo scritto, nessun gusto “decadente”, il fascino della cupezza. Ciò che opprime l'ebbrezza della natura e le è di impedimento, lo è anche per il passeggiatore.<sup>216</sup>

Nonostante sia proprio di Garve, che Schelle ritiene suo maestro, la prima traduzione tedesca, edita nel 1773, di *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) di Edmund Burke, col titolo di *Über den Ursprung unserer Begriffe vom Erhabenen und Schönen*, nell'opera di Schelle non emergono particolari che testimonino una conoscenza di questo scritto quando usa la categoria del sublime, benché anch'egli sottolinei come il sublime implichi “tensione”.

---

<sup>212</sup> Ibid., p. 104.

<sup>213</sup> Ibid., p. 105.

<sup>214</sup> Ibid., pp. 129-131.

<sup>215</sup> Ibid.

<sup>216</sup> Riferimento alla nota 139.

## **Il paesaggio come veduta che si forma e trasforma in cammino, col variare dei punti di vista**

Tornando al *Capitolo dodicesimo*, dedicato ai monti, si nota come questi non siano considerati affascinanti di per sé; Schelle li definisce materiali vulcanici simili a tane di talpa, a pustole, i quali danno alla Terra «un aspetto piuttosto ostile»,<sup>217</sup> difformità, e impediscono le comunicazioni. Però «ciò che perdono nella sfera razionale lo acquistano in quella estetica», perché il loro elevarsi «pone la forza immaginativa in una insolita attività, e rende attraente la natura attraverso una molteplicità e potenza di prospettive (*Mannigfaltigkeit und Staerke der Eindrücke*)».<sup>218</sup> Schelle sembra aderire a quella visione delle montagne quali imperfezioni, quali segni della caduta e della distruzione dopo la Creazione, visione che era andata “disgregandosi” nel corso del Settecento anche grazie alle poetiche del sublime naturale, esaltanti invece la loro bellezza selvatica e terrificante;<sup>219</sup> allo stesso tempo nota l’interesse di questi elementi naturali dal punto di vista estetico (usa *aesthetischen Urteil*), nel senso che essi «si dimostrano vantaggiosi all’esercizio di una visione estetica (*Phantasie aesthetisch*)»: i monti, e l’Etna è l’esempio che anche Schelle come molti viaggiatori del Grand Tour cita, permettono «nell’immaginazione di colui che da una vetta osservi intorno», di abbracciare i luoghi più distanti e «divisi da immensi spazi», in una “unità”, e questo attraverso «la nitidezza della visione e l’immediato effetto sui sensi».<sup>220</sup> Dunque il vantaggio offerto dai monti al passeggiatore sta nel fatto che stimolano l’immaginazione, in modo che questa “estenda” le proprie potenzialità, che permettono

---

<sup>217</sup> Ibid., p. 96.

<sup>218</sup> Ibid., p. 97. Corsivo nostro.

<sup>219</sup> Sulla “nascita” del paesaggio montano, argomento davvero affascinante, sono state scritte numerose pubblicazioni, alcune delle quali già divenute “classici”: Brown T.G, De Beer G.R, *La prima ascensione del Monte Bianco*, Milano, A. Martello ed., 1960; Nicolson M.H., *Mountain Gloom and Mountain Glory*, New York, W. W. Norton and co., 1963; Engel C.E., *Storia dell’alpinismo*, trad. di Tasso, Torino, Einaudi, 1965. Altre più recenti, di taglio storico, geografico, estetico o artistico: Joutard P., *L’invenzione del Monte Bianco*, trad. di P. Crivellaro, Torino, Einaudi, 1993; Fleming F., *Cime misteriose: la grande avventura della conquista delle Alpi*, trad. di D. Francesconi, Roma, Carocci, 2001; Giacomoni P., *Il laboratorio della natura: paesaggio montano e sublime naturale in età moderna*, Milano, F. Angeli, 2001; Giordanetti P., *I luoghi del sublime moderno*, Milano, Led, 2005. *Le paysage et la question du sublime: exposition présentée au musée de Valence du 1<sup>er</sup> octobre au 30 novembre 1997*, Paris, ARAC, 1997; *Itinerari sublimi: viaggi d’artisti tra il 1750 e il 1850*, a cura di M. Kahn-Rossi, Milano, Skira, 1998; *Dall’orrido al sublime: la visione delle Alpi*, a cura di G. Garimondi, Milano, Biblioteca di via Senato, 2002; *Montagna: arte, scienza, mito da Dürer a Warhol*, a cura di G. Belli, P. Giacomoni, A. O. Cavina, Milano, Skira, 2003. Senza dimenticare le pubblicazioni di Luisa Bonesio a riguardo.

<sup>220</sup> Ibid., pp. 97-98.

di osservare la natura da varie e “potenti” prospettive; si può gettare uno sguardo inconsueto e singolare su essa, uno sguardo “totale”, unitario ed unificante, che ne esalta e valorizza il fascino, perché le impressioni del soggetto sono “rinforzate” dal punto elevato in cui si può porre, e la vista può raggiungere la massima ampiezza consentitagli. Le capacità dei sensi e quelle «immaginative» sperimentano un ampliarsi, illusorio, «all’infinito»,<sup>221</sup> grazie a cause “fisiche”, quali l’aria tersa, e l’impatto emotivo generato dall’eccezionale punto di vista.

A Schelle non interessa però consigliare al passeggiatore solo di godere della vista da una vetta, anzi è per lui centrale soprattutto la lenta ascesa, il procedere guardandosi intorno, cogliendo con lo sguardo il trasformarsi continuo del paesaggio: «come l’ascendere, così il discendere da un monte mostra in egual modo *il paesaggio (Landschaft) in una forma sempre nuova e particolare*. [...] Ma la visione di un paesaggio (*Landschaft*) che sorge ai nostri occhi impressiona più del lento disappear durante la discesa»,<sup>222</sup> l’osservare ha senso specialmente mentre si è in cammino, dato che il fine non è tanto il raggiungimento della meta, il salire per ammirare il panorama da un punto di vista fisso, per perdersi nella contemplazione. Lo scopo della passeggiata in montagna è infatti innanzitutto ricercare il «molteplice piacere»<sup>223</sup> offerto dalla natura lungo il percorso<sup>224</sup> e dall’ampliarsi del paesaggio, dalla «vista [...] progressivamente aperta»<sup>225</sup> su una grande varietà di oggetti e condotta da svariati punti di vista.

Per Schelle è importante che la visione non sia statica perché altrimenti si potrebbe “cadere” in un greve e serio rimuginare, mentre uno sguardo errante, in movimento, ha come corrispondente l’ “avvicinarsi” delle forze dell’animo, e quindi un “moto”, continui cambiamenti e variazioni anche interni: scrive, ad esempio, che «il monte e la valle non appartengono affatto agli ornamenti<sup>226</sup> (*Zierden*) di un paesaggio (*Gegend*). Lì, ad esempio, la natura non ha quella faticosa *uniformità* che invita al sopore, propria di un’ampia distesa pianeggiante. Ancor più *lo spirito si tende* nell’alternarsi di monte e valle, e si conforta, e si rianima e vive alla vista di quel mai monotono quadro

---

<sup>221</sup> Ibid., p. 98.

<sup>222</sup> Ibid., pp. 99-100. Corsivo nostro.

<sup>223</sup> Ibid., p. 98.

<sup>224</sup> Anche in questo capitolo è presente tale tema, il donarsi spontaneo della natura a chi la attraversi con un atteggiamento di apertura, di ricettività curiosa e attenta, ed insieme di abbandono fiducioso, senza volontà di dominio.

<sup>225</sup> Ibid., p. 99.

<sup>226</sup> Sono invece “strutture”; si veda più sopra, i riferimenti al capitolo quindici di Schelle, nota 166.

(*Eindruck*, impressione, ma anche descrizione, ritratto)».<sup>227</sup> Anche al capitolo successivo scrive: «le valli producono sull'animo [...] un'impressione ben diversa da quella dei monti circostanti. Mentre questi ultimi *ravvivano l'immaginazione* ad essi rivolta e l'affrancano dalla corporeità legata al suolo, le valli al contrario trattengono l'uomo nell'ambito della sua esistenza reale [...] in un *calmo benessere* [...]». Particolarmente ameni sono gli ambienti che favoriscono tali passeggiate, dalla valle al monte e dal monte alla valle. *Il piacere della passeggiata trae profitto dallo stesso variegato alternarsi di quadri diversi (Abwechslung der Eindrücke)*».<sup>228</sup> viceversa però non sarebbe possibile cogliere questa alternanza se non muovendosi, in un percorso.

