John Ruskin: un *paysage moralisé* per il nostro tempo

Salvatore Settis
Scuola Normale Superiore di Pisa, Italia

Caro Guardian Grando di questa Scuola Grande di San Rocco
Magnifico Rettore
Care Consorelle e Confratelli
Care Colleghe e Colleghi
Signore e Signori

È per me un vero privilegio prendere la parola in questo luogo prezioso, per la prima volta da quando la Scuola Grande di San Rocco mi ha fatto l'onore, davvero immeritato, di eleggermi Confratello d'Onore. E sono lieto di parlare, oggi, in una circostanza tanto rilevante come il convegno sull'Europa di John Ruskin, intesa come una 'grande comunità'.

Come i veri studiosi di Ruskin presenti in questa sala sanno bene, io non sono né specialista né comunque esperto di una figura complessa e ancora attuale come la sua; né, d'altra parte, oserei mai avventurarmi in approssimazioni che pretendessero di presentarne, a un pubblico come questo, l'opera e il pensiero. Se, tuttavia, ho accolto con gioia e riconoscenza l'invito a parlare qui rivoltomi da Emma Sdegno e Myriam Pilutti Namer, è per l'urgenza, che certo non sono il solo ad avvertire, di una riflessione sui rischi che incombono nel nostro tempo sul paesaggio, sul patrimonio culturale, sull'ambiente. Una riflessione nella quale emergono di volta in volta aspetti politici, economici, naturalistici, estetici, ma in cui troppo raramente (così a me pare) si dà il giusto rilievo alla natura e alla forza propriamente *etica* che fu all'origine delle prime perorazioni in favore della conservazione dei paesaggi storici, e dunque anche delle leggi di tutela oggi vigenti in Europa e nel mondo. Perciò ho fatto ricorso, nel titolo di questa lezione, alla dizione, che può parere arcaica o leziosa, 'paysage moralisé'. Una scelta che ritengo, al contrario, pienamente adatta a desi-

Fonti, letterature, arti e paesaggi d'Europa | Sources, Literatures, Arts & Landscapes of Europe 1 ISSN 2724-6620 e-ISSN 2784-8507
DOI 10.30687/978-88-6969-487-5/001
ISBN [ebook] 978-88-6969-487-5 | ISBN [print] 978-88-6969-488-2
© 2020 | Creative Commons 4.0 Attribution alone for the texts | Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License for the figures

Figura 1 Piero di Cosimo, *La scoperta del miele*. 1505-1510 ca. Olio su tavola. Worcester (MA), Worcester Art Museum. © Worcester Art Museum / Bridgeman Images

Figura 2 Nicolò Soggi, *Ercole al bivio*. 1510 ca. Olio su tavola. Berlino, Bode Museum

gnare un orizzonte drammatico come quello del nostro tempo e ad indicare norme e traguardi di impegno morale di cui è più che mai necessario prendere coscienza e assumere responsabilità. In questo cammino verso una piena consapevolezza dei nostri problemi e dei nostri doveri verso le generazioni future ritengo che John Ruskin possa esercitare ancora quella funzione di *directeur de conscience* che gli veniva assegnata da Marcel Proust nel suo necrologio. Un 'direttore di coscienza', questo può ancor oggi essere Ruskin, per ripensare il paesaggio nel nostro tempo, che ne ha disperatamente bisogno.

L'espressione 'paysage moralisé' fu coniata nel 1937 da un grande storico dell'arte, Erwin Panofsky, che si era rifugiato negli Stati Uniti per sfuggire alla persecuzione nazista, e fu poi divulgata nei suoi celebri *Studies in Iconology*, che sono del 1939. Panofsky introdusse questa formula per descrivere una particolare modalità della rappresentazione non tanto di paesaggi in senso stretto, ma di quelli che fanno da sfondo alla pittura di storia. Per esempio in un dipinto di Piero di Cosimo, *La scoperta del miele* **[fig. 1]**, basato sulle *Metamorfosi* di Ovidio, l'albero disseccato al centro divide lo spazio in due metà, caratterizzate l'una da una via piana che conduce a una remota città, l'altra da un erto sentiero che porta in cima a un monte coperto di nere nuvole. Secondo Panofsky è questo un «espediente, comune nella pittura tardomedievale e rinascimentale, di dividere lo sfondo paesaggistico in due metà, di carattere simbolicamente contrastante», che qui rappresentano l'antitesi fra «la spietata durezza della barbarie immitigata e la felicità innocente di una civiltà pastorale». In altri dipinti studiati da Panofsky e dedicati al tema di *Ercole al bivio* **[fig. 2]**, il *paysage moralisé* può mettere in scena, invece, il contrasto fra la facile vita di chi si adagia nei piaceri e quella, ardua ma nobile e meritoria, di chi si dedica all'esercizio delle virtù. Ma io vorrei piuttosto fare appello alla vostra memoria per evocare, nel nostro contesto, quel sensazionale *paysage moralisé* che è il ciclo di Ambrogio Lorenzetti nel Palazzo Pubblico di Siena, dove nell'ampia veduta della

Figura 3 Ambrogio Lorenzetti, *Gli effetti del Buon Governo*, città/campagna (dettaglio). 1338-1340. Affresco. Siena, Palazzo Pubblico. © Roberto Testi, Comune di Siena

città di Siena e del suo contado si contrappongono le allegorie del *Buon Governo* e del *Cattivo Governo*, ma soprattutto la rappresentazione dei loro effetti sulla vita dei cittadini. Da un lato la prospera città con le sue case, i monumenti, le chiese, la ferma cinta delle mura e la distesa dei fertili campi coltivati con amore e costanza **[fig. 3]**; dall'altro, la desolazione di un suolo arso dagli incendi e dalle guerre, devastato dall'incuria, prostrato dagli odi intestini, popolato di monconi di case, macerie miserande, alberi bruciacchiati **[fig. 4]**. Quel che fa la differenza tra l'uno e l'altro è precisamente l'*ethos* dei cittadini, da intendersi come scelta morale, ma anche come comportamento pratico.

