

**ANNALI  
DI SOCIOLOGIA  
SOZIOLOGISCHES  
JAHRBUCH**

**15. 2000/01**

**SOCIOLOGIA DELL'AMBIENTE: PERCORSI COMPARATIVI  
TRA AREA TEDESCA E ITALIA**

**UMWELTSOZIOLOGIE: VERGLEICHENDE STUDIEN  
ZWISCHEN DEM DEUTSCHEN SPRACHRAUM UND ITALIEN**

**a cura di/herausgegeben von  
Lauro Struffi**

**Associazione Italo-Tedesca di Sociologia  
Italienisch-Deutsche Gesellschaft für Soziologie**

**c/o Università degli Studi di Trento**

**Via Verdi, 26 - 38100 TRENTO - Tel. (0461) 881344 - Fax (0461) 881362**

# Sommario/Inhalt

	Pag./Seite
LAURO STRUFFI,	
Introduzione . . . . .	7
<i>Einleitung</i> . . . . .	10
STEFAN BÖCKLER/REINHARD SCHMIDT,	
Terminologisches Vorwort . . . . .	15
<i>Premessa terminologica</i> . . . . .	24
WOLF ROSENBAUM,	
Der Stand der umweltsoziologischen Diskussion in Deutschland . . . . .	33
<i>Sociologia dell'ambiente: lo stato attuale della discussione in Germania</i> . . . . .	57
RAIMONDO STRASSOLDI,	
Il sentimento della natura in Italia e in Germania: spunti di storia culturale . . . . .	83
<i>Das Naturgefühl in Italien und Deutschland: kulturgeschichtliche Betrachtungen</i> . . . . .	109
KLAUS EDER,	
Ökologische Kommunikation und ihr Publikum. Zur Varietät von Umweltkulturen in Europa . . . . .	139
<i>La comunicazione ecologica e il suo pubblico. A proposito della varietà di culture ambientali in Europa</i> . . . . .	158
LUIGI PELLIZZONI,	
La dinamica della modernità. Ambiente, riflessività e democrazia. . . . .	179
<i>Die Dynamik der Moderne. Umwelt, Reflexivität und Demokratie</i> . . . . .	200
KARL-WERNER BRAND,	
Von grüner Fundamentalopposition zum professionellen Umweltadvokaten. Entwicklung und Besonderheiten der (west)deutschen Umweltbewegung . . . . .	225

# Il sentimento della natura in Italia e in Germania: spunti di storia culturale

Raimondo Strassoldo

## 1. Introduzione

Che il «sentimento della natura» sia, mediamente, più forte nei popoli nord-europei che in quelli mediterranei, è osservazione molto antica. Oggi essa sembra corroborata da una quantità di indicatori. I moderni movimenti per la protezione della natura (ambiente, paesaggio, animali, «vita selvaggia», ecosistemi, ecc.) sono nati quasi tutti nei Paesi in senso lato germanici, e ivi sono, in generale, più forti e seguiti (1). Qui le relative istituzioni sono più antiche, consolidate ed efficaci. In Germania il partito verde è, da oltre vent'anni, il più radicato e determinato d'Europa; e in questo Paese gli allarmi levatisi nei primi anni Ottanta, per la «moria dei boschi» provocarono una vera isteria nazionale. I principali filosofi, teorici ed ideologi di tali movimenti appartengono a quest'area culturale (2). I sondaggi sociologici internazionali mostrano, in generale, che i valori (sensibilità, preoccupazioni) ambientali sono più estesamente e profondamente diffusi nei Paesi del Nord- che del Sud-Europa (3).

---

(1) Anche nel campo di movimenti ecologici, non è facile trovare opere storiografiche scevre da *bias* nazionali: le più note hanno una prospettiva centrata sul mondo anglo-americano. Il contributo tedesco alla costruzione della cultura ambientalistica è particolarmente evidenziato da HAYWARD (1994). Cfr. anche MÜLLER-ROMMEL 1995; FIORE 1991; STRASSOLDO 1993. Si può qui ricordare anche il cruciale ruolo di coagulo svolto nei primi anni Ottanta dal sudtirolese Alexander Langer nei confronti dei movimenti ecologisti italiani.

(2) Alle radici del pensiero ambientalista contemporaneo sta senza dubbio il romanticismo settecentesco, che, come è noto, è un fenomeno essenzialmente inglese e tedesco. Il padre fondatore di quello americano, H. Thoreau, è stato notoriamente influenzato dai romantici europei, e dal proto-ecologismo di Alexander von Humboldt. Di origine tedesca è anche un altro dei padri fondatori dell'ecologismo americano, Aldo Leopold. Verso la metà del Ventesimo secolo, i principali temi dell'ambientalismo sono presenti in diversi lavori di Adorno e Horkheimer (cfr in particolare, HORKHEIMER 1975). Tra i più noti teorici contemporanei, di origine tedesca (ebraico-tedesca) sono chiaramente P. Ehrlich, E. Schumacher, F. Capra e H. Jonas. Iper-tedesco, cioè scandinavo, è il profeta dell'«ecologia profonda» ed estrema, A. Naess.

(3) I risultati variano notevolmente a seconda degli indicatori usati. Spesso, nelle adesioni «di principio» ai valori ecologisti gli italiani non sono da meno dei tedeschi (cfr. ad es. ROVATI 1997); ma i tedeschi risultano più attivi nella loro messa in pratica (cfr. ad es. EURISKO 1998). Molto più netto è

In riferimento all'oggetto specifico di questo scritto, non sembra illegittimo riferirsi all'intera famiglia dei popoli germanici, compresi quindi gli scandinavi, i fiamminghi e olandesi, e gli anglosassoni (nord-americani compresi) (4).

In questo senso, le differenze tra Italia e Germania in tema di valori ambientali possono essere considerate come un caso particolare della più ampia e antica sindrome delle differenze tra i popoli del Nord e quelli del Sud, di cui abbiamo già trattato, su questa rivista, alcuni anni or sono (5).

Il tema delle differenze tra Germania e Italia nel campo delle relazioni società-natura (o, per usare un linguaggio un po' più specifico e attuale, nel campo dei valori, atteggiamenti, e comportamenti ambientali) può essere affrontato da numerose prospettive sociologiche, con basi-dati di natura diversa.

In questa sede abbiamo scelto una prospettiva di storia della cultura, e, più specificamente, di storia sociale dell'arte. La tesi che intendiamo documentare è che la maggior forza del sentimento della natura nei Paesi germanici è un carattere culturale evidente da almeno cinque secoli, e chiaramente espresso in generi artistici quali la pittura di paesaggio e (dal Settecento in poi) l'arte dei giardini, e nel movimento romantico.

La scelta di questo taglio non dipende solo dagli attuali interessi di ricerca di chi scrive, ma anche dalla sempre più preoccupata coscienza dell'importanza della prospettiva storica. Si ha la sensazione che le nuove generazioni europee vivano in un mondo sempre più de-storicizzato, in cui solo il nuovo ha significato, e le novità interessanti provengano solo da altri continenti. Tra queste, l'ecologia e i valori ambientali. Certo, abbiamo molto da imparare dal capo indiano Seattle o dai monaci giainisti o zen, o dalle culture africane o amerindie, e perfino dagli scienziati americani, in fatto di atteggiamenti verso la natura. Ma c'è anche il rischio di credere che la vecchia Europa sia responsabile solo di orrori e devastazioni in questo campo; e rimanere ignoranti del ricchissimo patrimonio culturale sviluppato in Europa, lungo secoli e millenni, anche sul tema dei rapporti tra società e natura. Non rendersi conto, ad esempio, che l'ambientalismo occidentale esprime valori e aspirazioni tutte già ben presenti nel «vecchio» romanticismo; e che gran parte di essi erano già entrati nel patrimonio ideologico di altri movimenti, come il nazionalismo tedesco; compresa la sua versione nazional-socialista. Ciò non vuole assolutamente gettare ombre sulla validità dell'ambientalismo, cui chi scrive continua personalmente a sentirsi in sintonia; ma evidenziare l'im-

---

il vantaggio dei tedeschi nell'adesione ai valori «post-materialisti», di cui si occupa da quasi trent'anni R. Inglehard (cfr, da ultimo, ABRAMSON/INGLEHARD 1997; INGLEHARD 1998).

(4) Questa è ad esempio anche la prospettiva di due lavori che abbiamo largamente utilizzato in questo scritto: SCHAMA 1996 (il titolo originale dell'opera del giovane storico della Columbia University è *Landscape and Memory*. L'opera è stata anche tradotta in italiano come *Paesaggio e memoria* (in questa sede, i riferimenti sono all'edizione tedesca); ROSENBLUM 1994 (il lavoro è stato pubblicato originalmente nel 1975).

(5) STRASSOLDO 1987.

portanza di quelle facoltà di critica razionale, che si possono fondare solo su una sufficiente conoscenza della storia delle idee e una salda coscienza della complessità del reale.

## 2. Natura e cultura sopra e sotto il «limes»

La spiegazione apparentemente più ovvia delle differenze tra Germania e Italia negli atteggiamenti verso la natura sta nel fatto che l'Italia, come propaggine della civiltà ellenica, si è urbanizzata almeno quindici secoli prima della Germania. Da molto più tempo, la sua cultura si è sviluppata nell'ambiente artificiale di insediamenti stabili di pietra e mattoni, ad alta densità di popolazione. Il suo territorio è stato antropizzato, la natura addomesticata e sottomessa, le selve emarginate negli ambienti estremi, dei monti e delle paludi. La sua religione ha perso i caratteri tellurici (animisti, politeisti e panteisti), e ha assunto caratteri uranici e metafisici; la sua cultura si è fatta antropocentrica e socio-centrica. Per diversi secoli, l'Europa è stata divisa grosso modo lungo la linea Reno-Danubio, tra l'alta civiltà mediterranea, organizzata in Impero Romano, e il mondo al di là del *limes*, abitato da popolazioni brade, seminomadi, dedite alla raccolta, alla caccia, alla pastorizia, a un'agricoltura primitiva; in insediamenti poveri e precari e in un ambiente in gran parte coperto dalle foreste. Molto più a lungo, al di là del *limes* sono sopravvissuti i culti più arcaici dell'umanità, quelli degli alberi e dei boschi sacri. Non sorprende quindi che anche dopo alcuni secoli di conversione al cristianesimo le culture dell'Europa centro-settentrionale abbiano mantenuto atteggiamenti religiosi, o almeno reverenziali, verso la natura.