Torna il termine che può essere riferito all'arte, ad un ritratto, ma sempre sottolineando come nella natura le scene non siano mai fisse; lo spettacolo che essa concede al passeggiatore è paragonabile ad un dipinto, il quale però rinnova se stesso, muta, e dunque genera molteplici emozioni. In particolare il succedersi di alture e vallate conferisce un aspetto contrastante al quadro, che risulta gradevole per lo spirito: questo è preso da una sorta di agitazione piacevole, di eccitazione che mette in risalto, rendendolo consapevole, la sua stessa vitalità; anche lo spirito ora si tende, ora si rasserena, è preso da contrasti e varia repentinamente il suo stato, in relazione alla molteplicità di fenomeni colti dallo sguardo. L'autore al *Capitolo dodicesimo* descrive la passeggiata in montagna, come alternanza di cammino e soste, di moto e stasi, e questo perché l'andare sia confortevole e perché lo spirito possa conversare, indugiare su di sé, oltre che ammirare il mondo circostante durante il percorso. Quando il soggetto è in moto, passeggia, Schelle usa l'espressione "avvicinarsi" per rivolgersi alle "forze dell'animo", le soste invece sono legate all' "intrattenersi" dello spirito, al soffermarsi e mantenersi nella stessa disposizione.

Al capitolo dodici è significativo notare l'uso del termine *Landschaft*. Quando Schelle specifica che monte e valle non sono da considerare ornamenti di un paesaggio<sup>229</sup> viene usato *Gegend*, cioè regione. Negli altri casi cambia invece il vocabolo e appunto adopera *Landschaft*: scrive Schelle «sorgerà a quel punto il

---

<sup>227</sup> Ibid., p. 96. Corsivo nostro. Si è già visto come la varietà, i contrasti, quali possibili caratteri della natura, impediscono che al passeggiatore sia offerta una visione uniforme e monotona, con le conseguenze che ne derivano.

<sup>228</sup> Ibid., p. 101 e p. 106. Corsivo nostro.

<sup>229</sup> Si veda la nota 226.

paesaggio sottostante»<sup>230</sup>, intendendo dunque il paesaggio come la veduta più ampia possibile, l'immagine che si "domina" da lontano, ciò che sta sotto e si ammira dal monte; però, come visto, aggiunge che il piacere non sta solo in quella vista che si "possiede" stando fermi, ma soprattutto nella progressione, nel succedersi continuo delle varie vedute mentre si cammina. La stessa frase è ripetuta dall'autore poco dopo, «la vista di un sempre più ampio paesaggio (*Landschaft*) è un piacere per lo spirito».<sup>231</sup> il paesaggio è una immagine, l'oggetto dello sguardo, però lo stesso concetto di un paesaggio che si fa sempre più ampio implica che lo si coglie, che si dà nel passeggio. Ancora, *Landschaft* è ciò che si vede nell'ascendere e discendere da una altura, dunque sempre veduta, però «in una forma sempre nuova e particolare (*eigenen, immer veränderten Gestalt*)»,<sup>232</sup> in mutamento e non fissa; *Landschaft* rimanda a una vista che si apre o si ritrae, che si distende allo sguardo.

*Landschaft* è qui dunque sempre connesso alla visione, «la visione di un paesaggio che sorge ai nostri occhi»,<sup>233</sup> scrive ancora, ad esempio, Schelle: il paesaggio, a differenza della "zona" di territorio, è creazione dello sguardo umano, ma Schelle presenta nella propria opera una visione non statica, anzi "in formazione", che si realizza mentre il soggetto si muove.

Anche al *Capitolo quattordicesimo* si possono notare scelte simili: riferendosi al luogo dove campi e boschi si toccano, scrive che «da un lato il paesaggio aperto (*offen*) colma l'animo di pensieri sereni, mentre dall'altro, sullo sfondo per così dire, la natura si annuncia più grave e serrata. Le due zone si fondono, lasciando che il tono più chiaro del paesaggio aperto, là dove l'uomo passeggia, su quello più interno e cupo del bosco risalti nelle emozioni del cuore».<sup>234</sup> Torna poi la stessa espressione anche trattando del bosco: «il bosco acquista, ciò che manca ad un pallido paesaggio, aperto e battuto dai potenti raggi del sole, quel variegato assembrarsi di ombre e luci».<sup>235</sup> *Landschaft* qui è sempre legato all'aggettivo "aperto", è usato quando il passeggiatore non trova impedimenti alla propria visuale sul circostante, al dispiegarsi della visione; Schelle parla appunto del fascino dell'«ampia e chiara veduta (*Aussicht*) sul paesaggio

---

<sup>230</sup> Si veda la nota 182.

<sup>231</sup> Si veda la nota 183.

<sup>232</sup> Si veda la nota 222.

<sup>233</sup> Si veda la nota 222.

<sup>234</sup> Ibid., p.109. Per "sfondo" usa *Hintergrund*, retroscena o fondale, termine proprio della pittura, del teatro, come se parlasse di una immagine, un quadro.

<sup>235</sup> Ibid., pp. 111-112.

aperto»:<sup>236</sup> *Landschaft* è ciò che si presenta alla vista, panorama, ma “dove l’uomo passeggia”, è cioè vissuto da un soggetto in moto, non da un punto fisso.

## Riepilogo

La passeggiata, secondo Schelle, quale camminare per diletto, quale arte del quotidiano per l’equilibrio tra *otium* e *negotium*, dipende esclusivamente da noi stessi e a noi stessi tende a ricondurci. È una pratica che sostiene insieme la conoscenza e il contatto col mondo esterno, e la concentrazione su di sé. È un procedere fuori e dentro di se stessi.<sup>237</sup> In Schelle non vi è nessuna ostilità nei confronti del corpo: v’è invece la ricerca di un equilibrio, di una riconciliazione tra le esigenze fisiche e intellettuali dell’uomo.

L’attività dello spirito e il moto del corpo sono infatti, nello svolgersi di essa, strettamente connessi, ma non per vincolarsi a vicenda a seconda delle rispettive necessità, ognuno anzi gode della libertà dell’altro, mentre anche i sensi possono sperimentare la massima libertà d’azione: «nel passeggiare ci ritroviamo in completa libertà, [...] è concesso comporre il moto del corpo in base alle necessità dello spirito, [...]. Possiamo, senza per questo sospendere l’attenzione rivolta ad un dato paesaggio, di colpo fermarci o avanzare, come lo spirito di volta in volta ci richieda»; moto e stasi che “compongono” il passeggiare sono dettati dall’azione dello spirito e dello sguardo, che ha l’agio di volgersi «a piacere [...] verso le cose», abbracciare l’intero orizzonte, «in tutte le direzioni del mondo circostante».<sup>238</sup>

---

<sup>236</sup> Ibid.

<sup>237</sup> Peota G., *La Passeggiata. Un’arte del vivere nel XVIII secolo e dintorni*, cit., pp. III –IV: «uscire allo scoperto con la sola forza motrice dei propri passi può dimostrarsi salutare: aiuta ad afferrare il mondo, a comprendersi nell’aspetto più intimo della propria persona, a sognare ad occhi aperti e a provare tipi di esperienze inconsuete, senza calcolare l’impagabile beneficio meramente fisiologico».

<sup>238</sup> Schelle K. G., *Die Spatziergänge oder die Kunst spazieren zu gehen*, cit. Anche il *Capitolo diciottesimo*, l’ultimo, tratta specificatamente di questo: «il movimento fisico del corpo non costituisce in sé la passeggiata», pur essendo necessario; a farlo è «fondamentalmente il suo carattere spirituale», il quale però è condizionato dallo stesso moto corporale. L’animo, scrive, non deve essere né «troppo carico» né «troppo vuoto». Ad esempio per i malati «i loro passeggi sono meri tentativi di avvicinare l’animo ai fascinosi quadri della natura, perché essa attraverso lo spirito possa giovare anche al corpo», ma se lo spirito è troppo dipendente dalla condizione del corpo, da sentimenti legati al corpo (*körperliche Gefühle*), non raggiunge gli scopi che si è liberamente prefisso, godere della natura e della società. In generale la passeggiata va interrotta quando subentra il disagio fisico o cada l’interesse spirituale, quando il passeggiatore sia «dimentico di sé e delle cose» o abbia «ritratto la sua attenzione dagli aspetti fisici del

Altre modalità di compiere gli spostamenti, in vettura o a cavallo, non possono procurare, ad esempio, «la vista su di un monte che può essere soltanto scalato, il girovagare su quelle pendici accessibili soltanto a chi vada a piedi, così come il completo, quieto piacere offerto dalla vista stessa».<sup>239</sup> Fondamentale è sempre che lo sguardo possa indugiare sulla natura circostante.

Il moto corporeo attraverso cui si realizza la passeggiata è sempre in relazione con la stasi, il riposo, e a questo binomio corrisponde anche l'alternanza tra l'esperienza sensibile che il soggetto compie e la riflessione, in senso lato, sulla stessa, la rielaborazione del vissuto. La passeggiata implica per chi la compie un continuo cambiamento del proprio stato, come parallelamente accade alla natura; movimento e quiete si danno a seconda dello stato interiore, dell'attenzione al proprio essere fisico e alle suggestioni delle cose. Infatti il movimento fisico e il «carattere spirituale», il pensare durante la passeggiata sono interdipendenti, il giovamento di uno avviene per mezzo dell'altro; sono interdipendenti ma uno non deve condizionare l'altro, perché serve che si mantenga una libera espressione sia del corpo che dello spirito.