Ho citato alcuni possibili esempi di quel *paysage moralisé* in pittura che Panofsky mise a fuoco con la sua brillante e fortunata invenzione verbale. Ma questa formula convenzionale della storia dell'arte deve gran parte della sua fama a un grande poeta, Wystan Hugh Auden, che nel 1945, ripubblicando un suo poema di qualche anno prima (1933) vi appose il titolo *Paysage moralisé*, prendendolo a prestito da Panofsky. Leggiamone insieme i primi sei versi:

> Sentimmo dire di messi rimaste a marcire nelle valli,
> Vedemmo in cima alla strada montagne sterili,
> E scafi concavi incombere sull'acqua;
> Sapemmo i naufragi di chi puntava sulle isole.
> Onoriamo chi ha fondato queste città affamate:
> Il loro onore è figura del nostro dolore.

Figura 4 Ambrogio Lorenzetti, *Gli effetti del cattivo Governo*, campagna (dettaglio). 1338-1340. Affresco. Siena, Palazzo Pubblico. © Roberto Testi, Comune di Siena

Questi versi segnano una svolta importante nell'uso e nel senso dei *paysages moralisés*, dal paesaggio dipinto con la sua densità figurale e allegorica al paesaggio reale, vissuto o poeticamente immaginato. Una transizione che avviene, è vero, attraverso la dimensione metaforica, ma che si estende in profondità, come la lettura integrale del testo potrebbe mostrare, dando al paesaggio vero (quello di valli abbandonate e aride montagne, di città infelici e isole remote, di notti e d'albe) la funzione poetica di riflettere i più intimi pensieri di quegli afflitti viandanti, di quei naviganti sull'orlo del naufragio.

Il paesaggio reale, insomma, quando venga *moralisé* (cioè letto in chiave etica) traduce paesaggi interiori, e in qualche modo equivale ad essi, perché li popola e li ispira. Un'immedesimazione, una fusione emozionale che si compie specialmente nel dolore, come nei versi finali del poema di Auden:

> Questo è il nostro dolore. Si scioglierà? Ah, l'acqua
> Potrebbe sgorgare, scorrere, far verdeggiare questi
> [monti e queste valli,
> E noi ricostruire le nostre città, non più sognare le
> [isole.

Il paesaggio vissuto come il riflesso e l'identico dell'*ethos* interiore: in questo gioco di echeggiamenti, anzi nella triangolazione fra emozioni dell'animo, paesaggio vissuto e paesaggio dipinto, incontriamo fatalmente la figura di John Ruskin, in alcune delle sue più felici espressioni. Come sappiamo, egli dedicò straordinaria attenzione al paesaggio nei suoi celebrati scritti d'arte, ma coltivò anche un appassionato interesse per la storia naturale e per la critica della società del suo tempo, anche perché riteneva il quadro socio-politico essenziale per intendere scopi e sviluppi dell'arte. La sua visione utopica (da cui nacque perfino una piccola città, Ruskin Colony, che ebbe breve vita fra Tennessee e Georgia) assegnava all'arte un ruolo centrale nella società, quasi un antidoto (educativo, rigenerativo) all'industrializzazione galoppante che stava trasformando l'Inghilterra, e poi l'Europa.

Si può dire che per Ruskin il paesaggio *dipinto* culmina e condensa la storia, l'essenza e le finalità spirituali della pittura **[fig. 5]**; ma per lui il paesaggio *vissuto* va inteso in piena continuità con quello esplorato da poeti e pittori, e anzi accomuna chi è artista e chi non lo è, ed è dunque un ingrediente essenziale della vita culturale e sociale delle comunità, anzi ne forma la trama. Perciò non basta né ammirare i quadri di paesaggio né leggerne le descrizioni di letterati e poeti, se non sappiamo rivolgere eguale attenzione ed eguali cure ai luoghi *reali* che ci circondano, e senza i quali né quei dipinti né quegli indugi ecfrastici sarebbero mai nati. Il paesaggio vissuto è fonte di intense esperienze etiche ed estetiche per il singolo (anche per chi non è né pittore né poeta), ma per la sua vastità rimanda alla maestà della natura; inoltre, la stessa sutura fra paesaggio urbano, periurbano e non urbano, coi suoi diversi livelli di antropizzazione, implica un livello più alto di quello delle emozioni individuali. Nel gran teatro della natura, il vero 'titolare' del paesaggio, e dei valori che gli sono associati, è la collettività dei cittadini, ed è ad essi (potremmo dire: alla società) che il paesaggio, che in certo senso si identifica con la natura, impartisce con la stessa sua esistenza una forte lezione morale. Perciò il paesaggio richiede di essere conosciuto, descritto, dipinto, protetto: perché la pratica stessa dell'arte converge con la bellezza dei paesaggi più vicini allo stato di natura, e dunque fonda e impone la necessità di preservarne l'aspetto, arrestando la devastazione delle campagne prodotta dall'industrializzazione e dall'urbanizzazione forzata. Per Ruskin insomma, il paesaggio riflette e determina l'ordine morale, e perciò è il luogo-chiave della responsabilità sociale: in esso le istanze sociali e politiche del presente sono obbligate a misurarsi con i valori della natura, della bellezza e della memoria, né possono rinunciarvi senza tradire se stesse. Alcuni quadri baroc-

chi come quello esposto di seguito **[fig. 6]** anticipano immaginosamente questa identificazione, propriamente fisiognomica, fra il volto degli esseri umani e quello della natura che li circonda, li plasma e ne è plasmata. Vediamo qui un paesaggio enfaticamente antropomorfo, dove un colle assume l'aspetto e il profilo di un uomo barbuto. Fessurazioni e caverne si aprono sulla bocca e sul naso, un lago sorge nell'occhio, alberi e cespugli circondano l'ampio prato della guancia, su cui continuano i lavori agricoli in corso nella valle sottostante.