Questa la spiegazione più consolidata, e che riteniamo sostanzialmente valida. Ma non bisogna esagerare le differenze. Anche nella cultura e nella religione romana, come in quella ellenica, la natura ebbe a lungo carattere sacro. La maggior parte degli dei erano in qualche modo connessi al mondo vegetale e animale (6); i luoghi di culto più antichi erano fonti, alberi e boschi sacri (nella città di Roma, al tempo di Augusto, c'era ancora una quarantina di boschi sacri, anche se ridotti a semplici vestigia) (7). I santuari erano di solito collocati in modo da avere davanti grandiose scenografie naturali (8); basti ricordare Dodona, Delfi, Basse, Preneste. La forma del tempio greco peristilo, secondo Vitruvio, era intesa a riprodurre il bosco sacro (colonne = alberi), e le architetture sacre nelle città erano di solito circondate o accompagnate da altrettanto sacri alberi. Anche le abitazioni private erano dotate, ove possibile, di aree verdi, in cui le funzioni utilitarie erano normalmente ammantate anche da significati religiosi. Parchi e giardini nelle città, o

---

(6) GRAVES 1985.

(7) VENTURI FERRIOLO 1991.

(8) GLACKEN 1967.

attorno alle ville suburbane o extraurbane, erano un elemento ubiquitario nelle città ellenistiche e romane dei secoli d'oro <sup>(9)</sup>. E la letteratura rifletteva e promuoveva insieme questa situazione, celebrando i valori della campagna e della natura (letteratura arcadica, pastorale, georgica). Anche nell'antica cultura mediterranea, quindi, non mancavano motivi di valorizzazione dell'ambiente naturale.

### 3. La foresta e la cattedrale

La penetrazione del cristianesimo nel mondo germanico è avvenuta in buona parte, tra il VII e il X secolo, ad opera di missionari irlandesi. Gran parte delle sedi vescovili e dei più antichi monasteri dell'Europa Centrale, come è noto, sono stati fondati da questi monaci. Ora, l'Irlanda è rimasta estranea alla civiltà romana (almeno secondo la storiografia vigente fino a pochi anni or sono) e il suo peculiare monachesimo cristiano si era innestato direttamente sulla tradizione «druidica» primitiva <sup>(10)</sup>, e quindi è probabile che anche nel cristianesimo scoto-germanico vi sia stata una certa tolleranza per elementi religiosi arcaici. Gli indizi di sopravvivenza di tali elementi sono numerosi; basti ricordare l'albero di Natale e le diffusissime tradizioni dei «maggi» e degli «alberi della libertà» <sup>(11)</sup>.

Ma il fenomeno probabilmente più importante, in questo campo, è il nesso tra religioni della foresta e la cattedrale gotica. Sulle origini dell'architettura gotica – uno dei fenomeni centrali della storia culturale europea – vi sono, come è noto, molte interpretazioni; si sono ipotizzate influenze orientali, attraverso i crociati e gli arabi; fattori tecnologici, quali la scarsità di materiali da costruzione, e in particolare pietra e legno <sup>(12)</sup>; la disponibilità su larga scala di vetro, ecc.. Ma la spiegazione più tradizionale, elaborata già nel Settecento da James Hall e ampiamente ripresa nel secolo seguente da Viollet le Duc, è che la cattedrale gotica sia una riproduzione cristiana, in pietra, della foresta sacra pagana. Lo provano i numerosi elementi chiaramente dendromorfi, la trattazione della luce, la forma dei pilastri e delle nervature, le gemme sulle guglie, le popolazioni di mostriciattoli scolpiti che ne abitano capitelli e dozzioni, e così via. Se la (meridionale) cattedrale romanica è una «fortezza» o «castello» di Dio <sup>(13)</sup>, la nordica cattedrale gotica ne è chiaramente il Sacro Bosco (per le sue dimensioni e forma esterna, anche il Sacro Monte; ma sulla simbologia religiosa dei monti dovremmo aprire un altro capitolo). Questa interpretazione sarà popolarissima in età romantica, e darà vita a celebri immagini, come quelle di Caspar David Friedrich.

---

<sup>(9)</sup> SCHNEIDER 1975.

<sup>(10)</sup> TOYNBEE 1974: 164.

<sup>(11)</sup> BROSSE 1991.

<sup>(12)</sup> BECHMANN 1984.

<sup>(13)</sup> HAUSER 1967: 202.

#### 4. La pittura di paesaggio in Italia e in Germania

Verso il 1540, Michelangelo scrisse una celebre invettiva contro la pittura fiamminga di paesaggio: «questa pittura si compone di drappi, di casupole, di verdure campestri, di ombre d'alberi, di ponti e ruscelli, ed essi chiamano ciò paesaggio, con qualche figurina qua e là. E tutto questo, che passa per buono per certi occhi, è in realtà senza ragione, né arte, senza simmetria né proporzione, senza discernimento né scelta né disegno, in una parola senza sostanza e senza nerbo» (14). Già ai suoi tempi quindi questo genere era riconosciuto come una specialità nordica (il concetto di Fiandra, in pittura, può tranquillamente essere esteso agli altri Paesi tedescofoni) largamente diffusa ed apprezzata anche in Italia. Il Vasari si lamenterà, in quegli stessi anni (1547), che «non è casa di ciabattino che paesi tedeschi non siano» (15), cioè in cui non vi siano quadri di paesaggio tedeschi. L'umanista fiammingo Lapsonio nel 1572 riconoscerà, in versi latini, che «è gloria esclusiva dei fiamminghi dipinger bene i paesaggi ... degli italiani ... gli dei e gli uomini» (16).

In linea generale si può sostenere che in tutta la storia dell'arte europea, dal XIV secolo in poi, la pittura di paesaggio sia stata sviluppata e portata alle massime altezze da artisti nordici. La parola stessa è un calco italiano dall'originale germanico (*Landscaap, Landschaft, landscape*). Gli italiani e, più in generale, i mediterranei, pur con notevolissime eccezioni, hanno mostrato complessivamente minor impegno creativo in questo campo. Tra le eccezioni più precoci si possono citare i due grandi affreschi di Ambrogio Lorenzetti a Siena, sugli effetti del buon e del cattivo governo; ma si può sottolineare che il suo collega Simone Martini, ad Avignone, aveva avuto forti contatti con la pittura nord-europea, e che in effetti nei due affreschi gli elementi antropici sono ampiamente dominanti su quelli naturalistici; l'intento è di documentare le opere dell'uomo, e non celebrare la natura. I migliori esempi italiani di paesaggi, nel Quattrocento, sono stati influenzati dai modelli nordici, ampiamente circolanti. I brani paesaggistici nei lavori di Benozzo Gozzoli, Gentile da Fabriano, Pisanello, sono fortemente intrisi della cultura, prevalentemente oltremontana, del «gotico internazionale»; e così anche quelli di Piero della Francesca. I primi cicli di vedute campestri, a Milano, Ferrara, Firenze, Napoli, a metà Quattrocento, derivano da arazzi borgognoni e fiamminghi (17). Dürer era ben conosciuto e celebrato in Italia, e al suo secondo viaggio vi discese «come maestro». E da Dürer discende anche la tradizione, eminentemente tedesca, del disegno scientifico-naturalistico, soprattutto botanico (18). La scuola veneta di Giovanni Bellini, di gran lunga il più grande paesaggista italiano del Quattro-

---

(14) ROMANO 1991: 67; anche CLARK 1985: 54.

(15) ROMANO 1991: 66.

(16) Ibidem: 67.

(17) Ibidem: 50.

(18) Ibidem: 63.

cento, ne risente per diversi canali, tra cui, all'origine, Antonello da Messina; ma anche, probabilmente, per conoscenze più dirette. I contatti tra Venezia e la Germania erano molto intensi (19).

Forse meno diretto è il rapporto dei modelli nordici con il paesaggio «realistico» che si sviluppa a Firenze nella seconda metà del Quattrocento: Baldovinetti, Pollaiuolo, Leonardo. Qui la spinta alla riproduzione esatta e minuziosa della realtà paesaggistica sembra partecipare dello spirito di ricerca scientifica, così vivo in quell'ambiente; da quell'intreccio tra ricerca pittorico-artistica e scientifico-naturalistica, di cui Leonardo è il rappresentante sommo, ma non certo l'unico. Questo è forse il momento più alto di un'autonoma, primigenia scuola di paesaggio in Italia, paragonabile a quelle nordiche; ma un episodio senza sviluppi immediati. I paesaggi di Leonardo avrebbero esercitato qualche influenza su quelli tedeschi, così come i suoi disegni scientifici. Lo stupefacente panorama alpino e marittimo, preso a volo d'uccello, della *Battaglia d'Alessandro* di Altdorfer sarebbe impensabile senza gli immediati precedenti leonardeschi). Ma nell'immediato, in Italia, la linea leonardesca è sconfitta (20). Nella prima metà del Cinquecento prevale in questo Paese la pittura di «dei ed eroi»; la retorica umanistica si separa dalla ricerca scientifica, e nella «grande maniera» michelangiotesca non c'è spazio che per le figure.

Per tornare al Quattrocento italiano, si possono notare ancora due aspetti significativi. Il primo è che gli sfondi paesistici, ove presenti, sono spesso trattati in modo architettonico o geometrico. Le forme della natura – monti, alberi – sono sottoposte ad un processo di drastica semplificazione e geometrizzazione: come si vede ad esempio in Paolo Ucello e Beato Angelico. Ciò sembra dovuto agli sforzi, ancora acerbi, di costringere anche quegli elementi nelle maglie della prospettiva (21).

Il secondo è il modo del tutto peculiare, e di grande successo, con cui il paesaggio è trattato dal Mantegna: gli elementi vegetali sono quasi eliminati, e gli sfondi paesaggistici sono ridotti alla nuda roccia; deserti scagliosi come cave di pietra, del tutto incongrui nel paesaggio reale italiano. Questa preferenza per l'aspetto minerale può avere diverse origini: la tradizione bizantina (22), ma anche la contemporanea passione, in Italia, per la ricerca mineralogica (23); e/o infine la forte inclinazione di Mantegna per gli elementi architettonici ed antiquari, dove la pietra è quasi l'unica materia. Su questa preferenza italiana per la geometria e la

---

(19) Cfr. AIKEMA et al. 1999.

(20) ROMANO 1991: 43.

(21) CLARK 1985: 39.

(22) CLARK (1985: 33 ss.) ricorda che la riduzione iconografica della montagna ad una scaglia di pietra risale all'arte ellenistica e bizantina, e si conserva immutata in tutta l'arte medievale europea.

(23) CAMPORESI (1992), documenta come nelle corti italiane del Quattro- e Cinquecento si fosse scatenata una vera corsa all'oro e agli altri metalli e minerali preziosi, intesi come basi di potenza non solo economica, ma anche politica e militare; e che anche l'interesse dei pittori – Leonardo compreso, ma non solo – per lo studio e la raffigurazione realistica delle formazioni geologiche rientrasse in questo quadro.

pietra, in contrapposizione alla preferenza tedesca per l'irregolarità organica e il legno, si eserciterà parecchio, più tardi, la riflessione romantica (24).