Schelle esamina nella propria opera sia il passeggiare nella natura che quello nell'ambito cittadino; è interessante notare che l'autore usa nel primo caso *Lustwandelns in der Natur*, oppure *Spaziergänge im Freien*, mentre nel secondo *öffentlichen Promenaden*, e ciò accade sia nei titoli dei capitoli che all'interno della trattazione: sceglie cioè diversi e specifici termini per le due modalità del passeggio, cittadino e pubblico il secondo, oppure solitario e nell'aperta e libera natura il primo. Per le passeggiate pubbliche lungo i viali<sup>240</sup> adopera il termine derivato dal francese e

---

suo essere»: centrali sono l'attenzione al cammino e alle suggestioni della natura. Per iniziare il passeggio «in una piena apertura dell'animo (*voller empfänglichkeit*, piena sensibilità, ricettività)», il corpo deve essere rinfrancato dal riposo e lo spirito non distratto da «cure e commerci quotidiani» (pp. 133-138).

<sup>239</sup> Ibid.

<sup>240</sup> Le passeggiate pubbliche lungo i viali cittadini vengono ricercate per il piacere comune, per «rinfrancarsi», per rispondere all'impulso alla socievolezza, al bisogno di incontro, e anche perché «non tutti sanno conversare» con la solitaria natura o non «desiderano che essa soltanto parli»; la possibilità di svolgerle è un segno della civiltà e va garantita, la passeggiata per i viali è un bisogno legato allo «sviluppo culturale» (p. 69), così come comunque lo è anche il richiamo per l'aperta natura. Secondo Schelle dove non v'è attrazione per i «fecondi piaceri offerti dalla natura», nemmeno vi è cultura; per questo loda la sua città: «Lipsia, che unisce in sé così numerosi strumenti culturali, conferma l'alto grado della propria cultura anche nell'apprezzare e difendere quei suoi ampi e bei viali, lungo i quali i suoi cittadini possono cogliere in pieno il nobile piacere del passeggiare» (p. 70). Tra i consigli di Schelle c'è quello di passeggiare alle porte delle città, di cui i viali sono l'armonioso contorno, come si sa faceva anche Rousseau passeggiatore solitario.



reso internazionale da Rousseau, a riconoscere che la moda, il costume e l'abitudine per tale tipo di passeggio ha una chiara origine in quella nazione.

Anche nelle note finali infatti, riguardo al passeggio cittadino, cita J. A. Roucher (1745 – 1794) e tratta delle differenze tra gli spiriti nazionali: il vivere in società è caratteristico dei francesi, mentre gli inglesi amano il colloquio con se stessi tra la natura, e la vita in campagna è segno di nobiltà. Solo questi ultimi sanno apprezzare Thomson e i suoi discepoli. Inoltre tratta per varie pagine degli ambienti predisposti per la passeggiata “sociale”, più che per l'apprezzamento della natura; in particolare sui passeggi pubblici di Parigi, i quali però sanno unire socialità e natura, cita a lungo il lavoro di Friedrich Schultz, *Über Paris und Pariser* (1791),<sup>241</sup> che ne descrive le peculiarità dei numerosi e famosi parchi, giardini,<sup>242</sup> boulevard.

È però soprattutto alla passeggiata in aperta natura che si dedica Schelle, scopo della quale è il cogliere le impressioni della natura, le sue manifestazioni cangianti con i propri occhi, godendone. La natura è spesso definita un'opera teatrale, ma non nel senso

---

<sup>241</sup> Riguardo a Friedrich Schultz correggo la nota del traduttore italiano dell'opera di Schelle: non si tratta di uno scrittore vissuto tra il 1770 e il 1849; si tratta di Joachim Christoph Friedrich Schulz (1762 - 1798), traduttore dal francese, romanziere e saggista, assiduo viaggiatore, che scrisse appunto *Über Paris und die Pariser* (Berlino, 1791), prima pubblicato in *Der Teutsche Merkur* (1790) di Wieland. Soggiornò a Parigi, Vienna, Varsavia, come lo stesso Schelle racconta, e scrisse *Viaggio da Riga a Varsavia* (1795-96).

<sup>242</sup> Anche il tema dei giardini è presente in Schelle, che è profondamente inserito nel clima culturale del suo tempo, ed è particolarmente erudito: cita C. M. Wieland, poeta rococò tedesco nominato anche da Kant nella *Critica del Giudizio*, quando sostiene che l'uniformità e l'assenza di mutamento rende indifferente anche «il quadro più alto e sublime» offerto dalla natura (note esplicative, pag. 139); cita Darwin riguardo alle sue poesie sulla natura e la botanica e, su questo argomento, anche J. G. Herder (*Briefen zur Beförderung der Humanität*). Cita la letteratura di viaggio (ad esempio W. Gilpin) e numerosi scrittori protagonisti di Grand tours: al capitolo nono tratta esplicitamente della moda, del gusto inglese nella costruzione dei giardini, dove, senza artificio evidente, «la presenza stessa di quell'arte operosa si disperde nei sentimenti del passeggiatore per mezzo della libera e rigogliosa natura, che ivi domina sovrana»; centrale è sempre la «spontanea sensibilità per la natura». I giardini appagano il desiderio per natura ed arte insieme, e Schelle ne dà questa “definizione”: «li si dovrebbe [...] considerare come *paesaggi abbelliti dall'uomo (ver schönerte Landschaften)*»; paesaggio è dunque un termine legato all'idea di arte, non coincide con la “zona”, con *naturparthien*, ma dà il senso di qualcosa considerato dal punto di vista umano, dell'intenzione di un soggetto che ammira, di un certo modo di vedere. Il giardino mostra la libertà della natura, che deve dominare, ma che è tuttavia concepita grazie all'uomo, con una accorta disposizione degli elementi: questi però devono «soggiacere al superiore ordine della natura [...] nella sua completa molteplicità», perché si annullerebbe il «diletto della passeggiata, per l'obbligo di seguire un percorso prestabilito», traducendolo «in giogo oppressivo» (pp. 78-83). Circa i giardini impiega molte pagine anche nelle note: ad esempio i giardini di Genova, descritti da Dupati, amico di Voltaire, sono un modello di arte del giardino, non ordinato o artificiale, nei quali «l'arte risiede nel non darsi il giardino *mai in un unico aspetto, ma piuttosto si economizza mutarsi, che ad ogni passo si incontrano nuovi spazi, ad ogni vista nuovi oggetti, il tutto conducendo il visitatore ad un dolce sognare*» (p. 158): proprio ciò che Schelle intende fondamentale per il passeggio in natura.

che chi passeggia ne faccia un teatro o uno scenario: essa è in perenne metamorfosi, si mostra in molteplici scene che trasmutano, delle quali occorre viverne l'influsso attraversandole, esperirne la varietà, aspetto per l'autore centrale, la vitalità e il vigore. I mutamenti sono però sempre "all'interno" di una totalità, è il sentimento della totalità che il soggetto deve acquisire, attraverso le sensazioni ed emozioni che ogni "parte" della natura offre; per questo ogni "carattere" che la natura manifesta va sperimentato per averne familiarità, senza al contrario "piegarla" al proprio stato d'animo. La natura è quindi da "ricercare" anche dove si presenta imponente, insolita, per l'impatto che determina sull'animo, ma se solo alcuni sanno affrontarla in tali sue "espressioni" o penetrarne i misteri, il passeggiatore deve godere soprattutto della natura campestre e quotidiana; i paesaggi gli si offrono spontanei, secondo l'autore, fornendo "materia" alle facoltà di pensare, immaginare e sentire, che vengono "solleticate" dalle sensazioni suscitate dalla natura.

Tutto l'organismo è coinvolto nell'atto del cammino per svago e ricreazione, è la persona nella sua totalità che agisce e reagisce, che è contemporaneamente attiva e passiva. Scopo del passeggio è il colloquio tra uomo e natura, si ricerca l'equilibrio e la conciliazione tra mente e corpo, e di questi con l'ambiente, giungendo alla consapevolezza di appartenere ad una armonia, una unità cosmica. L'individuo, come totalità di anima e corpo, è inteso quale organismo in continua trasformazione, il quale entra in rapporto con l'altro da sé, con la natura che si manifesta anch'essa quale tutto organico di parti in permanente formazione, facendone esperienza sensibile, cognitiva ed emotiva. In Schelle si nota la volontà di combinare, "tenere insieme" la natura razionale e spirituale con le necessità "materiali" dell'essere corporeo; crede Schelle alla complementarità dei loro reciproci influssi per il benessere della persona, un benessere che è rinvigorimento del corpo e ristoro dello spirito. Sottolinea l'importanza del movimento per la salute psico-fisica. Passeggiare per l'autore non è attività meccanica del corpo, anzi non se ne ricava piacere se mente e affettività sono rivolte su di sé, chiuse nell'autoreferenzialità: l'azione di corpo e spirito deve mantenersi simultanea, senza divaricazione, serve disinvoltura interiore e libertà di movimento. Allora il cammino può diventare anche processo terapeutico e formativo, un percorso di riconciliazione e maggiore conoscenza di se stessi.