Questa immagine che (lo confesso) ho usato qualche anno fa come copertina di un mio libro, si presta, come altre simili, a commentare una famosa metafora, che con il nome di Ruskin ha avuto un'enorme fortuna in Italia e altrove: il paesaggio come volto della patria. A dire il vero, la fortuna di Ruskin in Italia non fu immediata, ma fiorì poi in modo assai notevole, non solo per le sue frequentazioni e i suoi scritti di tema e ambiente italiano (non ho certo bisogno di ricordare qui *The Stones of Venice*), ma anche perché le sue idee incrociavano preoccupazioni e dibattiti in corso nell'Italia di quegli anni. L'inglese vi era, in quel tempo, assai meno praticato del francese anche nelle classi colte, e si capisce perciò come mai la conoscenza di Ruskin presso molti italiani si fondasse sull'esposizione del suo pensiero che si poteva leggere in alcuni libri di Robert de la Sizeranne, soprattutto *Ruskin et la religion de la beauté* (Paris: Hachette, 1897). Caratteristico della temperatura culturale di quegli anni è che questo libro sia stato reso subito noto in Italia da un'ampia recensione di Ugo Ojetti, che comparve nella *Nuova Antologia*, anzi nello stesso fascicolo che conteneva anche un intervento di Luigi Rava, deputato della sinistra liberale, per la salvezza della pineta di Ravenna minacciata di distruzione. Un tema di forte attualità politica si affiancava dunque, nelle stesse pagine, alla conoscenza (organica anche se indiretta) del pensiero di Ruskin sui valori etici del paesaggio. Una giunzione piena di conseguenze, non solo per la legge a protezione della pineta di Ravenna, approvata nel 1905, ma perché lo stesso Rava, divenuto ministro della Pubblica Istruzione del III governo Giolitti, avrebbe poi varato nel 1909 la prima legge fondamentale dell'Italia unita per la tutela del patrimonio culturale. Il pensiero di Ruskin, per come riassunto da de la Sizeranne, e gli inizi della discussione politica sul paesaggio in Italia si intrecciarono dunque da subito.

Fu in quel contesto che prese piede, e venne citata spessissimo fino a diventare quasi lo slogan della tutela in Italia, una frase tolta da *Ruskin et la religion de la beauté* e attribuita senz'altro allo stesso Ruskin: «Il paesaggio è il volto amato della Patria». Invano l'ho cercata, con l'aiuto di Donata Levi e Paul Tucker, negli scritti di Ruskin che conosco e in quelli che non conosco, che sono i più. Mi pare dunque probabile che in questa forma l'aforisma 'di Ruskin', pur vicino al suo pensiero, non sia in realtà una vera citazione 'autentica' (e del resto de la Sizeranne non la mette tra virgolette). E tuttavia queste parole ben corrispondono, per trarre dalle sue pagine un solo esempio, allo spirito delle *Lectures on Art* (1870), in cui Ruskin sottolineava, per i suoi studenti di Oxford, che

> sanno godere il paesaggio solo le persone colte, educate dall'arte che li circonda (musica, letteratura, pittura) ma anche dalla pratica di azioni significative. Essi troveranno un piacere intenso nel paesaggio del loro Paese per il suo valore di memoria, perché lo vedranno come sigillo e premio della persistenza di un'alta vita nazionale.

Perciò,

> una nazione merita il suolo e gli scenari che ha ereditato solo se, con tutte le sue azioni e le sue arti, si preoccupa di renderli ancor più gradevoli per i propri figli.

Figura 5 John Ruskin, *Chamonix: vista dalla mia finestra a Mornex*. 1862-1863 ca. Acquerello. Kendal, Cumbria, Abbot Hall Art Gallery.
© Abbot Hall Art Gallery / Bridgeman Images

Figura 6 Paesaggio antropomorfo, pittore tedesco (?) del primo Seicento. Collezione privata

Ma la popolarità di quella frase attribuita a Ruskin si radicò rapidamente in Italia, anche perché già l'anno dopo compariva la prima traduzione italiana degli *Elementi del disegno e della pittura* (Torino: Bocca, 1898), seguita poi da altre traduzioni negli anni a seguire.

«Il paesaggio è il volto amato della patria»: per dar solo veloce e superficiale conto della fortuna e dell'incidenza di questa frase nella discussione italiana del primissimo Novecento, mi limiterò qui a due esempi. Il primo è un giovanissimo giurista abruzzese, Nicola Falcone, che prima di cadere sul fronte italo-austriaco nel 1916 pubblicò un libro assai originale e importante, *Il paesaggio italico e la sua difesa. Studio giuridico-estetico* (Firenze: Alinari, 1914), nel quale la frase «Il paesaggio è il volto amato della Patria» viene citata alla lettera, e senz'altro attribuita allo stesso Ruskin, che Falcone definisce «il più eletto glorificatore della natura». Il mio secondo esempio è assai più rilevante, perché riguarda un personaggio di primissima fila, Benedetto Croce, e perché lo riguarda quando, nella sua veste di ministro della Pubblica Istruzione nel V governo Giolitti, Croce varò la prima legge italiana di tutela generale del paesaggio.

La legge del 1905 a tutela della pineta di Ravenna, che ho ricordato poco fa, riguardava solo una piccola porzione di territorio, e si fondava sulla storia del sito e sulle sue memorie, da Odoacre e Teodorico alla «divina foresta spessa e viva» di Dante, a Dryden, a Byron, a Garibaldi. Presentando la legge alla Camera, Luigi Rava sostenne che

> il culto delle civili ricordanze va esteso ai monti, alle acque, alle foreste, a tutte quelle parti del patrio suolo, che lunghe tradizioni associarono agli atteggiamenti morali e alle vicende politiche di un grande Paese.