Il primato nordico nella raffigurazione della natura risale agli albori del gotico. Le decorazioni delle cattedrali si arricchiscono di elementi vegetali e animali (corpi umani compresi), rappresentati con sempre maggior precisione naturalistica; e la pittura ha sviluppi analoghi (25). Sembra difficile negare già in questa fase un atteggiamento di attenzione che non è già scientifica, ma piuttosto ancora religiosa; un atteggiamento di meraviglia e rispetto per ogni singolo frammento del creato, in quanto opera di Dio. È a questo che Aby Warburg si riferiva, con l'espressione famosa ma in sé piuttosto misteriosa, che «Dio sta nei dettagli» (26). In Jan Van Eyck questa ricerca della precisione microscopica (o macroscopica, nel lessico della fotografia) assume caratteri quasi di delirio mistico: nessun filo di tessuto, nessuna fibra di legno, nessun pelo o poro sfugge alla sua ricerca di verità totale ed assoluta; un viaggio vertiginoso verso il centro della materia, alla ricerca delle sue componenti ultime, atomiche; e quindi di ciò che sta dall'altra parte della materia, *metà ta physikà*. Questo atteggiamento riguarda, ovviamente, tutta la realtà; compresi i suoi aspetti naturalistici e paesistici. A Van Eyck dobbiamo i primi, e più bei (benché minuscoli), paesaggi della storia della pittura occidentale. Tuttavia, il minuzioso realismo non basta a spiegare la nascita e lo sviluppo, in terra nordica, delle raffigurazioni di paesaggio, dapprima nelle miniature, nelle decorazioni parietali e negli arazzi, poi come componente sempre più importante dei quadri di figure, e infine come genere autonomo. Ai signori d'oltralpe piaceva vedere raffigurazioni dei loro castelli, villaggi, boschi, fiumi, campagne e contadini, fonte della loro ricchezza e luogo dei loro svaghi; e ogni forma spettacolare e curiosa della natura. Non sembra praticabile, per capire questo fenomeno, alcuna altra spiegazione che un «sentimento della natura» più forte nel loro ambiente culturale che in Italia.

In ambiente italiano, nel Quattrocento, i valori estetici e culturali del paesaggio erano già stati oggetto di riflessioni da parte ad esempio di Leon Battista Alberti. Egli consigliava che le dimore del signore fossero ubicate in luoghi da cui egli potesse godere un'ampia veduta sulle sue ricche e operose campagne, fonte di diletto e soddisfazione (27); e che scene rustiche e vedute paesaggistiche fossero dipinte dentro la dimora, ma nelle parti meno nobili (28). In generale, l'Alberti si riferisce più alla campagna coltivata che alla natura, e sembra considerarle più

---

(24) A questo proposito si può citare ad esempio anche il diario di guerra di un ufficiale austriaco sul fronte dell'Isonzo, che invidia al nemico italiano la sua abilità nel tagliare e usare la pietra nelle strutture belliche (trincee, ecc.), retaggio della tradizione che ha saputo elevare i sublimi monumenti in pietra dell'Italia di tutti i tempi (WEBER 1967: 148).

(25) HAUSER 1967: 255 ss.

(26) SCHAMA 1996: 235.

(27) ZOPPI 1995.

(28) ROMANO 1991: 39.

pietra, in contrapposizione alla preferenza tedesca per l'irregolarità organica e il legno, si eserciterà parecchio, più tardi, la riflessione romantica (24).

Il primato nordico nella raffigurazione della natura risale agli albori del gotico. Le decorazioni delle cattedrali si arricchiscono di elementi vegetali e animali (corpi umani compresi), rappresentati con sempre maggior precisione naturalistica; e la pittura ha sviluppi analoghi (25). Sembra difficile negare già in questa fase un atteggiamento di attenzione che non è già scientifica, ma piuttosto ancora religiosa; un atteggiamento di meraviglia e rispetto per ogni singolo frammento del creato, in quanto opera di Dio. È a questo che Aby Warburg si riferiva, con l'espressione famosa ma in sé piuttosto misteriosa, che «Dio sta nei dettagli» (26). In Jan Van Eyck questa ricerca della precisione microscopica (o macroscopica, nel lessico della fotografia) assume caratteri quasi di delirio mistico: nessun filo di tessuto, nessuna fibra di legno, nessun pelo o poro sfugge alla sua ricerca di verità totale ed assoluta; un viaggio vertiginoso verso il centro della materia, alla ricerca delle sue componenti ultime, atomiche; e quindi di ciò che sta dall'altra parte della materia, *metà ta physikà*. Questo atteggiamento riguarda, ovviamente, tutta la realtà; compresi i suoi aspetti naturalistici e paesistici. A Van Eyck dobbiamo i primi, e più bei (benché minuscoli), paesaggi della storia della pittura occidentale. Tuttavia, il minuzioso realismo non basta a spiegare la nascita e lo sviluppo, in terra nordica, delle raffigurazioni di paesaggio, dapprima nelle miniature, nelle decorazioni parietali e negli arazzi, poi come componente sempre più importante dei quadri di figure, e infine come genere autonomo. Ai signori d'oltralpe piaceva vedere raffigurazioni dei loro castelli, villaggi, boschi, fiumi, campagne e contadini, fonte della loro ricchezza e luogo dei loro svaghi; e ogni forma spettacolare e curiosa della natura. Non sembra praticabile, per capire questo fenomeno, alcuna altra spiegazione che un «sentimento della natura» più forte nel loro ambiente culturale che in Italia.

In ambiente italiano, nel Quattrocento, i valori estetici e culturali del paesaggio erano già stati oggetto di riflessioni da parte ad esempio di Leon Battista Alberti. Egli consigliava che le dimore del signore fossero ubicate in luoghi da cui egli potesse godere un'ampia veduta sulle sue ricche e operose campagne, fonte di diletto e soddisfazione (27); e che scene rustiche e vedute paesaggistiche fossero dipinte dentro la dimora, ma nelle parti meno nobili (28). In generale, l'Alberti si riferisce più alla campagna coltivata che alla natura, e sembra considerarle più

---

(24) A questo proposito si può citare ad esempio anche il diario di guerra di un ufficiale austriaco sul fronte dell'Isonzo, che invidia al nemico italiano la sua abilità nel tagliare e usare la pietra nelle strutture belliche (trincee, ecc.), retaggio della tradizione che ha saputo elevare i sublimi monumenti in pietra dell'Italia di tutti i tempi (WEBER 1967: 148).

(25) HAUSER 1967: 255 ss.

(26) SCHAMA 1996: 235.

(27) ZOPPI 1995.

(28) ROMANO 1991: 39.

cento, ne risente per diversi canali, tra cui, all'origine, Antonello da Messina; ma anche, probabilmente, per conoscenze più dirette. I contatti tra Venezia e la Germania erano molto intensi (19).

Forse meno diretto è il rapporto dei modelli nordici con il paesaggio «realistico» che si sviluppa a Firenze nella seconda metà del Quattrocento: Baldovinetti, Pollaiuolo, Leonardo. Qui la spinta alla riproduzione esatta e minuziosa della realtà paesaggistica sembra partecipare dello spirito di ricerca scientifica, così vivo in quell'ambiente; da quell'intreccio tra ricerca pittorico-artistica e scientifico-naturalistica, di cui Leonardo è il rappresentante sommo, ma non certo l'unico. Questo è forse il momento più alto di un'autonoma, primigenia scuola di paesaggio in Italia, paragonabile a quelle nordiche; ma un episodio senza sviluppi immediati. I paesaggi di Leonardo avrebbero esercitato qualche influenza su quelli tedeschi, così come i suoi disegni scientifici. Lo stupefacente panorama alpino e marittimo, preso a volo d'uccello, della *Battaglia d'Alessandro* di Altdorfer sarebbe impensabile senza gli immediati precedenti leonardeschi). Ma nell'immediato, in Italia, la linea leonardesca è sconfitta (20). Nella prima metà del Cinquecento prevale in questo Paese la pittura di «dei ed eroi»; la retorica umanistica si separa dalla ricerca scientifica, e nella «grande maniera» michelangiolesca non c'è spazio che per le figure.

Per tornare al Quattrocento italiano, si possono notare ancora due aspetti significativi. Il primo è che gli sfondi paesistici, ove presenti, sono spesso trattati in modo architettonico o geometrico. Le forme della natura – monti, alberi – sono sottoposte ad un processo di drastica semplificazione e geometrizzazione: come si vede ad esempio in Paolo Ucello e Beato Angelico. Ciò sembra dovuto agli sforzi, ancora acerbi, di costringere anche quegli elementi nelle maglie della prospettiva (21).

Il secondo è il modo del tutto peculiare, e di grande successo, con cui il paesaggio è trattato dal Mantegna: gli elementi vegetali sono quasi eliminati, e gli sfondi paesaggistici sono ridotti alla nuda roccia; deserti scagliosi come cave di pietra, del tutto incongrui nel paesaggio reale italiano. Questa preferenza per l'aspetto minerale può avere diverse origini: la tradizione bizantina (22), ma anche la contemporanea passione, in Italia, per la ricerca mineralogica (23); e/o infine la forte inclinazione di Mantegna per gli elementi architettonici ed antiquari, dove la pietra è quasi l'unica materia. Su questa preferenza italiana per la geometria e la

---

(19) Cfr. AIKEMA et al. 1999.

(20) ROMANO 1991: 43.

(21) CLARK 1985: 39.

(22) CLARK (1985: 33 ss.) ricorda che la riduzione iconografica della montagna ad una scaglia di pietra risale all'arte ellenistica e bizantina, e si conserva immutata in tutta l'arte medievale europea.

(23) CAMPORESI (1992), documenta come nelle corti italiane del Quattro- e Cinquecento si fosse scatenata una vera corsa all'oro e agli altri metalli e minerali preziosi, intesi come basi di potenza non solo economica, ma anche politica e militare; e che anche l'interesse dei pittori – Leonardo compreso, ma non solo – per lo studio e la raffigurazione realistica delle formazioni geologiche rientrasse in questo quadro.

pietra, in contrapposizione alla preferenza tedesca per l'irregolarità organica e il legno, si eserciterà parecchio, più tardi, la riflessione romantica (24).