La natura è luogo privilegiato per il dispiegarsi dei vantaggi materiali e spirituali della passeggiata, per essere soli con se stessi oltre i condizionamenti, le distrazioni; l'arte del passeggio comporta a sua volta la consapevolezza del benessere fondato sulle

impressioni ricevute. Anche dentro una stanza può darsi l'introspezione, ma diversamente: nella natura non si è solo presi dalle costrizioni interiori, ma si può lasciarsi andare a idee e sentimenti suscitati da essa. L'osservazione può coincidere solo con una piacevole sensazione "superficiale", oppure la visione può sollecitare all'analisi interiore, alla meditazione: dal registrare le impressioni esteriori, la passeggiata può farsi occasione per vivere e riflettere su sé, mantenendo un costante colloquio con se stessi.

Il tema dell'apertura al mondo esterno con l'animo e i sensi, della disponibilità "interessata" al dialogo intimo, silenzioso ma fecondo con gli oggetti che appaiono e i fenomeni che si palesano, è il fulcro della proposta di Schelle, è questa l'opportunità che sorge con la passeggiata. A ciò si affianca il tema dell'abbandono alle impressioni provenienti dalla realtà, dell'immersione nella natura, opposta alla chiusura in se stessi, come anche al perdersi in uno stato estatico che sarebbe comunque uno "sconnettersi" dal reale; il soggetto accetta anche dunque di farsi "passivo", di non rivolgersi agli oggetti con atteggiamento dominante ma di lasciarsi pervadere dall'esperienza del loro offrirsi e presentarsi.

La qualità di un oggetto, ad esempio di uno squarcio naturale, quella potenziale "comunicabilità" che vi è "racchiusa", entra in relazione col passante che lo percepisce e vi reagisce, nel senso che il "significato" delle cose ha delle conseguenze su colui che passeggia, e non che questi vi proietta un contenuto soggettivistico avulso dalle cose stesse. Percepire non è solo sentire, "possedere" le cose, ma "mettersi in gioco" con consapevolezza, volontà e capacità di guardare: occorre penetrare in profondità, con tutto l'essere, l'autentica sostanza, l'intimità delle cose, attraverso un fiducioso abbandono, sia dei sensi che sperimentano il reale ma pure vengono sorpresi e soverchiati, sia emozionale; e tutto questo muovendosi con lentezza. L'esercizio di una vista acuta ma rispettosa, sempre unito all'immaginazione e alla riflessione, al filo dei pensieri, è lo strumento per lo scambio comunicativo del passeggiatore con gli oggetti d'esperienza.

L'atto della passeggiata è propriamente estetico, mette in azione, in gioco la ricettività del soggetto, connessa al sentimento della vitalità e salute, e fa acquisire coscienza della piena sensibilità del proprio essere; Schelle parla propriamente della «nostra ampia ricettività (*größere Empfänglichkeit*)» che può venir intesa «come il

sentimento di una recuperata salute (*Gesundheit*) dopo un'opprimente malattia». <sup>243</sup> Centrale è la «libera disposizione del singolo ad intercettare e a reagire a quei segnali in grado di mettere in moto i nostri sensi», <sup>244</sup> cruciale è il ruolo di essi. Passeggiare diventa occasione per abbandonarsi a itinerari inusitati di sensazioni ed emozioni, per cui è necessario però “educarsi” alla sensibilità: il soggetto deve disporsi in condizione per ricevere le sollecitazioni esterne e rispondervi, serve una sorta di allenamento dei sensi a percepire, a captare fonti e occasioni per esperienze sensoriali, le quali non devono essere sopraffatte dalle meditazioni e passioni personali. Occorre educarsi ad ascoltare la lingua, la voce della natura.

Parallelamente è nodale l'attenzione ai sentimenti, cioè creare la condizione interiore per un contatto “fedele” con la natura: occorre lasciare spazio perché possa emergere, e quindi poi attingere a quel nucleo, a quel “qualcosa” di originario, naturale, autentico e primitivo, istintuale che caratterizza il “senso interno”, la sfera affettiva, le emozioni e gli impulsi, ossia quel sentire non toccato da condizionamenti sociali, culturali; e questo per aprirsi al dialogo con il reale. Tale dialogo a sua volta, se si danno queste condizioni, è d'arricchimento e nutrimento alla comprensione del proprio intimo, permette di scoprire qualcosa di sopito. Se non si “sottomette”, come ripete spesso Schelle, la natura a sentimenti e idee ad essa estranee, si ricava dagli stimoli che essa dona anche una più profonda conoscenza di sé, oltre che della natura stessa. Educare lo spirito a sentire non implica nel caso del passeggio un impegno pesante e serio: l'autore parla invece di attenzione giocosa, disinvoltato scivolare, gioco aperto ad un immediato percepire. In questo sta il valore formativo della passeggiata, come opportunità per un rapporto diretto, percettivo con la natura e per uno “scambio” di messaggi emozionali “essenziali”; la comunicazione col circostante non “falsata” da filtri soggettivi è l'unica che impressiona intimamente, “resta dentro” e trasforma chi passeggia, permette lo sviluppo di ragione, immaginazione e spirito.

L'ambito semantico del gioco, dell'infanzia, il tema di uno sguardo ingenuo e giocondo, il paragone implicito tra il passeggiatore e il bambino che sa “far parlare”

---

<sup>243</sup> Schelle K. G., *Die Spatziergänge oder die Kunst spazieren zu gehen*, cit., p. 119.

<sup>244</sup> Peota G., *La Passeggiata. Un'arte del vivere nel XVIII secolo e dintorni*, cit., pp. 6-7. Peota descrive il passeggiatore quale osservatore della natura «con ammirato e mirato interesse» (p. 61), il quale coglie, istituendo confronti, con le proprie sensibilità, affettività, memoria, le occasioni di esperienza date dall'ambiente circostante; è un suscitatore, non è solo passivo, fa parlare la natura: un dualismo tensionale lo lega ad essa, il mondo gli si offre, si mostra, si manifesta, ma egli deve stimolarlo a farlo, dischiudendosi ad esso fiducioso e ricettivo, per appagare la propria libera e gioiosa immaginazione.

facilmente gli oggetti e impara, percorrono l'opera di Schelle. L'immagine, la metafora del gioco, significativa per numerosi filosofi di tutti i tempi e proposta anche quale paradigma dell'esperienza estetica, indica una attività libera e non strumentale, non direzionata all'utile; il gioco allude alla necessità di una sana distrazione e distensione dalla fatica del quotidiano, della vita pratica legata ai bisogni, dallo sforzo fisico e dell'animo, come anche Schelle ripete. Schelle consiglia di evitare infatti quelle "parti" di natura che provocano tensione, corporea o emotiva. Il gioco che Schelle propone non è però solo una attività in cui il soggetto "sta con se stesso", ma anzi lo apre al mondo e alla sua azione, al saper essere sorpresi e riconoscere anche gli imprevisti, il non calcolabile. Al tema del gioco si allaccia quello della leggerezza, della discrezione, della spensieratezza necessarie per cogliere gli oggetti della realtà circostante; la passeggiata è rappresentata quale atto per l'aprirsi dell'essere ad un dono inatteso, quello del manifestarsi dei fenomeni, e fa sperimentare la gioia di un respiro libero, di uno sguardo limpido, che generano la sensazione di essere a proprio agio nel mondo. La passeggiata diventa possibilità di proiettarsi in "nuove direzioni" dell'anima, oltre che del corpo, aperti ad accogliere, con salutare senso di leggerezza, la vita.

Lo scopo è quello della fusione col circostante, dello scoprire l'armonia con una parte di terra, insieme alla familiarità del proprio corpo e della propria mente, tenendo i sensi in allerta; coscienti che, nello stesso tempo, si rende possibile l'apertura di nuovi orizzonti interiori, l'alterazione della propria condizione interna. Uno dei fini è dunque stabilire una relazione empatica con ogni elemento, modulando il ritmo dei passi, adattandosi al percorso e predisponendosi, per porsi in una "dimensione unitaria" col mondo.

Questa operetta, poco conosciuta così come lo stesso autore, è una sorta di breviario con istruzioni pragmatiche sull'arte del passeggiare, Schelle vi espone un'ampia casistica di modalità di passeggio, descrive le ambientazioni per tale pratica, ne fa una sorta di "fenomenologia"; e soprattutto propone che il paesaggio venga esperito attraversandolo, e non ponendosi distanti frontalmente ad esso, dall'esterno: al soggetto è richiesto di farsi coinvolgere sensibilmente, corporalmente, affettivamente e mentalmente, non di dominare la scena col proprio organo visivo. Il passeggiatore non può sfuggire a questo.

Scrivendo un'arte dell'andare a passeggio, Schelle esalta il valore del peregrinare, dell'errare con l'animo e il corpo, il valore di uno sguardo, anche contemplativo, che non resta in superficie ma si immerge nei luoghi per "vedere" veramente, per percepirne

il *Charakter* singolare, “personale”, quei tratti oggettivi che impediscono all’osservatore di appiattare la ricchezza della natura in un’immagine. Un’immagine che rischierebbe d’esser “usata” banalmente come specchio, come sfondo senza spessore di proiezione dell’impressione soggettiva: Schelle è consapevole di questo e ne fa apertamente critica, mostrando come tale atteggiamento neghi il senso stesso della passeggiata.