In Italia, dove l'industrializzazione procedeva con ritmo assai più lento che nell'Europa del Nord, la discussione politica e culturale sul paesaggio si svolgeva soprattutto a livello di casi singoli (come Ravenna), anche se gli spiriti più avvertiti già sentivano la necessità di una legge generale di tutela. Lo stesso Rava provò a inserire la tutela del paesaggio nella sua legge sul patrimonio culturale del 1909; ma l'articolo che includeva fra le cose da tutelarsi «giardini, foreste, paesaggi, acque, e tutti i luoghi ed oggetti naturali che abbiano interesse storico, archeologico o artistico», dopo essere stato approvato dalla Camera, venne cancellato dal Senato.

È su questi antefatti che s'innesta la relazione di Benedetto Croce al Senato (25 settembre 1920), che avrebbe portato due anni dopo all'approvazione della prima legge italiana di tutela del paesaggio (l. 778/1922, poco prima dell'avvento del fascismo). I principi ispiratori di questa legge sopravvivono ancora, attraverso le trasformazioni che essa ha subito fino al Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio oggi in vigore (D. Lgs. 42/2004, modificato con D. Lgs. 156 e 157/2006 e con D. Lgs. 62 e 63/2008). La relazione di Croce, *Per la tutela delle bellezze naturali e degli immobili di particolare interesse storico*, merita ancor oggi di esser letta come il testo-cardine di una svolta politica significativa, il culmine di un lungo processo che aveva mobilitato associazioni e politici, giornali e opinione pubblica, attraversando non meno di cinque legislature, e che nella ferma volontà di Croce trovò il suo acme.

> Che una legge in difesa delle bellezze naturali d'Italia sia invocata da più tempo e da quanti uomini colti e uomini di studio vivono nel nostro Paese, è cosa ormai fuori da ogni dubbio.

Così esordì Croce, ricordando i due voti formulati in tal senso dalla Camera (1905) e dal Senato (1909), la legge sulla Pineta di Ravenna, quella su parchi e giardini del 1912 e la proposta del deputato Rosadi del 1910, caduta nel vuoto. Occorre dunque una legge che

> ponga, finalmente, un argine alle ingiustificate devastazioni che si van consumando contro le caratteristiche più note e più amate del nostro suolo.

Tanto più che già nel governo precedente il presidente Nitti aveva affermato che la necessità di «difendere e mettere in valore, nella più larga misura possibile, le maggiori bellezze d'Italia, quelle naturali e quelle artistiche» risponde ad «alte ragioni morali e non meno importanti ragioni di pubblica economia».

Un identico, «altissimo interesse morale e artistico», prosegue Croce, «legittima l'intervento dello Stato» a protezione di monumenti e di paesaggi: poiché il paesaggio

> altro non è che la rappresentazione materiale e visibile della patria, coi suoi caratteri fisici particolari, con le sue montagne, le sue foreste, le sue pianure, i suoi fiumi, le sue rive, con gli aspetti molteplici e vari del suo suolo, quali si sono formati e son pervenuti a noi attraverso la lenta successione dei secoli.

Com'è subito evidente, si nasconde qui una citazione della celebre formula attribuita a Ruskin, secondo cui il paesaggio è «il volto amato della Patria». Citazione, peraltro, appena velata, dato che subito dopo Croce menziona espressamente Ruskin:

> Il movimento a favore della conservazione delle bellezze naturali rimonta al 1862, allorquando John Ruskin sorse in difesa delle quiete valli dell'Inghilterra minacciate dal fuoco strepitante delle locomotive e dal carbone fossile delle officine, e si diffuse lentamente ma tenacemente in tutte le nazioni civili, e specie in quelle in cui più progredite sono le industrie e i mezzi di locomozione. Infatti questi mezzi, togliendo più facilmente gli uomini all'affannosa vita delle città, per avvicinarli più spesso alle pure gioie dei campi, han diffuso questo anelito, tutto moderno, verso le bellezze della natura, mentre le industrie, fatte più esigenti dalla scoperta della trasformazione della forza, elettricità, luce, calore, attentano ogni giorno più alla vergine poesia delle montagne, delle foreste, delle cascate.

Con movimento argomentativo che di lui era caratteristico, Croce fondava dunque la propria proposta di legge al tempo stesso sull'etica e sulla storia, e subito passava a conferire al movimento per la tutela del paesaggio una dimensione latamente europea:

> Queste idee, del resto, sono da tempo presso tutti i popoli civili il presupposto di ogni azione di difesa delle bellezze naturali, azione che, in Germania, fu appunto detta di difesa della patria (Heimatschutz). Difesa, cioè, di quel che costituisce la fisionomia, la caratteristica, la singolarità, per cui una nazione si differenzia dall'altra, nell'aspetto delle sue città, nelle linee del suo suolo, nelle sue curiosità geologiche; e da alcuni si aggiunge, (dai tedeschi stessi e dagli inglesi) negli usi, nelle tradizioni, nei ricordi storici, letterari, leggendari, in tutto ciò insomma, che plasma l'anima dei popoli, o meglio ha influito o maggiormente influisce allo sviluppo dell'anima nazionale. Si è insomma compreso come non sia possibile disinteressarsi di quelle peculiari caratteristiche del territorio, in cui il popolo vive e da cui, come da sorgenti sempre fresche, l'anima umana attinge ispirazioni di opere e di pensieri.

Sto indugiando su questa presenza di Ruskin sulla bocca di Benedetto Croce e nell'aula del Senato del Regno nel 1920 anche perché, se non ho visto male, anche nell'utilissimo volume a cura di Daniela Lamberini su *L'eredità di John Ruskin nella cultura italiana del Novecento* (Firenze: Nardini, 2006), nato da un convegno al Gabinetto Vieusseux, questo aspetto è rimasto in ombra, e Croce

lettore di Ruskin vi è stato visto piuttosto sotto l'angolatura delle concezioni estetiche.