Il primato nordico nella raffigurazione della natura risale agli albori del gotico. Le decorazioni delle cattedrali si arricchiscono di elementi vegetali e animali (corpi umani compresi), rappresentati con sempre maggior precisione naturalistica; e la pittura ha sviluppi analoghi (25). Sembra difficile negare già in questa fase un atteggiamento di attenzione che non è già scientifica, ma piuttosto ancora religiosa; un atteggiamento di meraviglia e rispetto per ogni singolo frammento del creato, in quanto opera di Dio. È a questo che Aby Warburg si riferiva, con l'espressione famosa ma in sé piuttosto misteriosa, che «Dio sta nei dettagli» (26). In Jan Van Eyck questa ricerca della precisione microscopica (o macroscopica, nel lessico della fotografia) assume caratteri quasi di delirio mistico: nessun filo di tessuto, nessuna fibra di legno, nessun pelo o poro sfugge alla sua ricerca di verità totale ed assoluta; un viaggio vertiginoso verso il centro della materia, alla ricerca delle sue componenti ultime, atomiche; e quindi di ciò che sta dall'altra parte della materia, *metà ta physikà*. Questo atteggiamento riguarda, ovviamente, tutta la realtà; compresi i suoi aspetti naturalistici e paesistici. A Van Eyck dobbiamo i primi, e più bei (benché minuscoli), paesaggi della storia della pittura occidentale. Tuttavia, il minuzioso realismo non basta a spiegare la nascita e lo sviluppo, in terra nordica, delle raffigurazioni di paesaggio, dapprima nelle miniature, nelle decorazioni parietali e negli arazzi, poi come componente sempre più importante dei quadri di figure, e infine come genere autonomo. Ai signori d'oltralpe piaceva vedere raffigurazioni dei loro castelli, villaggi, boschi, fiumi, campagne e contadini, fonte della loro ricchezza e luogo dei loro svaghi; e ogni forma spettacolare e curiosa della natura. Non sembra praticabile, per capire questo fenomeno, alcuna altra spiegazione che un «sentimento della natura» più forte nel loro ambiente culturale che in Italia.

In ambiente italiano, nel Quattrocento, i valori estetici e culturali del paesaggio erano già stati oggetto di riflessioni da parte ad esempio di Leon Battista Alberti. Egli consigliava che le dimore del signore fossero ubicate in luoghi da cui egli potesse godere un'ampia veduta sulle sue ricche e operose campagne, fonte di diletto e soddisfazione (27); e che scene rustiche e vedute paesaggistiche fossero dipinte dentro la dimora, ma nelle parti meno nobili (28). In generale, l'Alberti si riferisce più alla campagna coltivata che alla natura, e sembra considerarle più

---

(24) A questo proposito si può citare ad esempio anche il diario di guerra di un ufficiale austriaco sul fronte dell'Isonzo, che invidia al nemico italiano la sua abilità nel tagliare e usare la pietra nelle strutture belliche (trincee, ecc.), retaggio della tradizione che ha saputo elevare i sublimi monumenti in pietra dell'Italia di tutti i tempi (WEBER 1967: 148).

(25) HAUSER 1967: 255 ss.

(26) SCHAMA 1996: 235.

(27) ZOPPI 1995.

(28) ROMANO 1991: 39.

come motivo di soddisfazione utilitaria e di compiacimento estetizzante, e anche di elegante ironia, che di venerazione.

Già nel Cinquecento gli italiani si erano posti il quesito sulle ragioni del primato nordico nella pittura di paesaggio. Ad esempio Paolo Pino, nel *Dialogo della pittura* del 1548, indica la bellezza dei «paesi abitati da loro, i quali per la loro selvatichezza si rendono gratissimi. Ma noi italiani siamo nel giardino del mondo, cosa più dilettevole da vedere che da figurare» (29). In altre parole, i nordici sono divenuti maestri in questo genere perché abitano un Paese ancora ricco di aspetti autenticamente naturali, vergini, e in particolare di selve, mentre il carattere dominante del paesaggio italiano è la sua forte antropizzazione. Egli dà per scontato che il primo eserciti una universale attrazione sull'animo umano; ma che il secondo sia «più dilettevole da vedere che da figurare» pare affermazione difficilmente sostenibile. Quel che vuol dire, forse, è che l'attrazione per la natura selvaggia ha un carattere diverso, più coinvolgente strati profondi e misteriosi dell'anima, che l'apprezzamento per le campagne ben coltivate. Nella pittura tedesca, il paesaggio assume spesso caratteri insieme attraenti e inquietanti, fin orrorifici; quei caratteri di «mysterium fascinosum et tremendum» che la tradizione romantica, con Rudolf Otto, attribuirà all'essenza del sacro; e che troviamo espressi con grande evidenza nei paesaggi e brani naturalistici di Aلدorfer, Grünewald, Bosch, Brueghel e infiniti altri (30).

È nell'ambiente della pittura nordica che si coagula quindi, tra Quattro- e Cinquecento, il paesaggio come forma simbolica, come genere riconosciuto ed ampiamente apprezzato in tutta Europa. Che esso lo sia anche nell'Italia del tempo, dove le forme del paesaggio reale differivano notevolmente da quelle dipinte, è spiegabile solo in termini focilloniani: una volta coagulatasi, la forma-paesaggio vive di vita autonoma, si evolve secondo dinamiche proprie e principi endogeni (31).

Nei primi decenni del Cinquecento gli elementi fondamentali del quadro di paesaggio sono già ben codificati, come abbiamo visto nel brano di Michelangelo. Manca, ivi, menzione di un elemento invece molto frequente, quello dell'alta montagna. Il territorio reale, nei Paesi nordici (tra Svizzera e Scandinavia), è in grandissima prevalenza piatto o appena ondulato; ma la conoscenza del paesaggio alpino era molto diffusa (anche in età premoderna si viaggiava abbastanza), e i pittori tedeschi e fiamminghi trovarono che al loro pubblico piaceva molto vedere, nei quadri, anche ripide, rocciose, acuminata vette alpine; magari con fantastici castelli sulla cima (32). Si sostiene comunemente che il fascino delle Alpi sia stato

---

(29) Ibidem: 66.

(30) Sugli aspetti «orrorifici» del «paesaggio fantastico» tedesco insiste molto il CLARK 1985: 67 ss.

(31) ROMANO 1991: 66. In verità Romano non fa riferimento esplicito alle tesi di FOCILLON 1934, ma il concetto pare inequivocabile.

(32) WARNKE (1992, cap. *Berge und Burgen*) ha osservato che la raffigurazione di castelli sulle alture, e anche la loro costruzione, si diffonde dal Quattrocento in poi, proprio in concomitanza con l'introduzione delle artiglierie. Pare che quel che perdono in funzionalità militare i castelli lo com-

scoperto, o inventato, solo verso la metà del Settecento, come espressione del primo spirito romantico; ma in pittura esso era apparso, sia di qua (Leonardo, Bellini, Giorgione) che soprattutto al di là delle Alpi, almeno tre secoli prima.

Un importante spinta allo sviluppo del paesaggio come genere pittorico fu dato dall'iconoclastia protestante. Il protestantesimo riprende l'antico divieto ebraico (e poi islamico) contro la raffigurazione della divinità e di scene religiose; vuole chiese pure da ogni distrazione idolatrica o sensoriale/visuale. Allo scoppio della Riforma, gran parte dei quadri che ornavano le chiese dell'Europa settentrionale furono mandati al rogo. La pittura religiosa quasi scompare dal mondo protestante. I pittori cercano nuovi committenti e nuovi mercati, e uno di questi è quello della pittura di paesaggio, così piacevole ed adatta a decorare le case borghesi.

Così, nel mondo protestante, il sacro, impossibilitato ad esprimersi pittoricamente nelle forme tradizionali dell'iconografia religiosa cristiana, tende a slittare, o tornare, verso il quadro di paesaggio. Il bisogno di contatto sensoriale, visuale, figurativo, col sacro, si rivolge verso gli spettacoli della natura. I boschi, gli alberi, i monti, le nuvole tornano sempre più esplicitamente e legittimamente a essere sentiti come teofanie, manifestazioni sensibili e terrestri di quel Dio che non si può più dipingere come vecchione barbuto <sup>(33)</sup>.

Ne consegue, tra l'altro, la tendenza a espungere sempre più la presenza umana dai quadri di paesaggio, ovvero l'assurgere della natura selvaggia a protagonista assoluta della scena. I villaggi si fanno sempre più lontani, ridotti a piccoli campanili nella lontana foschia; le figure sempre più minute, fino a scomparire. Il termine paesaggio è ormai improprio; qui emerge la pittura naturalistica.

Ma vi sono anche altre tendenze. Tra le più importanti, quella della fusione tra il paesaggio naturalistico e sacrale dei nordici con i miti della classicità mediterranea. La sintesi, non a caso, avviene a Roma, centro e punto d'incontro di tutta l'arte figurativa europea, tra Cinque- e Seicento. Qui venivano a studiare le opere dei geni dell'antichità e dell'alto Rinascimento anche stuoli di artisti tedeschi, fiamminghi, francesi; e qui il mondo degli «dei e degli eroi», della tradizione classica, rievocata in vita dagli umanisti, si fuse con il sentimento forte della natura dei nordici. Nelle «poesie» di Giorgione, Tiziano, Tintoretto, Carracci, la scena è dominata dai bei corpi nudi (una particolare specie di *loci amoeni*), mentre il contesto paesistico sta sullo sfondo; nei nordici, questo diviene la presenza dominante, e le figure, sempre più piccole, solo un pretesto narrativo. Nel «paesaggio ideale» le forme potenti e realistiche della natura, elaborate dai nordici e ritrovate nelle regioni attorno a Roma, fanno da spettacolare sfondo a scenette tratte dalla mitologia classica, e a qualche elemento architettonico antico; in un'atmosfera di armonia, bellezza e amore espressa per mezzo della luce, e rievocante l'Età del-

---

pensino con un aumento del loro significato simbolico, come sedi di potere e prestigio. Per ULMER (1997), i castelli hanno sempre avuto, anche nel Medioevo, più una funzione simbolico-rappresentativa che veramente militare.

<sup>(33)</sup> ROSENBLUM 1994: 17.

l'Oro virgiliana <sup>(34)</sup>. I due massimi autori del genere furono, è vero, due francesi trapiantati a Roma, Poussin e il Lorena; ma tra i suoi cultori si trovano anche molti tedeschi e fiamminghi. Tra i più grandi si può citare Jan Brueghel <sup>(35)</sup>.

Il genere ebbe immenso e durevolissimo successo – fu coltivato ancora per tutto l'Ottocento – in tutta Europa, e rimane uno degli archetipi della cultura occidentale. Esso ebbe un'importanza fondamentale nel modellamento del paesaggio reale, specialmente, ma non solo, in Inghilterra <sup>(36)</sup>.

## 5. La tradizione nordico-romantica nella pittura moderna

Tuttavia già nella seconda metà del Settecento prese forma un'altra tradizione, quella del paesaggio romantico, fondato sul sentimento del sublime. Ciò avvenne dapprima in Inghilterra; e qui è forse superfluo ricordare che gli inglesi, i sassoni e i normanni erano tutte stirpi germaniche. Qualche stimolo venne dall'Italia (Salvator Rosa, Magnasco) e dalla Francia (Vernet); ma le grandi rivoluzioni paesaggistiche di fine Settecento avvengono tra Inghilterra (Cozens, Constable, Turner, Martin) e Germania (Friedrich). Cime montuose, ghiacciai, cascate, orridi, rupi, falesie, foreste primigenie, tempeste, eruzioni vulcaniche, catastrofi naturali e umane (stragi, naufragi), le prime devastanti manifestazioni della civiltà industriale, basata sul fuoco: tutto ciò che procede dallo scatenarsi delle grandi forze della natura, che spaventa l'osservatore e lo spinge a sfidare il pericolo, che lo umilia e lo esalta, costituisce il paesaggio «sublime» <sup>(37)</sup>.