Questa infatti raggiunge il suo scopo quando diventa una modalità attraverso la quale si fa esperienza estetica del paesaggio reale, la quale non è paragonabile né all’interesse fisico biologico per la natura né alla contemplazione di un dipinto, perché non è della stessa “specie” di quella che si compie di fronte alla pittura paesaggistica: la passeggiata trova significato nel mettere chi la compie in «rapporto solitario e libero»<sup>245</sup> con la natura, per viverne gli influssi, le modificazioni che essa induce a livello corporeo e interiore; per questo motivo il passeggiare stesso può evitare un approccio ad essa limitatamente soggettivistico.

L’animo è rattivato, durante il cammino, dalla natura molteplice e in continua trasformazione; essa procura un benefico influsso, su base materiale e con risvolti morali: benessere fisico e spirituale sono inscindibili, si determinano a vicenda in una mescolanza che è difficile esplicitare. L’affidarsi spontaneo alle manifestazioni naturali ha un effetto catartico, concorre all’equilibrio della persona nella sua integrità, la forza vitale degli elementi può restituire un senso “armonioso” all’esistenza, ispirare mutamenti. Si dispiega, può svilupparsi «il bello» dell’essere dell’uomo, si risveglia l’autenticità, l’originarietà e purezza delle emozioni, spesso inconsapevole. Schelle spiega che chi «non sia basso e volgare, si sente all’aperto più puro e umano. [...] Emozioni, le quali in relazione alla città e società vengono rinchiusse [...] all’interno del nostro animo, si risvegliano e ci travolgono nella natura con tutta la loro autenticità e originaria purezza». È difficile trovare umanità sui «palcoscenici dell’invidia», mentre essa «appare *nello specchio della natura* in una luce più pura». Qui Schelle usa proprio *Spiegel der Natur*, come immagine di superficie: però la natura non è nel suo discorso lo sfondo sul quale il soggetto proietta i caratteri del sé, si riflette; il soggetto si coglie diverso, guardandosi attraverso essa, anzi migliore.<sup>246</sup>

---

<sup>245</sup> Schelle K. G., *Die Spatziergänge oder die Kunst spazieren zu gehen*, cit., p. 65.

<sup>246</sup> Ibid., p. 93. Riferimento ad esempio alla nota 3, 175 e 178. Al *Capitolo undicesimo* Schelle parla di «influssi nobilitanti» della natura, come si è visto. Anche Peota nota che in Schelle l’atteggiamento è spesso quello della ricerca della propria immagine dentro uno specchio “fornito” dalla natura; a ciò non coincide però il fatto che la natura sia qui usata limitatamente come specchio, che non “insegna” nulla di se stessa né riguardo al soggetto che la vive: se la si rispetta, nel senso forte del termine, guardandosi

Evita, il passeggiare, anche che il paesaggio venga ridotto ad un'insieme di sequenze frammentarie, di scene fisse, perché gli scorci, i quadri naturali su cui si posa lo sguardo sono sempre inseriti in un percorso che va in profondità e inscindibili dal sentimento della natura nella sua totalità: l'esperienza e l'apprezzamento della natura nel suo presentarsi spontaneo al soggetto, sono connessi a uno sguardo, ad una contemplazione in movimento e dall'interno; non possono avvenire invece solo registrandone i singoli aspetti separatamente né tramite la rappresentazione artistica. Quando Schelle parla di immagine della natura pensa all'immagine di "un tutto" che si forma camminando.

Schelle parla ripetutamente di squarci naturali, di luoghi che «offrono vedute amene»<sup>247</sup> come materia per le osservazioni o come spettacolo, di immagine della natura da cogliere, di visuale che non deve essere ristretta o troppo ampia: «in una valle troppo angusta *lo sguardo non può vagare* all'intorno, come in una che si estenda a perdita d'occhio per ogni dove. Lo sguardo si trattiene in un ambito ben delineato», ma non troppo limitato.<sup>248</sup> La bella natura è intesa come spettacolo, scenario, palcoscenico,<sup>249</sup> panorama, ma tutto questo sempre in rapporto al moto di attraversamento compiuto dal soggetto, sempre connesso alla ricerca di una vista multiforme (*mannigfaltig*), mai monotona. La ripetuta indicazione che l'autore suggerisce al passeggiatore, di non cadere in uno statico osservare e dunque, conseguentemente, in un rimuginare sconnesso dal reale, mostra come Schelle non "scivoli" né in una concezione vedutistica né soggettivistica delle *Naturparthien*, del paesaggio, potremmo dire: egli critica chi si pone, o con lo sguardo o "spiritualmente", come dominante, per inquadrare la scena della natura da fuori o per coltivare le proprie "cieche" elucubrazioni.

Destinatario di Schelle è essenzialmente il cittadino che va a passeggiare nella libera natura. Al *Capitolo undicesimo* è esplicito: «solo chi sappia vivere alternativamente in campagna e in città, costui sa conservare *il senso della natura*, senza indebolire le sensazioni da essa offerte, restando al contempo *in contatto col mondo civilizzato, dal quale soltanto può sorgere un così vivo interesse per la natura*». Infatti vivere l'influsso della natura non coincide con l'abitarvi, secondo l'autore, che intende invece questo

---

tramite essa, si scopre qualcosa sulla stessa e sé. Nell'*Introduzione* Peota scrive che la passeggiata in Schelle può essere intesa quale «strumento di umanizzazione, in grado di moderare le conseguenze della modernizzazione, e del dualismo corpo-mente, immaginazione-ragione, natura-cultura».

<sup>247</sup> Ibid., p. 48.

<sup>248</sup> Ibid., p. 103. Corsivo nostro.

<sup>249</sup> *Schauplatz der natur*, cioè letteralmente *teatro, palcoscenico della natura* (p. 108).

«vivere» nel senso di mantenere appunto vivo il «sentimento per la natura», ossia un modo di “vederla” estetico. Ad esempio l’agricoltore vive tra le manifestazioni della natura, eppure «non prova quasi nulla per lei. [...] L’abitudine sottrae interesse ad ogni cosa».<sup>250</sup> Per passeggiare è necessario un certo grado di educazione, il passeggio è una “costruzione” culturale cittadina. Richiede libertà dalle necessità della vita, dall’utile e dal bisogno; Schelle sottolinea come serva non dipendenza ma distacco fisico, sociale ed intellettuale dalla natura perché sorga il desiderio d’incontrarla passeggiando.

---

<sup>250</sup> Ibid., p. 91. Corsivo nostro.



## **La passeggiata come modalità di esperire il paesaggio.**

### **Brevi note finali e possibili aperture**

Poiché alla fine di ciascun capitolo si è già tentato di riassumerne le linee principali, queste conclusioni saranno volutamente brevi, asistematiche e aperte, tese a evidenziare possibili sviluppi dei discorsi e degli argomenti trattati.

Innanzitutto si possono mettere in luce alcuni aspetti che, nonostante la differente sensibilità e i rispettivi interessi, permettono di istituire parallelismi e convergenze tra le trattazioni dei tre autori. Ad esempio, facendo riferimento al saggio di Rosario Assunto di cui abbiamo riportato brevi stralci nell'*Introduzione*, si può notare che emerge, più o meno esplicitamente a seconda dell'autore, quella che Assunto, riguardo all'esperienza estetica del paesaggio, chiama unità tra il godimento fisico e quello estetico: il godimento del paesaggio potrebbe essere assimilabile a quello relativo ad un'opera d'arte, e in effetti per trattare del paesaggio reale vengono usati spesso gli stessi termini con cui ci si riferisce alle composizioni artistiche; tuttavia vivendo nel paesaggio, nel caso degli autori attraversandolo con la passeggiata, al godimento estetico si "intreccia" il godimento del sé. Questo godimento si manifesta come benessere fisico, corporeo (ad esempio Rousseau narra del benessere che Saint-Preux ricava dall'aria pura montana, quando può respirare agevolmente), e il soggetto è consapevole e tenta di comunicare a parole quel sentimento della propria vitalità che rimane invece inconscio, o inascoltato, nella quotidianità. Durante la passeggiata sorge un piacere immediato per l'intimità che si stabilisce con la natura (la natura esterna che si offre nel paesaggio e la propria natura), del quale il passeggiatore prende coscienza e successivamente dà rielaborazione attraverso la scrittura. La passeggiata permette di mettere in azione la propria ricettività di soggetto senziente: il "sentire" la natura non è paragonabile al semplice guardarla; se l'approccio visivo può condurre ad "appiattare" la natura in immagine o al proprio

umore, il “sentirla” può invece diventare apertura a farsi da essa modificare, “toccare”. I tre autori, anche per questo motivo, indicano come il paesaggio vada vissuto e non solo guardato.