La combattuta introduzione in Italia di norme a tutela del paesaggio ebbe dunque, provo a dirlo riassuntivamente, quattro distinte ma convergenti radici. In primo luogo, e di questo posso qui solo far cenno, la secolare tessitura di norme degli Stati italiani preunitari, che già si erano dotati di magistrature e regole per la gestione dei loro paesaggi (basti menzionare quel che Venezia seppe fare per la Laguna e più in generale per il regime delle acque anche in Terraferma; o, all'altro estremo d'Italia, l'Ordine del Real Patrimonio di Sicilia del 1745 a tutela dei boschi ai piedi dell'Etna e del teatro di Taormina). In secondo luogo, il vicino modello della Francia, dove la legge Beauquier del 1906 sulla protezione del «paesaggio e dei siti storici, pittoreschi e leggendari» offriva un modello giuridico specialmente utile, data l'affinità di ordinamento con quello italiano. In terzo luogo, i Paesi di lingua tedesca coi loro vasti e variegati movimenti di *Heimatschutz*, che trovavano marcate affinità anche nei Paesi nordici, forniva un ingrediente per dir così patriottico, che in Italia andava a integrarsi con la fierezza municipale per i grandi artisti e monumenti di una storia specialmente ricca. Infine, la cultura inglese, massimamente rappresentata da Ruskin (di cui vediamo un autoritratto **[fig. 7]**): i suoi scritti ispirati e intensi, connettendosi a una produzione letteraria variegata di cui pochi conoscevano l'estensione e le tematiche, ebbero in Italia un effetto profondo su almeno tre fronti. Ispirarono, sull'esempio del *National Trust*, la fondazione di associazioni protezionistiche nell'Italia dell'ultimo Otto- e del primo Novecento; fornirono, come dalle stesse parole di Croce abbiamo visto, il linguaggio e la chiave di lettura per evocare i paesaggi naturali come il contraltare di una industrializzazione che «attentava alla poesia» di una incontaminata natura. Infine, identificando con il paesaggio il volto collettivo «della patria» o della nazione, o comunque della collettività dei cittadini, le concezioni di Ruskin, per come semplificate e divulgate, donarono alle discussioni politiche e culturali in corso in quegli anni un prezioso ingrediente etico, un forte richiamo alla responsabilità degli individui, delle istituzioni, della società.

Non era certo la prima volta che un'alta e ben formulata concezione estetica si faceva strada non solo per l'eloquenza di chi andava perorandola, ma anche per il suo più o meno esplicito messaggio educativo. Per citare un precedente solo, ma indubitabile, un secolo prima di Ruskin il tedesco Winckelmann, nella sua prodigiosa *Geschichte der Kunst des Alterthums* (Dresden: Georg Conrad Walther, 1764) seppe non solo lanciare una sorta di profezia sull'arte greca che servisse di manifesto a un'arte nuova (che sarebbe stata il Neoclassico), ma parlare al cuore delle élite d'Europa. La narrazione storica dell'arte greca venne da lui calata entro una visione nutrita di valori attuali, e perciò assurse a sorgente di un programma educativo diretto a ogni uomo colto. Nelle pagine di Winckelmann, traguardo etico e ideale estetico si fondevano in uno, in una visione secondo cui il Bello, e in particolare l'arte classica, potesse generare una metamorfosi degli animi umani, donando loro, per illuminazione e per disciplina dell'intelletto, una vita più piena, una più ricca interiorità. In quel contesto Winckelmann evocava anche il paesaggio greco, che peraltro non vide mai; ma l'idea che dal paesaggio potesse venire una qualche moralità gli restò sostanzialmente estranea.

La valenza etica del paesaggio (cioè la necessità che noi lo guardiamo come un riflesso di noi stessi, della nostra società) è un tema del nostro tempo, e come ogni richiamo alla responsabilità morale presuppone e risponde al suo contrario, la devastazione dei paesaggi innescata dall'industrializzazione, con la conseguente urbanizzazione, che tende ad annullare l'equilibrio città-campagna, e infrange ogni codice storico-culturale dello spazio. In questo processo, in cui l'Inghilterra di Ruskin si lanciò precocemente, e servì presto di modello a una arretrata Italia, s'intrecciarono i luoghi di abitazione e le fabbri-

Figura 7 John Ruskin, *Autoritratto*. 1861. Matita e acquerello. New York, The Morgan Library and Museum

che, compenetrando l'una dell'altra l'industria e la città. La città storica finì col subordinarsi al nuovo paesaggio industriale, e l'idea o il sogno di un paesaggio 'modernamente' invaso da ciminiere fumanti contagiò il paesaggio reale, penetrando le coscienze e guidando i desideri. Perciò nel 1910, lo stesso anno della prima traduzione italiana delle *Pietre di Venezia* (Roma: Ulisse Carboni) di Ruskin, i futuristi propugnavano in questa stessa città l'immediata erezione di «opifici chiomati di fumo». In sintonia con tali tendenze, nasceva, e si è ormai fortemente radicata, la voluttà dell'alveare, la voglia di imbrancarsi nella plebe urbana, l'autoriduzione a ingranaggio produttivo, l'autodissoluzione in un *habitat* anonimo purché 'moderno'. Le antiche modalità del vivere con il loro prodigioso equilibrio fra natura e cultura finivano col cedere a nuovi rituali entro spazi sempre più alieni a chi li abita; la felice familiarità del proprio spazio 'indigeno' finiva con l'essere spazzata via da una voluta estraneità. Si perdeva nel vuoto la terra natale.

E ora cito:

> La città si dilata, la città si estende. Una speranza colorata di certezza, una solleticazione aritmetizzante, una disposizione emulatrice: arriveremo anche noi ai tre milioni di Parigi, ai quattro di Berlino, agli otto di Londra: e via via. Nelle acropoli e nei turriti municipi della provincia codesto civico solletico è addirittura frenesia.