L'estetica del sublime è una delle prime e più chiare manifestazioni del romanticismo. Il romanticismo può essere definito come una reazione dello spirito occidentale alla crisi delle antiche certezze metafisiche e religiose, minate dalla critica razionalistica e scientifica. Il bisogno di religione, non più soddisfatto dal cristianesimo tradizionale e stabilito, si rivolge in altre direzioni; e una di queste, forse la più importante, è la religione della natura. Nelle forze e forme della natura i romantici trovano il *mysterium fascinosum et tremendum* che costituisce, per loro, l'essenza della religione. La natura, un tempo considerata mera manifestazione sensibile della realtà metafisica, viene divinizzata. In un certo senso, si tratta di un ritorno al panteismo primitivo, con gli adattamenti imposti dalle conquiste della scienza moderna.

Il passaggio dal cristianesimo tradizionale alla religione della natura si può cogliere con la massima chiarezza nell'opera di Caspar David Friedrich. Le sue rovine di cattedrali nei boschi di quercie d'inverno, i suoi imponenti paesaggi bru-

---

<sup>(34)</sup> Per il concetto di «paesaggio ideale», cfr. CLARK 1985: 91 ss.

<sup>(35)</sup> Si veda il catalogo (Leca Verlag, Linden 1997) della mostra dedicata a Pieter Brueghel il giovane e a Jan Brueghel a Vienna, 1997-1998.

<sup>(36)</sup> Sul tema esiste un'amplissima letteratura. Per qualche primo riferimento cfr. STRASSOLDO 1998.

<sup>(37)</sup> Per una recente sintesi del dibattito sul sublime cfr. BODEI 1995: 81 ss.

mosi con minuscoli crocefissi, la sue rievocazioni di cattedrali gotiche come ombre di abeti, le sue figure solitarie di fronte all'infinitudine del mare e del cielo, le sue metafore arboree della condizione umana, i suoi personaggi erti sul caos di picchi e nubi in alta montagna, sono tutti modi molto espliciti di esprimere una fortissima tensione religiosa mediante un'iconologia radicalmente diversa da quella della tradizione mediterranea e cattolica. Se nella pittura nordica di paesaggio fino allora l'istanza religiosa era implicita e inconscia, e poteva convivere con la fede tradizionale, ora la religiosità panteistica – il «naturalismo sovranaturale» di Carlyle – diviene esplicita e totalizzante (38).

Nasce così, secondo Robert Rosenblum, la «tradizione nordica della pittura moderna», che si esprime principalmente attraverso il paesaggio, ma anche con altri oggetti – piante, animali, e persone; che si manifesta in Inghilterra, Germania, Svizzera, Olanda, Stati Uniti, nei due secoli successivi, fino ai nostri giorni; che costituisce una tradizione alternativa a quella, dominante, imperniata su Parigi; e che è caratterizzata da un forte impulso etico-religioso, dalla spinta profonda a ricercare, attraverso la rappresentazione della natura, il suo fondamento spirituale. Le forme mediante cui si esprime mutano anche radicalmente, in questi due secoli; dal realismo rigoroso al simbolismo più idiosincratico, alla spettacolarità drammatica, alla deformazione espressionista, e infine alla totale astrazione. Mentre la tradizione «parigina» ha carattere or politico-sociale, or meramente estetizzante e/o intellettuale o scientifica, la tradizione nordica è animata da un rigoroso, tragicamente serio impegno di ricerca dei fondamenti spirituali, delle basi ultime della condizione umana, dell'essenza del mondo (39). Tra i suoi esponenti più noti, si possono contare Runge, Palmer, Martin, tutta la «scuola dello Hudson» e gli altri grandi paesaggisti americani, Van Gogh, Munch, Hodler, Nolde, Marc, Kandinski, Klee, Ernst. Dopo aver raggiunto con il fiammingo Mondrian, e con gli americani (di recente origine mitteleuropea e russa, rispettivamente) Newman e Rothko i vertici dell'astrazione, nei tempi più recenti questa tradizione è tornata a modi espressivi più figurativi; e nei suoi esponenti tedeschi, come Beuys e Kiefer, gli alberi, i boschi, la natura, il paesaggio hanno rioccupato il centro della scena; in relazione con le minacce di distruzione della natura da parte dell'uomo, che sono uno degli incubi dominanti negli ultimi decenni (40).

Ovviamente, la distinzione tra un tradizione «parigina» e una «nordica» della pittura degli ultimi due secoli è molto grossolana; la rete delle comunicazioni e delle influenze, nell'insieme della pittura occidentale, non si lascia agevolmente

---

(38) Dopo un lunghissimo oblio, negli ultimi decenni i lavori di Friedrich stanno godendo di enorme popolarità, come dimostra il numero e il successo di vendita delle monografie illustrate a lui dedicate; popolarità dovuta, senza dubbio, alla loro affinità con la cultura ambientalista e al panteismo *new age*.

(39) ROSENBLUM 1994: 7, 70.

(40) In questo contesto si possono menzionare anche alcune correnti della *Land art* o *Environmental art*, espressione di particolari sentimenti e preoccupazioni nei confronti della natura (cfr. ad es. KASTNER/WALLIS 1998).

tagliare secondo questa linea. Abbiamo riportato in questa sede la tesi del Rosenblum perché essa evidenzia due poli spirituali, in uno dei quali la Germania è *magna pars*; mentre nell'altro (quello «parigino») l'Italia occupa un posto secondario. In generale non si può negare che, pur con qualche importante eccezione, la pittura italiana degli ultimi due secoli viva sostanzialmente della luce riflessa da Parigi. L'analisi del Rosenblum sembra corroborare l'ipotesi che la natura, l'ambiente, il paesaggio, suscitino nell'anima tedesca sentimenti ben più forti che in quella italiana.

## 6. Natura e nazione: la foresta come mito fondativo dell'identità tedesca

In un saggio scintillante di originalità ed erudizione, Kenneth Olwig ha evidenziato l'antichità e profondità dei nessi tra i concetti di cultura, nazione, natura e paesaggio. La nazione si definisce attraverso la sua natura, che comprende sia i legami biologici (la nascita, il sangue, la stirpe), che quelli con il territorio, il paesaggio. Tra i due ordini di legami ci sono nessi profondi; la nazione, con la sua cultura, nasce dalla terra. La cultura è ciò che viene elaborato e trasmesso da una generazione all'altra, attraverso processi che sono simili alla coltura delle piante («the cultivation and manuring of human minds», scrisse, con inimitabile *humour* inglese, Francesco Bacone). Ma la terra, il paesaggio sono anche il risultato della coltivazione e delle altre attività umane, e quindi anche per questa via componente fondamentale della nazione. Le rivendicazioni nazionali si basano sul diritto naturale, sull'autoctonia, sul rapporto circolare tra l'uomo e la natura: i popoli nascono dalla loro terra, ma a loro volta la modellano secondo la propria natura e cultura. Questi nessi, secondo Olwig, sono già tutti perfettamente esplicitati nell'opera poetica di Virgilio. Nelle *Egloghe* egli evidenzia la natura; nelle *Georgiche*, la coltura/cultura; nell'*Eneide*, la nazione. Data l'importanza dell'opera di Virgilio, come ponte tra la civiltà classica/mediterranea e quella moderna/europea/occidentale, questi nessi sarebbero entrati in profondità nella coscienza collettiva; in forma ormai quasi archetipica <sup>(41)</sup>.

Anche senza questi richiami, appare evidente che l'ambiente è una componente fondamentale dell'identità nazionale, come il territorio lo è dello Stato. Salvo che in pochi casi, è difficile pensare alla propria nazione (società, cultura, comunità) senza evocare anche immagini di elementi fisici quali monti, fiumi, campagne, ecc.; e beninteso anche città e monumenti. La patria ha sempre (quasi) anche una componente materiale, in varia proporzione naturale o modificata dalla cultura umana <sup>(42)</sup>; come dimostrano anche sinonimi quali *Heim* o «Paese».

---

<sup>(41)</sup> OLWIG 1995.

<sup>(42)</sup> Un tentativo di individuare il ruolo dei diversi fattori, socio-culturali e ambientali, nella costruzione dell'identità e «senso di appartenenza» territoriale è il programma di ricerche avviato da Franco Demarchi e diretto poi da Renzo Gubert (cfr. GUBERT 1992).

Anche in Italia, il sentimento di identità nazionale si nutre di immagini geografiche: la forma a stivale della penisola, la cerchia alpina, i paesaggi collinari e agricoli dell'Italia centrale, le lunghe e varie coste marine, le isole, i vulcani. Ma la sua morfologia è troppo complessa e diversificata per far emergere un'immagine simbolica complessiva e unitaria. Qualcosa di simile esiste forse nell'immaginario collettivo degli stranieri. Da Goethe in poi (ma forse l'idea può essere retrodatata di duemila anni), per i tedeschi l'Italia è «la terra dove fioriscono i limoni»: il mediterraneo caldo e solare, dai colori e aromi e sapori forti, dove ci si può abbandonare liberamente ai piaceri dei sensi. Ma è anche, ovviamente, la culla (dopo la Grecia) dell'arte, della civiltà, della fantasia e dell'intelligenza critica. Il paesaggio tosco-laziale è di solito considerato la quintessenza dell'Italia (43). Ma questa immagine trascurava molte altre componenti. Gli alpini e i padani, ad esempio, non sembrano ritrovarsi. L'identità nazionale italiana sembra appoggiarsi più su altri elementi, sempre fisici ma artificiali: le città d'arte, il patrimonio artistico in generale. In passato, si è tentato di appoggiarla soprattutto su elementi storico-simbolici, come le memorie della grandezza imperiale di Roma. Ma certamente non v'è alcun elemento propriamente naturale che riassume in sé l'identità italiana. Ed è forse anche per questo che ancor oggi, a centotrent'anni dall'unificazione politica, molti temono che l'identità nazionale in Italia sia ancora molto debole (44).

Questo non è vero per la Germania. Come ha argomentato persuasivamente Simon Schama (che seguiamo da presso in queste pagine) (45) il suo mito fondativo, la matrice e culla della sua cultura nazionale, è ben chiaro: la foresta.