Sia Schelle, sia Rousseau, sia Diderot raccontano il fascino di una natura che si presenta come infinitamente varia e mutevole; sono la sua vitalità, il suo dinamismo e la sua energia a sorprendere, avvincere e a stimolare la sensibilità di colui che si immerge in essa. Lo scopo del passeggiare stesso, la scelta del passeggiare per restituire l’esperienza della natura compiuta dal soggetto, sono appunto connessi al fatto che la natura vivente e in continuo divenire non è “fissabile” così facilmente in una immagine: occorre invece “andarle incontro”, entrarvi per comprenderla sperimentandone i ritmi e vivendone i repentini passaggi.

Al passeggiatore, in natura, intento ad osservare il mondo circostante, quella “porzione” del reale con cui ricerca il contatto diretto, si dà l’occasione di cogliere l’apparire dei fenomeni, il loro offrirsi e palesarsi “chiamandolo” a prestarvi attenzione: è il manifestarsi delle cose che si “afferra”, si intuisce; Diderot, ad esempio, sottolinea che la critica d’arte non deve solamente “far osservare” gli oggetti che il pittore ha rappresentato descrivendoli, ma riuscire ad esprimere l’esperienza del manifestarsi delle cose che la pittura riesce a suggerire. Il vedere apre alla relazione estetica con l’altro, con ciò che appare: il rapporto con le cose durante la passeggiata è, in senso lato, estetico-fenomenologico, l’esperienza avviene nell’incontro tra soggetto e oggetto che si dà a vedere, si dà conoscenza nella prossimità; Schelle e anche Diderot si soffermano sulle modalità con cui le cose appaiono, quelle del colore e della luce nelle loro infinite variazioni, cercano di esprimere attraverso il linguaggio quei momenti del giorno, l’alba e il tramonto, in cui sono più suggestivi i continui passaggi tra “stati” che si danno in natura. Come narra Rousseau, le cose “nascono” quando le si vede, nascono e rinascono ogni giorno, e il soggetto le può cogliere in questo loro sorgere.

Quando il soggetto non si pone con atteggiamento di dominio nei confronti delle cose, ma va alla scoperta di esse, la conoscenza della natura si fa giocosa e può diventare anche conoscenza di sé: sia in Schelle sia in Diderot è presente il tema dello sguardo infantile, di un rapporto col reale spontaneo e ingenuo, del mettersi all’ascolto del linguaggio della natura, un linguaggio primitivo; l’esperienza del paesaggio che raccontano gli autori, compreso Dennis, è l’entrata, vissuta col proprio corpo, in un mondo nuovo, secondo le parole di Rousseau, ossia il “ritorno” ad una esperienza originaria del reale, rinnovata. Che siano paesaggi straordinari o quotidiani, il viandante

vi scopre qualcosa di sorprendente, anche in ciò che sembrava ovvio, e il suo sguardo si fa allora “passionale” ed interessato, dopo che lo stupore lo distoglie dal ripiegamento su sé, che lo porterebbe a fare anche della natura una propria proiezione: la “nuova” esperienza della natura è contemporaneamente occasione per riscoprire la propria identità, il “nucleo” più profondo del sé; come accade a Saint-Preux muovendosi nella natura alpina, il soggetto ritrova un contatto più autentico con se stesso, per mezzo della “esposizione” ai fenomeni naturali e alla loro forza. Camminando nella natura il soggetto si fa consapevole e sperimenta il “gioco” delle proprie facoltà: la sensibilità, l’immaginazione e anche la ragione sostengono una l’attività dell’altra. Il sentimento della propria esistenza, che risulta rafforzato, è godimento fisico e spirituale, dell’animo; l’influsso della natura viene raccontato dagli autori anche in termini di un effetto moralizzante, di una catarsi delle passioni, di una ritrovata coscienza della propria dignità. La passeggiata, e l’esperienza estetica del paesaggio, che mediante essa si compie, sollecita anche la sfera interiore dell’individuo, senza che questi si chiuda in sé, nell’introspezione fine a se stessa.

Ognuno degli autori trattati, seppur in maniera che resta implicita, suggerisce riguardo all’esperienza del paesaggio, il concetto di “atmosfera”; in Schelle si è vista l’importanza per il passeggiatore di acquisire il sentimento della totalità, ed inoltre si è detto in quali termini egli parla del “carattere” del paesaggio, di quella “nota” caratteristica difficilmente definibile che lo distingue da altri. Diderot usa invece l’ambito semantico della magia per cercare di esprimere quell’impressione totale che caratterizza il paesaggio in questo caso pittorico, la quale non è riducibile alla “somma” dei particolari, ma è quell’incanto indescrivibile che lega e “avvolge” tutte le cose; in Rousseau invece compare più volte il termine “miscuglio”, una unione di elementi di cui non si riesce a distinguere e isolare le componenti: questa è la prima impressione che coglie chi si “immerge” nel paesaggio delle alte vette.

Il professor Tonino Griffiero lavora ad una “estetica delle atmosfere”, delle tonalità emotive irradiate da oggetti e ambienti; egli definisce l’atmosfera quale contesto emotivamente connotato e caratterizzato dalla co-presenza di soggetto e oggetto, nel quale avviene la percezione. Secondo Griffiero, una estetica delle atmosfere dovrebbe

mettere al centro della propria indagine il carattere sensoriale e corporeo della percezione, e la sua dimensione sinestetica, che ridimensionano il dominio della funzione visivo-oculare. L'atmosfera è riconoscibile nella sua individualità e non è una proiezione del soggetto, ma una situazione che può essere definita "semi-oggettiva": pur non essendo un oggetto, l'atmosfera può indurre il soggetto che vi entra in contatto a modificare la sua predisposizione, è passibile di intersoggettività e interosservabilità ed è dotata di un carattere "spaziale", ossia non si può "sentire" senza entrare, col proprio corpo e la propria sensibilità, nello spazio da essa "connotato". Le atmosfere hanno un'esistenza intermedia, collocate tra soggetto e oggetto, e da essi condivisa; non sono qualità o proprietà delle cose, ma il "modo specifico", corporeo-emozionale, in cui le cose si manifestano: sono caratteri fenomenicamente in atto, che esistono cioè solo nell'atto stesso della loro manifestatività.

Il lavoro di Griffero è molto ricco e complesso,<sup>1</sup> non avrebbe senso darne qui un riduttivo "riassunto" senza approfondirlo; sicuramente sarebbe interessante "rileggere" i brani di Rousseau, la prosa critica di Diderot riguardante i paesaggi pittorici e le annotazioni di *Die Spatziergänge*, cercando di evidenziare queste tematiche e questi concetti anche se, come detto, non sono espliciti. La proposta di Griffero di una estetica delle atmosfere fornisce interessanti spunti e categorie concettuali applicabili all'esperienza estetica del paesaggio, alla sua teorizzazione; potrebbe offrirne anche rispetto a come questa esperienza è "costruita" dagli autori qui considerati: infatti in essi, ad essere percepita è dapprima l'atmosfera complessiva, "irradiata" dalle cose e, solo in un secondo tempo, i dettagli.

---

<sup>1</sup> Si può fare riferimento a: Griffero T., *Apologia del "terziario": estetica e ontologia delle atmosfere*, "Nuova civiltà delle macchine", XXIII, 1, 2005 (fasc. monografico, Grammatiche del senso comune); *Atmosfera*, a cura di T. Griffero e A. Somaini, *Rivista di Estetica*, n. 33 (3/2006), Rosenberg & Sellier, Torino; *Paesaggi e Atmosfere*, in *Paesaggio*, a cura di M. Di Monte, *Rivista di Estetica*, n. 29 (2/2005), Rosenberg & Sellier, Torino.

L'interesse nei confronti dell'esperienza della passeggiata è assolutamente vivo e attuale, come dimostrano iniziative e pubblicazioni ad essa dedicate. La passeggiata, quale modalità per esperire esteticamente il paesaggio, per fare esperienza diretta e attiva della natura nel contatto sensibile-corporeo, è “celebrazione” del corpo non più accessorio e reificato, del corpo vivente, nella sua elementarietà, il quale “sente” la propria energia, il «senso di consistenza dell'io»;<sup>2</sup> il soggetto coglie se stesso come “spiritualità incarnata”. La passeggiata è movimento ma non strumentale alla meta, ad un progetto: centrale è l'attraversamento e l'alternanza di andare e stare. Inoltre in essa vi è sempre un doppio movimento, quello del soggetto verso il mondo e viceversa. Nella passeggiata c'è sincronia tra percorso fisico e mentale, il pensiero prende forma secondo il “ritmo” della natura, può esservi un pensare in movimento o cammino del pensiero durante le soste: non c'è gerarchia di cammino e pensiero, uno non guida l'altro, ma c'è “circolarità”, interdipendenza tra essi; il pensare è radicato al corpo, ai dati sensibili, lungo il cammino, ma sollecita anche l'apertura verso l'eccedente.