Parole, queste, di Carlo Emilio Gadda, sul *Politecnico* del 1955. Ma se volessimo invece, come amava fare Ruskin, dar sostanza a questo discorso con un passo biblico, ecco a soccorrerci Isaia:

> Guai a voi, che ammucchiate casa su casa e congiungete campo a campo, finché non rimanga spazio e restiate i soli ad abitare la terra! Ha parlato alle mie orecchie il Signore degli eserciti: «Edificherete molte case, ma resteranno deserte per quanto siano grandi e belle, e non vi sarà nessuno ad abitarle!». (*Isaia* 5: 8-9)

Parole che paion scritte per il nostro tempo, in quel davvero profetico contrasto fra la terra coltivata e le case degli umani.

Dallo stravolgimento di quegli antichi equilibri, dal danno inflitto alla nostra memoria culturale, insomma dai traumi che abbiamo vissuto e viviamo, nascono le perorazioni in favore della conservazione delle città e dei paesaggi storici. Ma da un trauma subito e dal timore di mali ancor peggiori nasce, egualmente, il sistema giuridico delle norme che mira ad arginare devastazioni e barbarie. A mostrare questa sintonia fra le esortazioni di intellettuali e poeti e tendenze del diritto valgano tre esempi.

Il primo è l'invenzione e la fortuna dell'idea di *paysage moralisé*: come abbiamo visto, l'invenzione spetta a Panofsky verso il 1939, il suo riuso poetico per parlare del presente a W.H. Auden nel 1945. 1939, 1945: sono le date estreme di una guerra distruttiva, che sfidava le coscienze a interrogarsi sulla natura e la moralità degli uomini e delle nazioni. Secondo la storica dell'arte americana Patricia A. Emison, la formula introdotta da Panofsky fu sempre meno utilizzata dagli storici dell'arte a partire dagli anni Sessanta: forse dovremmo chiederci se quell'ansia di moralità che accomunò Panofsky e Auden in quegli anni difficili non si sia poi diluita in un'epoca di benessere, che è ancora la nostra.

Consustanziale per temperie e per data è il mio secondo esempio, l'ingresso della tutela del paesaggio al più alto livello del diritto, quello costituzionale. A molti dei presenti è certo noto che la Costituzione italiana fu la prima al mondo a porre questa prescrizione tra i principi fondamentali dello Stato. È l'articolo 9, «il più originale della nostra Costituzione» secondo Ciampi:

> La Repubblica promuove la cultura e la ricerca scientifica e tecnica. Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione.

Eppure esso ha un significativo precedente tedesco, l'articolo 150 della Costituzione della Repubblica di Weimar (1919), secondo cui

> i monumenti dell'arte, della storia e della natura, così come il paesaggio, godono della protezione e della tutela dello Stato; è compito dello Stato impedire l'esportazione del patrimonio artistico tedesco.

La Costituzione di Weimar fu espressamente richiamata durante le discussioni dell'Assemblea Costituente che portarono al testo del nostro articolo 9. Non fu invece citato un altro precedente, la Costituzione della Repubblica Spagnola del 1931, dove l'articolo 45 dette a «tutta la ricchezza artistica e storica del Paese», inclusi i «luoghi notevoli per bellezza naturale o per riconosciuto valore artistico o storico», il rango di «tesoro culturale della Nazione».

Le date di queste tre Costituzioni europee incitano a una riflessione: la Costituzione di Weimar è del 1919, all'indomani della prima guerra mondiale, quella italiana del 1947, all'indomani della seconda: nell'un caso come nell'altro, la consapevolezza della propria memoria culturale s'intensifica col trauma della guerra e della sconfitta. Anche in Spagna, la Costituzione del 1931 corrisponde a un periodo di crisi, che avrebbe condotto alla guerra civile. Come nella vita individuale, così anche nelle comunità i traumi generano consapevolezza, innescano meccanismi di difesa, costringono a ripensare il passato. Il dolore della perdita, come quello della morte, è un momento di focalizzazione suprema dei meccanismi sociali, mette allo scoperto quel che prima era celato e lo proietta oltre l'ostacolo, verso il futuro. Come ha scritto Orhan Pamuk nel catalogo del suo *Museo dell'innocenza*,

> A quanto pare non è possibile scoprire il segreto delle cose senza avere avuto il cuore spezzato. Dobbiamo umilmente sottometterci a questa definitiva, segreta verità.

Il terzo esempio che scelgo a illustrare la sintonia fra le esortazioni di intellettuali e poeti e le tendenze del diritto parte dallo stesso Ruskin. Negli stessi anni in cui egli è nel Regno Unito uno dei principali animatori della riflessione sul paesaggio e contribuisce a fondare la Commons Preservation Society (1865) e il National Trust (1895), e in cui Charles Dickens denuncia nel suo *Hard Times* le conseguenze dell'inquinamento a Coke Town, vengono emanate le prime norme intese alla tutela, a partire dall'*Ancient Monuments Preservation Act* (1882), poi gradualmente esteso ad altre tipologie di beni, come gli edifici religiosi e storici.

Chiediamoci dunque, mentre questa lezione si avvia alla chiusura: di quale *paysage moralisé* ha bisogno il nostro tempo? E vi è forse, nell'intenso e visionario pensiero di Ruskin, qualche ispirazione che possiamo trarne?

Come Ruskin fece con Venezia, è sulla città che dobbiamo far centro. La città è la più radicale e promettente creazione della civiltà umana, perché comporta uno scambio di esperienze e di emozioni che avviene *grazie al luogo* e non *grazie al prezzo*; ma lo stesso può dirsi del paesaggio naturale, se concepito e preservato come necessario contraltare agli spazi urbani. E però questa complementarietà è sempre meno vera nel mondo che ci circonda. L'armonica integrazione fra spazio urbano e paesaggio naturale (forgiato esso stesso dall'uomo) è ora in grave pericolo, ed è a tal pericolo che deve reagire un nuovo *paysage moralisé* da costruire con la saggezza della storia e la fantasia della volontà. Cresce in ogni dove la corsa verso un'omogeneizzazione del mondo, apparentemente inesorabile, e specialmente evidente nella forma delle città. Questa omogeneizzazione è fatta di tre processi convergenti: la verticalizzazione delle architet-

ture (i grattacieli); la megalopoli, espansione urbana indefinita e senza confini esterni che divora le campagne; infine, le nuove barriere intraurbane fra quartieri riservati ai più abbienti e ghetti urbani per i meno fortunati.