La nazione tedesca cominciò a prendere coscienza della propria autonoma dignità, e a cercare motivi di differenziazione dalla dominante cultura latino-cattolica, tra la fine del Quattrocento e i primi del Cinquecento, in connessione ai propri processi di crescita socio-economica e culturale e alla crisi di prestigio del Papato; quei processi che avrebbero portato, nel 1517, alla rivoluzione luterana. Tra gli uomini-chiave del processo è da annoverare Conrad Celtis, umanista, poeta, consigliere di Massimiliano. A partire dal 1500, egli si dedica all'esaltazione della dignità della nazione tedesca, nettamente superiore ai barbari d'oriente (egli parla, classicamente, di sciti e sarmati, ma in realtà si riferisce agli slavi); ma anche rispetto alla corruzione dei latini/romani. Da buon umanista, egli cerca di fondare la sua tesi sull'autorità degli antichi; e la trova nel saggio di Tacito, *Germania*, da poco (1425) ritrovato da Poggio Bracciolini, stampato a Venezia nel 1470, nel 1473 a Norimberga (la patria di Celtis), tradotto in tedesco e pubblicato a Lipsia nel 1496. Da questo momento, *Germania* diventa l'atto ufficiale di nascita della coscienza nazionale tedesca, la fonte fondamentale dell'identità e dell'ideologia

---

(43) Sulle immagini-guida dei viaggiatori tedeschi in Italia cfr. ad es. i saggi di GUAGNINI 1996, con prefazione di C. Magris. Sulle immagini dell'Italia nei viaggiatori nordici in generale cfr. anche DE SETA 1982.

(44) Cfr. ad es. GALLI DELLA LOGGIA 1988.

(45) SCHAMA 1996: 91-152.

germanica, con un crescendo travolgente, fino all'esplosione nazista. Essa sta alla base anche del razzismo tedesco: i Germani vi sono descritti come alti, biondi, occhiazzurri, forti, frugali, virtuosi per coraggio e onestà. Ma soprattutto sono qualificati come «non contaminati da mescolanze matrimoniali con altri popoli», e quindi sono una stirpe unica e pura (*propriam et sinceram*). Tacito, da critico feroce della società e politica romana del suo tempo, contrasta favorevolmente le virtù dei Germani alla corruzione del regime in cui vive; e questa polemica antiimperiale sarà agevolmente riutilizzata dagli ideologi tedeschi in senso anti-papale.

Tacito dà anche alcune indicazioni sull'ambiente naturale in cui vivono i Germani, e sui loro rapporti con esso. Il loro Paese è in gran parte coperto da foreste di querce; e Plinio aveva già descritto l'immensa Selva Ercinia, estesa da un capo all'altro della Germania, costituita da spettacolose querce primigenie, antiche quanto il mondo. I Germani vi trovano facile nutrimento di frutti spontanei e di selvaggina; non conoscono le fatiche agricole, e passano gran parte del loro tempo godendo, mangiando e dormendo: una specie di Arcadia nordica. Essi vivono non concentrati in villaggi o città, ma in capanne sparse, ognuna con il suo cortile recintato. E infine, non adorano dei in forme umane, ma svolgono i loro culti all'aperto, nei boschi sacri, e in particolare adorano le grandi querce.

Gli scritti di Tacito e di Plinio non sono i soli documenti dell'età classica presi a fondamento dell'identificazione della Germania con la foresta. V'è anche l'episodio famosissimo della distruzione delle legioni di Varo da parte di Arminio (Hermann), principe dei Cheruschi. Gli storiografi avevano sottolineato che la disfatta avvenne in una foresta, e che fu causata proprio dall'impossibilità dell'esercito romano di sfruttare la sua grande superiorità tecnologica e organizzativa nell'ambiente forestale <sup>(46)</sup> (ciò che si ripeté più volte nella storia, fino al Vietnam). La foresta assurse quindi a baluardo e garanzia della libertà dei Germani contro l'asservimento a Roma; e tanta importanza fu data all'episodio, che a partire dal Cinquecento si investirono molti sforzi ad individuarne il sito (nella zona di Bielefeld), e nel Seicento per esso fu coniato il nome di Foresta di Teutoburgo, la «Fortezza dei Teutoni».

La pregnanza simbolica assunta dalla foresta nel quadro della nascente ideologia tedesca è sottolineata dal fatto che, in questo periodo, anche la Germania, come gran parte dell'Europa occidentale, era stata disboscata. Ciò malgrado, la sua immagine ufficiale rimase quella di un Paese pieno di foreste, descritte con accenti ammirati e favolosi; ed è stato dimostrato che gli scrittori di storie e geografie patrie falsificavano i fatti, descrivendo grandi foreste anche là dove ormai erano scomparse <sup>(47)</sup>.

---

<sup>(46)</sup> È da ricordare che Arminio (Hermann) conosceva perfettamente le tattiche delle legioni romane, essendo stato cresciuto ed educato a Roma, cittadino romano, e comandante di un'unità di germani ausiliari dell'esercito imperiale.

<sup>(47)</sup> SCHAMA 1996: 112, 119 ss.

La mitica foresta primigenia era costituita prevalentemente da querce, e la quercia divenne il simbolo della nazione germanica. La sua stessa tendenza a crescere storta fu considerata come simbolo della libertà (48). E si può qui ricordare che la quercia era anche uno dei principali alberi sacri (a Zeus) della tradizione greca/dorica, cioè delle popolazioni indo-europee giunte in Grecia dal Nord (49). Di fatto, tuttavia, a partire dal Seicento esigenze utilitarie promossero la sostituzione di tale essenza con ben più redditizie fustaie di conifere; che ancor oggi costituiscono buona parte dei boschi tedeschi. Ma i boschi di querce mantennero e anzi incrementarono, con la rarità, il loro valore simbolico.

Esiste, nella pittura tedesca di paesaggio, un sub-filone dedicato alle foreste e alle querce in particolare. Una specie di manifesto ideologico in questo senso può essere considerato il *San Giorgio* di Altdorfer, con l'impressionante lussureggiare di fronde che riempie l'intero spazio. Esaltazioni in questo senso si trovano anche alla corte di Federico III del Palatinato e in quella dell'imperatore Rodolfo II a Praga (50). Più tardi, in epoca già romantica, emerge un vero fanatismo o feticismo delle querce, con pittori quali K.W. Kolbe, soprannominato *Eichen-Kolbe*, e Pascha Weitsch (51). Anche nei quadri di Friedrich, come già notato, la quercia è uno dei protagonisti.

## 7. Alcuni esempi

Le manifestazioni del culto della foresta e della natura nella cultura tedesca, negli ultimi due secoli, sono molto numerose. A titolo esemplificativo si può ricordare (anche qui, seguendo in gran parte Schama):

1) l'addomesticamento, nel corso del Cinquecento, della favolosa figura dell'«uomo selvatico» (*wilder Mann*). Nella cultura medievale tedesca, come in quella di tutta Europa, la foresta è un luogo ostile e pericoloso, e i suoi abitanti sono raffigurati come sub-umani, spesso cannibali (orchi). A partire dal Cinquecento l'atteggiamento cambia, e i *wilden Männer* sono assimilati piuttosto a placidi satiri o «buoni selvaggi» (52).

2) Nella seconda metà del Settecento, i giovani romantici tedeschi rinnovarono, ispirati dall'opera di Klopstock, l'esaltazione per le gesta di Arminio e la sacralità delle foreste, mettendo in scena, di notte, riti druidici (53).

---

(48) La nozione, peraltro, era comune anche ad altre culture di origine germanica, come ad esempio l'Inghilterra (cfr. SCHAMA 1996: 184 s.).

(49) BROSSE 1991.

(50) SCHAMA 1996: 117.

(51) Ibidem: 120 ss.

(52) SCHAMA 1996: 113.

(53) Ibidem: 120.

3) I fratelli Grimm intitolarono *Altdeutsche Wälder* (Dai boschi dell'antica Germania) la loro raccolta di materiale letterario popolare tedesco. «È praticamente impossibile pensare alla fiabe di Grimm senza le foreste» (54).

4) A partire dal Settecento il culto delle foreste favorì lo sviluppo di una vera scienza forestale, a supporto delle politiche pubbliche di forestazione, che nel corso del secolo successivo furono attuate nel modo più sistematico e rigoroso che in ogni altro Paese occidentale, salvo forse la Francia.

5) Correlativamente si codifica la scienza, la pratica e il culto della caccia. La spinta principale viene certamente dall'aspirazione della borghesia in ascesa di accedere ad una pratica sociale di prestigio, tradizionalmente privilegio dell'aristocrazia. Ma la caccia è anche, ovviamente, uno dei modi più appassionanti e autentici di vivere l'ambiente forestale (55).

6) Alcuni dei principali esponenti della cultura tedesca tra Sette- e Ottocento investono grandi energie nello studio delle scienze naturali. Goethe indicava in Linneo una delle influenze determinanti del suo pensiero; e Alexander von Humboldt si conquistò il ruolo di fondatore del moderno sistema accademico tedesco grazie al prestigio e fama delle sue ricerche proto-ecologiche in varie parti del mondo.

7) Si sviluppa nella scienza e nella cultura tedesca dell'Ottocento un filone di particolare attenzione ai rapporti tra l'ambiente naturale da un lato, e le società umane dall'altro; con toni, spesso, di «determinismo ambientale». Frobenius promulga il principio secondo cui «il rapporto di una civiltà con la sua terra condiziona e chiarisce la sostanza di una civiltà»; Ritter sviluppa la geografia come «scienza dei paesaggi», e Ratzel l'antropogeografia, come scienza dei condizionamenti dell'ambiente naturale sulla società.

8) Esiste nell'alta cultura (letteratura e filosofia, ma anche musica, teatro, ecc.) tedesca un vero e proprio filone «forestale», tra i cui esempi si possono citare *Der Freischütz* (*Il franco cacciatore*) di Carl Maria Von Weber, i romanzi di Adalbert Stifter, e molti altri. Nel secondo dopoguerra uno degli esempi più significativi è quello di Martin Heidegger che, in espiazione delle sue compromissioni col nazismo, si ritirò a lungo in semi-romitaggio nella Foresta Nera, e raccolse le sue riflessioni in un volume dal titolo *Holzwege* (*Sentieri nel bosco*), dove ricorrono frequentemente spunti e metafore forestali (56).

9) L'ideologia forestale caratterizza il pensiero anche del più celebrato, ai suoi tempi, dei sociologi tedeschi dell'Ottocento, Wilhelm Heinrich Riehl; autore di

---

(54) SCHAMA 1996: 124.

(55) Un indizio curioso in questo senso, tratto dalla storia dell'arte, sono i numerosi quadri con scene di caccia che Gustave Courbet, esiliato da Parigi, dipinse su commissione dell'Associazione Cacciatori di Francoforte (cfr. BOUDAILLES 1989: 76).