Il ruolo dei sensi nell'esperienza del passeggio è fondamentale, in essa non si dà solo sguardo di fronte o di sorvolo rispetto ai fenomeni, né sulla superficie o distratto, ma uno sguardo che va in profondità attraversando lo spazio, che segue il cammino e che si apre ad altre dimensioni, verso tutto il circostante; quella del passeggiatore si può definire «osservazione partecipante».<sup>3</sup> anche lo sguardo si fa dunque errante, è in movimento come gli arti del corpo e non si può pertanto parlare di visione solo contemplativa. Se l'attività dello sguardo è centrale, tuttavia durante il cammino si fa un'esperienza “piena”, che coinvolge tutti i sensi, che riduce la “distanza” del soggetto dal mondo e la passività del corpo, ponendo il soggetto stesso in rapporto vivo col percorso: si è introdotti «alla sensazione del mondo»,<sup>4</sup> con tutti i sensi in allerta, in rapporto al movimento nello spazio. Come si è detto ad esempio trattando di Schelle, nella passeggiata non si dà solo sensazione, ma anche “sentimento dell'apparire del mondo”, ossia sollecitazione a livello emotivo: il rapporto col paesaggio coinvolge anche l'affettività del soggetto, oltre che lo sguardo.

---

<sup>2</sup> Le Breton D., *Camminatori e cammini*, in *Pensieri Viandanti. Antropologia ed estetica del camminare*, a cura di I. Testa, Reggio Emilia, Diabasis, 2008, p. 22. Questa pubblicazione raccoglie gli interventi dei partecipanti alla prima edizione di *Passoparola. Festival del cammino* (2007). All'edizione del 2009 ha partecipato anche M. Jakob.

<sup>3</sup> Salsa A., *Ex-currere, ex-sistere, via-andare*, in *Pensieri Viandanti. Antropologia ed estetica del camminare*, cit., p. 45.

<sup>4</sup> Le Breton D., *Camminatori e cammini*, cit., p. 24.

La rigenerazione della propria vitalità che si sperimenta durante la passeggiata diventa anche interrogazione su sé e sul rapporto con la realtà: convivono “conversione” interiore ed estroversione, l’apertura al tutto circostante diviene anche un “ritrovarsi”. Sono espressioni che con altri termini si sono lette, ad esempio, in Rousseau. Il camminare diventa azione estetica, pratica di apertura al godimento del mondo, all’alterità, la quale rivela anche l’identità del soggetto. È occasione per l’incontro concreto con le cose nel loro mostrarsi alla sensibilità come agli affetti, incontro che può “sconfinare” nell’imprevisto. Se nel cammino il soggetto è attivo e presente a se stesso, allo stesso tempo deve sapersi abbandonare, lasciarsi condurre dai fenomeni stessi che si palesano in *statu nascendi*, si impongono e lo “chiamano”, predisponendosi ad essi, come suggerito anche da Schelle.

Il soggetto che si mette in cammino va anche verso l’informe, il misterioso, l’altrove, verso esperienze non determinabili a priori. Il soggetto si situa, si radica col corpo e il pensiero nel reale, si mette in gioco e raccoglie l’invito a vivere un legame “originario” con esso; con l’immersione nell’elementare, il passeggiatore fa esperienza estetica del “dono della presenza” delle cose, il quale richiede un atteggiamento di attesa e contemporaneamente apre alla coscienza della propria stessa presenza nel mondo, non più scontata. Tale dono “trasforma” chi ne è testimone grazie al confronto con qualcosa oltre sé. Il soggetto può spingersi fino all’essere “strappato” dalla percezione ordinaria, può vivere l’esperienza del perdersi, del dimenticarsi, l’esperienza del limite e dell’eccesso: può «perdersi [...] per inciampare nell’altrove»,<sup>5</sup> scrive Francesco Careri; il soggetto si muove cercando il senso dell’esistenza, del mondo e del sé, che sono sempre in formazione, solo approssimabili e aperti all’ulteriorità. In Diderot, ma anche in Rousseau, si possono ritrovare queste stesse tematiche. Il cammino è una pratica reale ma anche metafora della stessa esistenza umana, del fare esperienza; «non è solo un’attività fisica, [...] ma è insieme un’attività simbolica ed espressiva»,<sup>6</sup> come scrive Italo Testa in *Pensieri Viandanti* (2008): viene appresa ed esercitata, ma diventa spontanea, immediata, è una seconda natura dell’uomo, così come il pensiero. Essa è desiderio e insieme risposta alla seduzione della ricerca; è esperienza fisica originale, sempre nuova e individuale, ed originaria, che chiede di sospendere l’acquisito, prenderne distanza.

---

<sup>5</sup> Careri F., *Andare a Zonzo*, in *Pensieri Viandanti. Antropologia ed estetica del camminare*, cit., p. 59.

<sup>6</sup> Testa I., *La seconda natura del camminare*, in *Pensieri Viandanti. Antropologia ed estetica del camminare*, cit., p. 10.

Sarebbe interessante confrontare, in maniera più estesa rispetto a quanto si è accennato ora, questi spunti odierni sul tema del valore del passeggiare con ciò che gli autori settecenteschi presi in esame hanno espresso e suggerito nelle loro opere; infatti, anche senza procedere qui a paragoni espliciti e considerando ciò che è emerso nei capitoli di questa tesi, le assonanze paiono evidenti.





## Bibliografia

- Assunto R., *Il paesaggio e l'estetica*, Napoli, Giannini Editore, 1973.
- Atmosfere*, a cura di T. Griffero e A. Somaini, *Rivista di Estetica*, n. 33 (3/2006), Rosenberg & Sellier, Torino.
- Benjamin W., *I «passages» di Parigi*, a cura di R. Tiedemann e E. Ganni, Torino, Einaudi, 2000.
- Bonesio L., *Il Sublime e lo spazio: ricerca sul simbolismo dell'ideale estetico*, Milano, F. Angeli, 1985.
- Id., *La ragione estetica*, Milano, Guerini e Associati, 1990.
- Id., *Oltre il paesaggio*, Bologna, Arianna, 2002.
- Id., *Paesaggio, identità e comunità tra locale e globale*, Reggio Emilia, Diabasis, 2007.
- Id., *Paesaggio: l'anima dei luoghi*, Reggio Emilia, Diabasis, 2008.
- Id., *Geofilosofia del paesaggio*, Milano, Mimesis, 2001.
- Burke E., *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful (1757)*, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, a cura di G. Sertoli e G. Miglietta, Palermo, Aesthetica, 2002.
- Careri F., *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Einaudi, 2006.
- Catena M.T., *Orientamento e disorientamento: il sublime come luogo sistematico della filosofia di Kant*, Milano, Guerini Scientifica, 1996.
- Cometa M., *L'età di Goethe*, Roma, Carocci, 2007.
- Da Longino a Longino: i luoghi del sublime*, a cura di L. Russo, Palermo, Aesthetica, 1987.
- Dall'orrido al sublime: la visione delle Alpi*, a cura di G. Garimondi, Milano, Biblioteca di via Senato, 2002 (catalogo della mostra tenuta a Milano).
- D'Angelo P., Franzini E., Scaramuzza G., *Estetica*, Milano, Raffaello Cortina editore, 2002.
- Id., *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Bari, Laterza, 2001.

Id., *Il Paesaggio e l'Estetica*, in *Paesaggio Teoria Storia Tutela*, a cura di M. Ricci, Bologna, Patron Editore, 2004.

D'Angelo P., Velotti S., *Il "non so che". Storia di un'idea estetica*, Palermo, Aesthetica, 1997.

Dennis J., *Critica della Poesia*, a cura di G. Sertoli, trad. di G. Miglietta, Palermo, Aesthetica, 1994.

H.-B. de Saussure, *Voyages dans les Alpes, précédés d'un essai sur l'histoire naturelle des environs de Genève*, (1779-1796), P. Brogi, Le prime ascensioni del Monte Bianco, Milano, Savelli, 1981.

*Dicibilità del Sublime: atti del Simposio internazionale (Pavia, 9-13 novembre 1987)*, a cura di T. Kemeny e E. Cotta Ramusino, Udine, Campanotto, 1990.

Diderot D., *Salon de 1767, Salon de 1769*; édition critique et annotée présentée par E. M. Bukdahl, Paris, Hermann, 1990.

Id., *Salons*, texte établi et présenté par J. Sez nec et J. Adhemar, Oxford, Clarendon press: *Salon 1765* (1960); *Salon 1769* (1967).

Id., *La promenade Vernet*, Milano, Nike, 2000.

Id., *Essais sur la peinture (1795) e Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie, pour servir de suite aux Salons (1776-1781)*, *Sulla pittura di Denis Diderot*, a cura di M. Modica, Palermo, Aesthetica, 2004.

Id., *Pensieri sparsi sulla pittura, la scultura e la poesia*, in "Aesthetica Preprint", n. 34, Palermo: Centro internazionale studi di estetica, 1992.

Id., *La Promenade du sceptique ou les Allées (1830-31), La passeggiata dello scettico: colloquio sulla religione, la filosofia, la mondanità*, Milano, Serra e Riva, 1984.

Id., *Ritorno alla natura: supplemento al viaggio di Bougainville*, Bari, Laterza, 1993.

Id., *Viaggio in Olanda*, Como, Ibis, 1989.

Id., *La teoria e la pratica dell'arte*, a cura di A. La Torre, Roma, Bulzoni, 1976.

Id., *Salons de 1759-1761-1763*, Paris, Arts et métiers graphiques, Flammarion, 1967.