La forma-grattacielo, nata in America intorno al 1900, è oggi in forte espansione perché consente il massimo sfruttamento degli spazi in aree urbane preziose (come Manhattan) o soggette a forti speculazioni (come Dubai). Si è così scatenata la corsa al grattacielo più alto del mondo: il Royal Hotel Clock Tower alla Mecca, copia ingigantita del Big Ben di Londra (2010, 601 m) è stato subito sorpassato Burji Khalifa di Dubai (2011, 828 m). L'esibizione della ricchezza s'intreccia con la retorica delle altezze, le prodezze tecnologiche, i giochi della finanza.

Crescono intanto, a spese dei paesaggi extra-urbani, le megalopoli (città con oltre 20 milioni di abitanti). La percentuale della popolazione mondiale che vive in città era del 3% nel 1850, oggi è del 54% e sarà del 70% nel 2030: i due terzi dell'umanità. Nel 1950 solo 83 città in tutto il mondo superavano il milione di abitanti, oggi almeno 500 città hanno varcato questa soglia, e almeno quindici hanno superato i 20 milioni di abitanti.

In questa mercificazione degli spazi (in orizzontale e in verticale) si diffondono i confini intra-urbani. Vi fu in tempo in cui la cinta delle mura segnalava, come nel *Buon Governo* di Siena, il chiaro confine fra la forma urbana e la campagna. Ora non più. Un settimo della popolazione mondiale (un miliardo di esseri umani) vive in *bidonvilles* o *shanty towns* che di città non meritano il nome: fra megalopoli e baraccopoli si è creata una perversa continuità. Al polo opposto si situano le *gated communities*, quartieri per benestanti cinti da mura spesso sorvegliate da guardie armate. I confini *della* città tendono a sparire, e nascono invece nuovi confini *nella* città, che materializzano l'auto-segregazione delle classi abbienti dagli altri strati sociali, come nella favela di Paraisópolis a São Paulo.

Gli strumenti concettuali del nostro tempo consentono di misurare con nuovi metri la dimensione del nostro vissuto. Nuove ricerche di sociologi, psicologi, antropologi definiscono lo spazio in cui viviamo come un formidabile capitale cognitivo che fornisce coordinate di vita, di comportamento e di memoria, costruisce l'identità individuale e quella, collettiva, delle comunità. Il grado di stabilità dei luoghi in cui viviamo è in diretta proporzione a un senso di sicurezza che migliora la percezione di sé e dell'orizzonte di appartenenza, favorisce la produttività degli individui e delle comunità, innesca la creatività. Per converso, la frammentazione territoriale, la violenta e veloce modificazione dei paesaggi, l'obesità delle periferie provocano severe patologie individuali e sociali. Due formule vengono alla mente: 'angoscia territoriale' e 'dismorfo-fobia'. Angoscia territoriale non più nel senso di sradicamento dell'emigrante strappato ai propri orizzonti (De Martino, *Il mondo magico*, Torino: Bollati Boringhieri, 1972), ma come ansia di chi resta nei propri luoghi e non li riconosce più perché devastati da mostri di cemento o da montagne di detriti che ne annientano la familiarità. La nozione complementare di dismorfo-fobia descrive bene il passaggio dalla dimensione individuale a quella collettiva: nella pratica psichiatrica essa definisce i disturbi psichici di chi non accetta il proprio corpo come è, e lo vive come una 'forma distorta' (questa l'etimologia greca di 'dis-morfo'). Ma anche la forma distorta della città e dei paesaggi provoca sofferenze individuali e disturbi del corpo sociale. Più grave di ogni dismorfo-fobia individuale è la dismorfo-fobia delle comunità.

Mentre la crisi della città storica e la contaminazione dei paesaggi si diffondono come una peste, il maggior insegnamento che ci viene da Ruskin può essere anche l'indicazione della strada per un riscatto. Come ha scritto Tomaso Montanari,

> l'intuizione fondamentale del capolavoro letterario e storiografico di Ruskin (*The Stones of Venice*) riguarda il nesso strettissimo che unisce le pietre di Venezia al suo popolo: nulla si può capire dell'*urbs*, della

Figura 8 John Ruskin, *Fondaco dei Turchi*. 1853 ca. Acquerello su carta. Coniston, Cumbria, Ruskin Museum.
© Ruskin Museum / Bridgeman Images

> città materiale, se non la si mette in connessione con la *civitas*, la città degli uomini, cioè la società.

Perciò non possiamo accontentarci di una concezione puramente estetica del paesaggio (urbano e non urbano); dobbiamo anzi interrogarci sulla natura e sulla funzione della bellezza, respingendone un uso meramente estetizzante che facilmente traligna in una sorta di evasione dalla realtà, tendenzialmente 'anestetica' (in senso propriamente medico), abbassando la soglia della nostra coscienza.

Dobbiamo, al contrario, interrogarci sulle devastazioni a cui troppo tempo assistiamo impotenti, chiederci quale sia il modo di combatterle. Non parlerò qui di Venezia, massimo esempio di svuotamento e profanazione di una città storica: tutti i presenti ne sanno certo più di me. Citerò invece, e a proposito del paesaggio non-urbano (che esemplifico sullo schermo evocando la strage di nove milioni di ulivi nel Salento), un grande poeta, Andrea Zanzotto. In un'intervista di qualche anno fa (*Finnegans*, 21, 2012, 26-8) egli disse che

> Un bel paesaggio una volta distrutto non torna più, e se durante la guerra c'erano i campi di sterminio, adesso siamo arrivati allo sterminio dei campi: fatti che, apparentemente distanti fra loro, dipendono tuttavia dalla stessa mentalità. Queste modificazioni violente del paesaggio generano l'assenza stessa di orizzonti, il colore dello spaesamento, lo smarrimento interiore che assale chi tenti di guardare oltre il fragile paravento del paesaggio.