(56) BODEI (1995: 55) ricorda ad esempio le riflessioni di Heidegger sull'origine dell'idea di bellezza, connessa a quella della luce; ma non la luce solare piena, quanto il suo vibrare e danzare nel chiaroscuro delle radure dei boschi.

16) Infine, tutto questo (e molto altro ancora, ovviamente) confluisce nell'ideologia nazista. Il nazional-socialismo esalta ad ogni livello e in mille modi i miti forestali, favorisce la pubblicistica di ogni tipo (romanzi, saggi, lavori scientifici, divulgazione, documentazione visuale) sull'argomento e lancia un'attiva politica di protezione e promozione del patrimonio forestale. Uno dei più esaltati trofei della conquista della Polonia fu l'annessione al *Reich* di quella che già dal Cinquecento era stata celebrata come la più antica, grande e importante foresta d'Europa, quella di Bialowiecka, *habitat* del bisonte europeo, immagine del mitico Uro (il *Bos primigenius*) (61).

## 8. Il giardino e il paesaggio

La foresta rappresenta una delle due facce della natura, quella selvaggia e oscura, che affascina e atterrisce. Ma c'è anche l'altra faccia, quella addomesticata, acculturata e coltivata, chiara, che nella civiltà occidentale è rappresentata dal giardino. Il giardino è il luogo della riconciliazione tra l'uomo e la natura; il luogo dell'armonia, della pace e del piacere, ma anche della riflessione filosofica. Nella società occidentale esso rinasce principalmente in Italia, in ambiente umanistico, su ispirazione delle egloghe virgiliane (oltre che su suggestione dei giardini arabi, eredi dell'antichissima tradizione medio-orientale e mediterranea in questo campo). Tra le caratteristiche più evidenti del giardino umanistico/all'italiana sono da ricordare il prevalere delle forme geometriche su quelle libere, la forte componente architettonica, talora preminente su quella vegetale, il carattere densamente simbolico (giardino come testo), espresso in un linguaggio formale pressoché totalmente ispirato alla mitologia antica, e quindi il suo carattere «pagano»; ed il suo carattere di scenografia di funzioni rappresentative sociali. Dal Cinquecento in poi, il giardino umanistico o formale si diffonde in tutta Europa, sull'onda dell'immenso prestigio della cultura italiana del Rinascimento; e in terra di Francia acquista caratteri peculiari (l'enorme estensione, la centralità, l'assialità, ecc.), tanto da venir ribattezzato giardino alla francese. Anche in Germania i principi fanno a gara per acquisire questo segno di prestigio e grandezza; ogni capitale, tra Cinquecento e Settecento, si dota del suo giardino all'italiana o alla francese (o all'olandese), detto anche barocco o formale; con esempi anche di grande importanza. Ma non si può dire che la Germania abbia dato contributi veramente originali in questo campo; più spesso, si distingue per la radicalità, o esagerazione, con cui applica il modello, come nella fantastica Wilhelmshöhe di Kassel o la pianta

---

(61) Il rapporto tra il mito della foresta e il nazismo è analizzato con estrema serenità ma certamente senza alcuna concessione, da Simon Schama (americano di origine ebreo-polacca) alle pp. 136-137; ma esso sottende all'intero capitolo *Holzweg*, che si apre «cinematograficamente» con la minuziosa descrizione dell'incursione del «reparto culturale» delle SS a caccia del più antico manoscritto della *Germania* di Tacito, sulle colline di Jesi nelle Marche, nell'autunno 1943.

perfettamente radiocentrica di Karlsruhe. In generale la dipendenza dai modelli italo-francesi è evidente; e di solito italiani e francesi sono anche gli architetti chiamati a realizzarli (62).

Nella seconda metà del Settecento anche la Germania è investita dalla «rivoluzione inglese» nel settore del giardino; che è poi una delle manifestazioni più macroscopiche dello spirito romantico, con la sua ansia di libertà e insieme di esaltazione della natura. Ancora una volta, dunque, un'invasione culturale straniera. Come in tutta Europa, anche in Germania la rivoluzione inglese ha grande successo; grazie anche al sostegno del movimento massonico. Il giardino all'inglese, con il suo codice decorativo paganeggiante mantenuto dalla tradizione umanistica, e la sua nuova esaltazione insieme della libertà e della natura, esprime una filosofia molto lontana, se non opposta, rispetto alla cultura cristiana dominante nelle istituzioni, pilastro dell'Assolutismo. Gran parte degli ideologi e dei realizzatori dei giardini all'inglese appartengono alla massoneria, e i simboli massonici sono frequenti in tali ambienti (63).

La rivoluzione inglese investe subito anche l'Italia, dove l'«anglomania» è una componente centrale dello spirito del tempo. Gli aristocratici illuminati e progressisti si danno a trasformare i loro giardini formali secondo il nuovo modello; intellettuali come Verri e Algarotti discutono e divulgano la nuova moda; le pubbliche amministrazioni cominciano a realizzare parchi pubblici secondo i nuovi principi; architetti come il Selva scrivono saggi divulgativi e manuali, e realizzano opere importanti (64). Ma nulla di veramente originale.

Lo stesso si deve dire della Germania. I contributi tedeschi alla teoria e alla pratica del parco all'inglese, pur pregevoli, si distinguono soprattutto, forse, per le loro dimensioni quantitative (65). A Christian C.L. Hirschfeld, professore di filosofia a Kiel (benché cittadino danese di nascita) si deve la più monumentale opera mai scritta sull'arte dei giardini (1775-1779, 5 volumi), in cui si riprende gran parte della letteratura già esistente, e si discute soprattutto sul giardino all'inglese. Qualche decennio dopo, a due principi tedeschi, quelli di Anhalt-Dessau e di Pückler-Muskau, si devono alcuni dei più estesi complessi di parchi paesistici esistenti al mondo, per diverse migliaia di ettari (66).

Gli aspetti forse più interessanti, in questa sede, sono tre. Il primo è di tipo prevalentemente filosofico-estetico, e riguarda la discussione sull'essenza (natura) dell'arte dei giardini, il suo posto tra le altre arti. Il secondo è piuttosto socio-politico, e riguarda il rapporto tra il parco e il popolo. Il terzo riguarda il rapporto tra il parco e il paesaggio.

---

(62) Per alcuni recenti testi di storia dei giardini, cfr. LICHACEV 1996; PIZZONI 1997.

(63) MAURO/SESSA 1990; WARNKE 1992: 96.

(64) MIGLIORINI 1990: 116.

(65) KRUFF 1997: 67.

(66) WEISS 1998.

Nella seconda metà del Settecento, sull'onda dell'entusiasmo per la rivoluzione inglese, fiorirono le proposte di considerare quella dei giardini non solo come una forma d'arte autonoma, ma anche come la più alta di tutte, in quanto vi confluiscono lo spirito creatore umano e le forze (divine) della natura. Ma presto si moltiplicarono le critiche. I principali intellettuali tedeschi dell'epoca – Kant, Goethe, Schiller, Hegel, Schlegel, von Tieck, per citarne solo alcuni – parteciparono alla discussione. Tra i motivi di perplessità v'era la difficoltà di costringere la natura a mantenere le forme pensate dall'artista-progettista, e quindi la tendenza del giardino ad allontanarsi dall'arte per ricadere nella mera, banale natura; il fatto che in realtà gli architetti dei giardini (all'inglese) non fanno altro che tentare di riprodurre, sul terreno, le immagini che i grandi pittori di paesaggio (Ruysdael, Claude) hanno creato sulla tela; non c'è quindi, nell'arte dei giardini, vera creatività. Disturbava anche la falsità della pretesa del parco all'inglese di presentarsi come naturale e libero, mentre in realtà era artificioso e contraffatto non meno di quello formale. Meglio allora, si suggeriva, da un lato il franco predominio dello spirito umano nel giardino formale; e dall'altro l'autentica spontaneità delle foreste (67).

Il secondo tema è ampiamente discusso da Hirschfeld, ma ricorre anche nella letteratura seguente; lo si ritrova, ad esempio, nei saggi del principe di Pückler-Muskau (68). Il giardino all'inglese era, in origine, una struttura privata, espressione ideologica delle libertà e delle proprietà del singolo; la sua realizzazione anzi comportava di solito la prevaricazione dei diritti delle comunità circostanti, spesso la loro distruzione (69). Esso era normalmente aperto alla cerchia di amici e conoscenti, ma più raramente al pubblico. Il suo messaggio di libertà era riservato alla classe dominante. Nella seconda metà del Settecento cominciarono ad apparire i giardini pubblici; sia come apertura al pubblico di strutture esistenti, sia per la realizzazione di nuove strutture, da parte dei pubblici poteri. Il giardino divenne così uno dei luoghi non solo della libertà, ma anche della democrazia. Una delle realizzazioni più significative dell'epoca, per precocità, grandezza e bellezza fu senza dubbio il Giardino Inglese di Monaco (1789); frutto della convergenza di intenti di re Karl Theodor, di un riformatore proveniente dall'America, il conte di Rumsford, e di uno dei massimi «giardinieri» dell'epoca, Ludwig von Sckell.

L'ideologia illuministico-democratica del giardino, sviluppata soprattutto in ambiente anglo-americano ma ripresa in tutto il continente, riguardava i rapporti tra il popolo e il pubblico potere, e tra le diverse classi sociali. Nel fornire questo servizio, l'autorità si guadagnava la gratitudine del popolo. Del giardino potevano godere i cittadini di ogni ceto sociale; tutti potevano incontrarsi, guardarsi, conoscersi, comprendersi; il giardino favoriva l'armonia tra le classi, riduceva i rischi

---

(67) KRUFFT 1997: 72-74; cfr anche SCHLEGEL 1997: 89 ss.

(68) PÜCKLER-MUSKAU 1984.

(69) L'ostilità delle comunità rurali ai parchi trovò espressione letteraria con O. Goldsmith, che nel 1773 scrisse il poema *The Deserted Village*; e forse non casualmente lo pubblicò a Lipsia (cfr. OLWIG 1995: 333 s.).

di conflitto <sup>(70)</sup>. Nei giardini pubblici di Monaco, fin dal 1776, era espressamente vietato ai cittadini di basso rango di togliersi il cappello di fronte a quelli di rango superiore <sup>(71)</sup>. Per le classi più umili, il giardino pubblico era fonte insieme di benessere fisico e di elevazione morale, grazie sia allo spettacolo delle bellezze naturali, che rinviano alla bontà del Creatore, sia alla possibilità di osservare e quindi imitare i buoni costumi delle classi superiori. Giardino, quindi, come istituzione educativa <sup>(72)</sup>. Per Hirschfeld, il Parco del Popolo doveva essere equipaggiato non solo di monumenti ai grandi uomini e ai grandi fatti della storia, ma anche di musei, gallerie, zoo, e ogni altro strumento educativo.