Id., *Diderot & l'art de Boucher à David: les Salons (1759-1781)*, Paris, Editions de la Réunion des Musée nationaux, 1984. (Catalogo della mostra, in occasione del bicentenario della morte di D. Diderot).

Id., *Diderot on art*, edited and translated by J. Goodman, introduction by T. Crow., New Haven and London, Yale University Press, 1995. (v. 1: *Salon of 1765 and Notes on painting* - v. 2: *Salon of 1767*).

Id., *Diderot. Les beaux-arts et la musique*, Actes du Colloque International tenu à Aix-en-Provence (1984), Université de Provence, 1986.

*Dire l'esperienza estetica*, a cura di R. Messori, in "Aesthetica Preprint", n. 80, Palermo: Centro internazionale studi di estetica, 2007.

*Dizionario di estetica*, a cura di G. Carchia e P. D'Angelo, Bari, Laterza, 2007.

*Estetica e paesaggio nell'età di Goethe*, "Studi di estetica", n. 19 (1999), CLUEB, Bologna.

Ferrone V., Roche D., *L'Illuminismo dizionario storico*, Bari, Laterza, 1997.

Fleming F., *Cime misteriose: la grande avventura della conquista delle Alpi*, trad. di D. Francesconi, Roma, Carocci, 2001.

Franzini E., *L'estetica del Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1995.

Id., *Lettere sui sordomuti e altri scritti sulla natura e sul bello*, Denis Diderot, a cura di E. Franzini, Milano, Guanda, 1984.

Id., *Filosofia dei sentimenti*, Milano, Mondadori, 1997.

Gallo B., *Il Sublime melodrammatico di Edmund Burke*, in Id., *Forme del melodrammatico: parole e musica, 1700-1800: contributi per la storia di un genere*, Milano, Guerini, 1988.

Garroni E., *Estetica. Uno sguardo-attraverso*, Milano, Garzanti, 1992.

Giacomoni P., *Il laboratorio della natura: paesaggio montano e sublime naturale in età moderna*, Milano, F. Angeli, 2001.

Giordanetti P., *L'estetica fisiologica di Kant*, Milano, Mimesis, 2001.

Goethe J.W., *Die Leiden des jungen Werthers (1774)*, *I dolori del giovane Werther*, Milano, Feltrinelli, 2001.

Grassi E., *Viaggiare ed errare*, Napoli, La Città del Sole, 1999.

Griffero T., *Apologia del "terziario": estetica e ontologia delle atmosfere*, "Nuova civiltà delle macchine", XXIII, 1, 2005 (fasc. monografico, Grammatiche del senso comune).

Haller A., *Le alpi*, a cura di P. Scotini, Verbania, Tararà, 1999.

*Il sublime romantico. Storia di un concetto sommerso*, a cura di G. Pinna, in "Aesthetica Preprint", n. 81, Palermo: Centro Internazionale Studi di Estetica, 2007.

*I luoghi del sublime moderno*, a cura di P. Giordanetti e M. Mazzocut-Mis, Milano, Led, 2005.

*Itinerari sublimi: viaggi d'artisti tra il 1750 e il 1850*, a cura di M. Kahn-Rossi, Milano, Skira, 1998 (catalogo della mostra tenuta a Lugano).

Jakob M., *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki, 2005.

Id., *Il paesaggio*, Bologna, Il Mulino, 2009.

Joutard P., *L'invenzione del Monte Bianco*, trad. di P. Crivellaro, Torino, Einaudi, 1993.

Kant I., *Kritik der Urteilskraft* (1790), *Critica del Giudizio*, trad. di A. Gargiulo, intr. di P. D'Angelo, Bari, Laterza, 1997.

*La vita di Immanuel Kant narrata da tre contemporanei*, pref. di E. Garin, trad. di E. Pocar, testi di L. E. Borowski, R. B. Jachmann, E. A. Ch. Wasianski, Bari, Laterza, 1969.

Le Breton D., *Il mondo a piedi. Elogio della marcia*, Milano, Feltrinelli, 2007.

*Le paysage et la question du sublime: exposition présentée au musée de Valence du 1<sup>er</sup> octobre au 30 novembre 1997*, Paris, ARAC, 1997.

Le Scanff Y., *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*, Paris, Champ Vallon, 2007.

*L'estetico e l'estetica. Un dialogo nello spazio della fenomenologia*, a cura di A. Pinotti, testi di E. Straus e H. Maldiney, Milano, Mimesis, 2005.

Milani R., *L'arte del paesaggio*, Bologna, Il Mulino, 2001.

Id., *Il paesaggio è un'avventura. Invito al piacere di viaggiare e di guardare*, Milano, Feltrinelli, 2005.

Modica M., *L'estetica dell'Encyclopédie*, Roma, Ed. Riuniti, 1988.

Id., *L'Estetica di Diderot: teoria delle arti e del linguaggio nell'età dell'Encyclopédie*, Roma, A. Pellicani, 1997.

Monk S.H., *Il sublime. Teorie estetiche nell'Inghilterra del Settecento*, Genova, Marietti, 1991.

*Montagna: arte, scienza, mito da Dürer a Warhol*, a cura di G. Belli, P. Giacomoni, A. O. Cavina, Milano, Skira, 2003 (catalogo della mostra tenuta a Rovereto).

Most G.W., *Sublime degli antichi. Sublime dei Moderni*, in "Studi di estetica", n. 4-5 (1984), CLUEB, Bologna.

*Paesaggio*, a cura di M. Di Monte, *Rivista di Estetica*, n. 29 (2/2005), Rosenberg & Sellier, Torino.

*Pensieri Viandanti. Antropologia ed estetica del camminare*, a cura di I. Testa, Reggio Emilia, Diabasis, 2008.

- Pensieri Viandanti. L'etica del camminare*, a cura di I. Testa, Reggio Emilia, Diabasis, 2009.
- Peota G., *La Passeggiata. Un'arte del vivere nel XVIII secolo e dintorni*, Trieste, Edizioni Goliardiche, 2004.
- Petrarca F., *La lettera del Ventoso*, trad. di M. Formica, Verbania, Tararà, 1996.
- Quintili P., *Vedere e descrivere. Il metodo della critica in Diderot*, in *I Problemi della pedagogia* n.4, Milano, Marzorati, 1994.
- Rilke R. M., *Del paesaggio e altri scritti*, trad. di G. Zampa, Milano, Cederna, 1949.
- Ritter J., *Paesaggio: uomo e natura nell'età moderna*, a cura di M. V. Ferriolo, Milano, Guerini e Associati, 2001.
- Rousseau J.J., *Julie ou la Nouvelle Héloïse. Lettres de deux amans, Habitants d'une petite ville au pied des Alpes (1761)*, *Giulia o la nuova Eloisa: lettere di due amanti di una cittadina ai piedi delle Alpi*, Milano, Rizzoli, 2004.
- Id., *Les Rêveries du promeneur solitaire (1782)*, *Le fantasticherie del passeggiatore solitario*, Introduzione di J. Starobinski e H. Roddier, Milano, Rizzoli, 1994.
- Id., *Émile ou de l'éducation (1762)*, *Emilio o dell'educazione*, a cura di P. Massimi, Milano, Mondadori, 1997.
- Saint Girons B., *Fiat lux. Una filosofia del Sublime*, Palermo, Aesthetica, 2003.
- Id., *Del Sublime della tempesta*, in "Studi di estetica", n. 29 (2004), CLUEB, Bologna.
- Id., *Il sublime*, Bologna, Il Mulino, 2006.
- Schelle K. G., *Die Spatziergänge oder die Kunst spazieren zu gehen (1802)*, *L'arte di andare a passeggio*, a cura di A. Maggi, Palermo, Sellerio, 1993.
- Sertoli G., *Dennis, il sublime e il tragico*, in *Filosofia, religione, nichilismo: studi in onore di A. Caracciolo*, Napoli, Morano, 1988.
- Simmel G., *Filosofia del paesaggio*, in id., *Il volto e il ritratto: Saggi sull'arte*, trad. di L. Perucchi, Bologna, Il Mulino, 1985.
- Solitario F., *Itinerari del sublime*, Milano, Prometheus, 1992.
- Solnit R., *Storia del camminare*, Milano, Mondadori, 2002.
- Sublime antico e moderno: una bibliografia*, a cura di G. Lombardo e F. Finocchiaro, in "Aesthetica Preprint", n. 38, Palermo: Centro internazionale studi di estetica, 1993.
- Starobinski J., *Diderot e la pittura, seguito da Il sacrificio sognato*, trad. di F. Littardi, Milano, TEA, 1995.

Turcot L., *Le promeneur à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Parigi, Le promeneur, Gallimard, 2007.

Walser R., *La passeggiata*, trad. di E. Castellani, Milano, Adelphi, 2004.

Id., *Il mio monte*, a cura di M. Formica e M. Jakob, Verbania, Tararà, 2000.

Wellmann A., *Der Spaziergang*, Würzburg, K&N, 1991.

Wokler R., *Rousseau*, trad. di S. Ferlini, Bologna, Il Mulino, 2001.