Quando Zanzotto parla di 'campi' intende in generale i paesaggi non urbani, dalle montagne a questa Laguna, e le sue parole di poeta non solo veneto, ma italiano, valgono egualmente per Venezia e per le campagne del Salento. Non c'è bellezza senza consapevolezza del passato e responsabilità verso le generazioni future. La bellezza di cui abbiamo bisogno non è evasione dal presente: non c'è bellezza senza storia, senza una forte responsabilità collettiva. Il grande messaggio di Ruskin, dal quale dobbiamo ripartire se vogliamo pensare un *paysage moralisé* per il nostro tempo, è l'invito a ricostruire, facendo convergere memoria culturale e forza delle emozioni, il nesso fra uomo e natura. Vorrei dirlo con un passo, a me caro, del saggio di Susan Sontag sulla bellezza («An Argument about Beauty», *Daedalus*, 131(4), 2002, 21-6), in cui mi pare di avvertire una qualche sintonia con questi pensieri:

> La risposta alla bellezza nell'arte e la risposta alla bellezza nella natura dipendono l'una dall'altra [...]. Quel che è bello nell'arte ci ricorda la natura in quanto tale, ci richiama alla mente quel che sta oltre l'umano, oltre l'artefatto, e in tal modo stimola e intensifica il nostro senso della diffusione e della pienezza della realtà (inanimata o palpitante) che ci circonda. Se questa intuizione ha qualcosa di vero, essa ha una conseguenza positiva: la bellezza riconquista la propria solidità e inevitabilità, diventa un valore necessario per dare un senso a gran parte delle nostre energie e affinità, ai nostri sentimenti di ammirazione; e le nozioni che hanno usurpato lo spazio del 'bello' si rivelano risibili.

Queste parole penetranti di una grande testimone del nostro tempo giocano la loro forza di persuasione su un'intuizione interamente laica, che per impulso etico e poetico reagisce al processo di marginalizzazione della bellezza (a cui quel saggio di Sontag è dedicato). Eppure, per quante affinità con Ruskin possiamo scorgere o immaginare, non fu questo il registro emotivo su cui egli volle muoversi. Le sue pagine (in particolare in quelle di *The Stones of Venice*) sono intrise di citazioni bibliche, che conferiscono al suo argomentare una speciale, quasi religiosa eloquenza. Ogni rivendicazione della bellezza si accompagna in lui alla consapevolezza del suo decli-

no, ogni dolore ispirato dalle rovine innesca una speranza di riscatto. Come ha scritto Michael Wheeler (*Ruskin and the Environment*, Manchester: Manchester University Press, 1995, 168 s.), dobbiamo

> riconoscere l'importanza che ebbero per lui alcune parole-chiave della Bibbia, come *ruin* (nel senso di *fall*, 'caduta') e *restoration* (come si riferisse a Israele) […]. Per lui San Marco è un simbolo di mediazione fra la terra e il cielo, e di una speranza del tempo presente per una futura *restoration*: idee che vogliono echeggiare le 'mura in rovina' di Gerusalemme, le 'splendide pietre' del Tempio che diventano quelle di Palazzo Ducale, e l'esortazione di San Paolo ai Romani di 'trasformare se stessi' [sulla base del Bene, e senza conformarsi all'opinione generale: Rom. 12.21]. Perciò il restauro, terribilmente rozzo, perpetrato a San Marco (che fu oggetto di una delle sue campagne di protesta più riuscite) è ancor più importante, se consideriamo il peso morale e religioso che l'edificio ebbe per lui. La chiesa che egli aveva scelto come il più intenso simbolo di salvezza dalla rovina veniva sottoposta non a un processo di *restoration*, ma a una nuova e peggiore rovina.

Un'ultima notazione: per Ruskin quella di Venezia-città è una bellezza che prende forza dal fatto stesso di aprirsi alle bellezze naturali che la circondano, e in certo senso di abbracciarle e includere in sé **[fig. 8]**. Perciò, leggiamo verso la fine dei *Modern Painters*,

> [a Castelfranco] lo sguardo di Giorgione, gli occhi limpidi e indagatori della giovinezza, si aprirono su un mondo di vita vigorosa, dalle montagne fino alla costa, di meravigliosa vita quando andò alla città di marmo e cominciò ad ardere per essa. […] Il mare incontaminato respirando profondamente formava, avanti e indietro, i suoi vortici di onde verdi. E intorno, fin dove l'occhio poteva arrivare, il dolce movimento di acque incontaminate, orgogliosamente pure; non il fiore, non la spina o il cardo potevano crescere nei campi. Eterea potenza delle Alpi, come un sogno, che svanisce oltre Torcello; isole blu delle colline padovane, sospese nell'occidente dorato. In alto, venti liberi e nuvole infuocate […] nella luce illimitata del cielo e del mare circostante. Tale fu la scuola di Giorgione, tale la patria di Tiziano.

Venezia, la Laguna, il suo mare e il suo cielo, la natura che la circonda, fino al Cadore di Tiziano.

Anche per questa intima unione, non dimentichiamolo, la Venezia di Ruskin è «l'asse del mondo», il centro e il culmine della creatività di ogni civiltà. Perciò, per Ruskin, la bellezza di Venezia non è solo la condensazione e il simbolo della bellezza del mondo. Come in un *paysage moralisé* essa può essere, anche in un tempo di profanazioni e di rovine, promessa di riscatto, di piena ricreazione di una *civitas* che faccia tutt'uno con la bellezza dell'*urbs* **[fig. 9]**. Questo, io crederei, per Ruskin. E per noi?

Venezia, 7 ottobre 2019

Figura 9 John Ruskin, *Part of Saint Mark's Basilica, Venice: Sketch after Rain*. 1846. Acquerello. University of Oxford, Ashmolean Museum