In ambiente tedesco il rapporto parco-popolo assunse una coloritura del tutto particolare. Come abbiamo visto, qui era ben viva l'idea dello stretto rapporto tra l'ambiente naturale (forestale) e la specifica cultura della nazione tedesca. Herder l'aveva ben sottolineato. Così anche le forme del parco, secondo Hirschfeld, dovevano rispecchiare le peculiarità nazionali. Pur riconoscendo i pregi sia del modello italo-francese che di quello inglese, Hirschfeld propone una terza via, una via propriamente tedesca; in cui si ritrovassero gli elementi formali e naturali propri del paesaggio tedesco, frutto della millenaria interazione tra la nazione e la natura. Hirschfeld, come sempre, non è poi molto specifico nelle indicazioni operative <sup>(73)</sup>; ma il principio è chiaro.

Si passa così dall'estetica del parco a quella del paesaggio. Tradizionalmente si era accettata una distinzione netta tra il giardino, intenzionalmente modellato secondo criteri estetici, e il paesaggio, espressione spontanea dell'interazione tra le diverse forze e forme della natura e quelle procedenti dal lavoro umano (coltivazioni, insediamenti, ecc.). Nella rivoluzione inglese, la distinzione tra giardino e paesaggio svanisce. Il giardino assume, in modo concentrato ed esaltato, le forme caratteristiche del paesaggio circostante; e il paesaggio agrario viene spesso modellato, dai proprietari, secondo criteri estetici. Importata in Germania, questa idea, in origine solo estetica, si sposa con quella, più politica, del paesaggio come manifestazione sensibile, materiale, della cultura nazionale. Ne nasce il principio che sia compito della Nazione (lo Stato, l'Autorità) di guidare le forze che incidono sulle forme del paesaggio, allo scopo di conservarne i caratteri tradizionali, valorizzarne la bellezza, esaltarne il rapporto organico con il popolo. Nascono così, nell'ultimo quarto dell'Ottocento, i movimenti per la protezione del paesaggio, insieme naturale e culturale; espressione, per lo più, di umori conservatori e nazionalistici <sup>(74)</sup>.

---

<sup>(70)</sup> Il tema è ricorrente nei teorici dei parchi pubblici, tra fine Settecento e Ottocento (cfr. CRANZ 1982).

<sup>(71)</sup> HUSE 1997: 127.

<sup>(72)</sup> WARNKE 1992: 93.

<sup>(73)</sup> KRUFFT 1997: 72.

<sup>(74)</sup> ZORN 1976; cfr. anche OLWIG 1995: 312.

Ne sono parte anche i movimenti per l'istituzione di parchi nazionali-naturali. Tuttavia, questa particolare idea è di matrice americana, e si spiega con le peculiarità di quel Paese, dove era allora possibile trovare ambienti veramente naturali, intatti (o quasi) dall'uomo; e in cui, per converso, la società non dispone di un patrimonio di cultura materiale abbastanza antico e consistente da fungere da fondamento simbolico dell'identità nazionale. Questa si fonda quindi sul valore della natura «vergine», che tra l'altro in questo continente assume forme di straordinaria spettacolarità (75). E qui si può ricordare il ruolo essenziale svolto, nel mobilitare l'opinione pubblica americana a favore dei parchi nazionali, dai grandi pittori di paesaggio americani dell'Ottocento: Durand, Church, Cole, Bierstadt, Catlin, ecc., che erano tutti ben radicati culturalmente nel romanticismo pittorico nord-europeo (76). I parchi nazionali americani sono aree di natura vergine sottratti allo sfruttamento economico e aperti invece al «godimento (estetico e ricreativo) del popolo». Questa idea americana viene ripresa anche in Europa, in Germania come in Italia; con tutti i problemi di adattamento a realtà storico-geografiche molto diverse.

Nel contesto dei movimenti per la protezione del paesaggio, si sviluppano anche attività di ricerca scientifica. La geografia tedesca produce una particolare corrente teorica, che vede nel paesaggio l'unità analitica fondamentale della disciplina, tanto da rendere sinonimi *Landschaft* (appunto «paesaggio») e *Region*.

Tra le opere più importanti in questo campo si deve ricordare quella di Paul Schultze-Naumburg (77) in cui le regioni e i paesaggi della Germania sono analizzati con particolare attenzione alle alterazioni che le forme tradizionali hanno subito, e stanno subendo, ad opera delle forze scatenate dalla civiltà urbano-industriale; e si evidenzia la necessità di politiche di protezione.

Infine si sviluppano in Germania, più sistematicamente che altrove, anche le discipline che elaborano analisi propriamente tecnico-scientifiche del paesaggio, in funzione della sua progettazione e gestione. Tra queste, l'ecologia del paesaggio, come luogo di confluenza delle scienze della natura (geologia, biologia, ecologia), della coltura (scienze agrarie e forestali), della progettazione (bio-ingegneria, architettura, pianificazione urbana e territoriale) (78).

Qualcosa di simile avviene anche in Italia; ma ad un livello di intensità, sistematicità e originalità senza dubbio minore. Gli sviluppi italiani in questi campi sono, in generale, riflessi più o meno pallidi di quanto avviene nei Paesi anglosassoni e, appunto, nei Paesi di cultura germanica.

---

(75) NASH 1973; RUNTE 1979.

(76) NOVAK 1980; anche SCHAMA 1996.

(77) SCHULTZE-NAUMBURG 1928.

(78) FINKE 1993.

## Bibliografia

- ABRAMSON, P.R./INGLEHARD, R.  
1997 *Value Change in a Global Perspective*, The University of Michigan Press, Ann Arbor.
- AIKEMA, B./BROWN B.L./SCIRÉ, G.N.  
1999 (a cura di), *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer e Tiziano*, Bompiani, Milano.
- BECHMANN, R.  
1984 *Le radici delle cattedrali. L'architettura gotica come espressione dell'ambiente*, Marietti, Casale Monferrato.
- BEISEL, D./BETH, K./BEZOLD, R. et al.  
1997 *Gartenlob. Ein kulturgeschichtliches Lesebuch*, Beck, München.
- BODEI, R.  
1995 *Le forme del bello*, Il Mulino, Bologna.
- BOUDAILLES, G.  
1989 *Courbet, Alfieri e Lacroix*, Milano.
- BROSSE, J.  
1991 *Mitologia degli alberi*, Rizzoli, Milano.
- CAMPORESI, P.  
1992 *Le belle contrade. Nascita del paesaggio italiano*, Garzanti, Milano.
- CLARK, K.  
1985 *Il paesaggio nell'arte* (ed. orig. 1949), Garzanti, Milano.
- CRANZ, G.  
1982 *The Politics of Park Design*, The MIT Press, Harvard, Mass.
- CUSATELLI, G.  
1996 (a cura di), *I tedeschi e l'Italia*, Scheiwiller, Milano.
- DE SETA, C.  
1982 *L'Italia nello specchio del Gran Tour*, in DE SETA, C. (a cura di), *Storia d'Italia. Annali 5, Il Paesaggio*, Einaudi Torino, pp. 367-428.
- EURISKO  
1998 *Nuovi attori per un pianeta verde. La questione ambientale nelle opinioni dei cittadini di 19 paesi*, a cura di BIORCIO, R. et al., F. Angeli, Milano.
- FINKE, L.  
1993 *Introduzione all'ecologia del paesaggio*, F. Angeli, Milano.
- FIGLI, C.  
1991 (a cura di), *L'arcipelago verde. Geografia e prospettive dei movimenti ecologisti*, Vallecchi, Firenze.
- FOCILLON, H.  
1934 *La vie des formes*, Puf, Paris.
- GALLI DELLA LOGGIA, E.  
1988 *L'identità italiana*, Il Mulino, Bologna.
- GLACKEN, C.  
1967 *Traces on the Rhodian Shore*, University of California Press, California.
- GRAVES, R.  
1985 *I miti greci* (ed. orig. 1955), Longanesi, Milano.

- GUAGNINI, E.  
1996 *Il Giardino d'Europa*, in CUSATELLI 1996.
- GUBERT, R.  
1992 (a cura di), *L'appartenenza territoriale tra ecologia e cultura*, Reverdito, Trento.
- HAUSER, A.  
1967 *Storia sociale dell'arte* (ed. orig. 1953), vol. 1, Einaudi, Torino.
- HAYWARD, T.  
1994 *History of Ecological Ideas. An Introduction*, Polity Press- Blackwell, Cambridge.
- HELLPACH, W.  
1952 *Mensch und Volk der Großstadt*, Enke, Stuttgart.
- HORKHEIMER, M.  
1975 *Eclissi della ragione* (ed. orig. 1947), Einaudi, Torino.
- HUSE, N.  
1997 *Von Hofgarten zum Volksgarten*, in BEISEL et al. 1997.
- INGLEHARD, R.  
1998 *La società post-moderna. Mutamento, Ideologie e valori in 43 paesi*, Editori Riuniti, Roma.
- KASTNER, J./WALLIS, B.  
1998 *Land and Environmental Art*, Phaidon, London.
- KÖNIG, R.  
1958 *Soziologie*, Fischer, Frankfurt a.M.
- KRUFT, H.-W.  
1997 *Gartentheorie in Deutschland*, in BEISEL et al. 1997.
- LICHACEV, D.S.  
1996 *La poesia dei giardini*, Einaudi, Torino.
- MAURO, E./SESSA, E.  
1990 *I Giardini siciliani tra illuminismo e massoneria* in MOSSER, M./TEYSSOT, G., *L'architettura dei giardini in Occidente dal Rinascimento al Novecento*, Electa, Milano.
- MIGLIORINI, F.  
1990 *Verde urbano*, F. Angeli, Milano.
- MILLER, N.  
1996 *Virgilio, il mago*, in CUSATELLI 1996.
- MÜLLER-ROMMEL, F.  
1995 *The Greens in Western Europe: Similar but Different*, in «International Political Science Review», 6.
- NASH, R.  
1973 *Wilderness and the American Mind*, Yale University Press, New Haven.
- NOVAK, B.  
1980 *Nature and Culture: American Landscape and Painting, 1825-1875*, Oxford University Press, New York.
- OLWIG, K.R.  
1995 *Sexual Cosmology: Nation and Landscape as the Conceptual Interstices of Nature and Culture; or, What does Landscape Really Mean?*, in BENDER, B. (ed.), *Landscape. Politics and Perspectives*, Berg, Providence/Oxford.
- PIZZONI, F.  
1997 *Il Giardino. Arte e storia*, Leonardo Arte, Milano.

ZOPPI, M.

1995 *Storia del giardino europeo*, Laterza, Roma/Bari.

ZORN, W.

1976 *Idee und Erscheinungsformen des Landschaftsschutzes aus sozial- und wirtschaftshistorischer Sicht*, in MAYER-TASCH, P.C. (Hrsg.), *Kulturlandschaft in Gefahr*, Bayerische Landeszentrale für Politische Bildung, München.