

The landscape is approached as history, as representation and as an epistemological issue: from the painted image to modern theory, and up to the contemporary crisis of the "metaphysics of the landscape". Drawing on figures such as Rudolph Borchardt, Yves Bonnefoy, Friedrich Hegel, Adolf Loos, Roger Caillois and Giosuè Carducci, the text offers an alternative perspective, in which landscapes are no longer seen merely as sceneries, but also as concrete, enduring places, measurable "at a walking pace", in which memory and community are re-established through the project of "inhabiting the world".

Dopo il paesaggio. Tornare (e credere) ai luoghi Beyond the landscape. Returning to places (and believing in them)

Emma Giammattei

Paesaggio è Storia

Sono sempre le rappresentazioni mentali a creare i nessi con il passato, rivelando perdite e sopravvivenze, e ad attrarre la coscienza contemporanea nella dimensione storica dei fenomeni e dei luoghi. «*Quocumque ingredimur, in aliquam historiam pedem ponimus*», ricordava, con Cicerone, il «Giardiniere appassionato» Rudolph Borchardt, ebreo, tedesco, toscano, antesignano di una visione integrale del rapporto fra mondo visibile, soggetto, e storicità della natura. Nel saggio dedicato nel 1907 all'ambiente storico-naturalistico italiano, *Villa*, Borchardt indicava l'originaria unità della forma paesaggio ormai ridotta in frammenti, dal consumo moderno, che occultava l'esperienza nello stereotipo: «L'Italia dei nostri avi, da quando le ferrovie l'hanno resa inaccessibile, è diventata, come tutti sanno, uno dei paesi più sconosciuti d'Europa»¹. La conoscenza intima di quella «terra non scoperta» dove visse trent'anni, gli faceva scoprire il principio etico-estetico secondo il quale gli uomini dovrebbero sentire «la responsabilità che li sovrasta quando si accostano alle forme». Una lezione ancora viva, antagonista, che comunica, nelle pagine del grande intellettuale e scrittore, la necessità dell'approccio storico come operazione conoscitiva irrinunciabile, se si ambisce ad una semantica dell'azione, a nuove modalità di accesso al mondo. E oggi? Dopo l'eccedenza di comunicazione, mediatica e accademica, tra libri e convegni, che ha prodotto nello scorcio fra XX e XXI secolo, una vera «metafisica del paesaggio», risultante in un «supermercato della teoria»², si registra una rilevata esigenza di analisi e ricostruzioni concrete, a partire dal controllo degli enunciati, del sistema

Landscape is History

It is mental representations that forge links with the past, bringing to light what has been lost and what has survived, and drawing contemporary consciousness into the historical dimension of phenomena and places. «*Quocumque ingredimur, in aliquam historiam pedem ponimus*» ("Wherever we step, we set foot in some history"), recalled the *Passionate Gardener* Rudolph Borchardt, quoting Cicero. A man who was at once Jewish, German and Tuscan by adoption, Borchardt was a forerunner of a comprehensive understanding of the relationship between the visible world, the subject and the historicity of nature. In his essay on the Italian historical-naturalist milieu, *Villa*, Borchardt pointed to the original unity of the landscape, which by 1907 had been reduced to fragments as a result of modern consumerism that concealed experience through stereotype: "The Italy of our ancestors, ever since the railways made it inaccessible, has become, as everyone knows, one of the least-known countries in Europe"¹. The intimate knowledge of that "undiscovered land" where he lived for thirty years, led him to discover the ethical-aesthetic principle according to which humankind should feel "the sense of responsibility that weighs upon it when it approaches these forms". A lesson that remains relevant and challenging today, in which the great intellectual and writer asserts the necessity of a historical approach as an indispensable cognitive tool for anyone seeking to give meaning to their actions and open up new ways of engaging with the world. And today? Following the overabundance of media and academic discourse – including books, conferences and debates – which, between the late 20th and early 21st centuries, helped to produce a veritable "landscape



R. Brusaglia, *Torna il giorno*, acquarello, 1998
Archivio Renato Brusaglia

lessicale messo a soqquadro dal plurilinguismo del ‘www’. ‘Paesaggio’ entra in una triangolazione semantica con ‘ambiente’ e ‘luogo’: ‘ambiente’, parola tecnica siglata dal lessico di Galileo, nomina ciò che sta intorno, il contesto misurabile: l’ambiente ha sempre realtà ed efficacia sugli uomini, ma al modo in cui l’ha tutto il passato, tutta la storia precedente; ‘paesaggio’ conserva la dimensione estetica e percettiva, zona franca e sconfinata che mette in relazione ambiti i più diversi; ‘luogo’, infine, reclama semplicità e resistenza. La sua semplicità è dura, è ciò che trattiene memoria, che consente riconoscimento, che comprova il rapporto fra comunità e territorio. ‘Luogo’ come appartenenza alla «gente del luogo»³ ma anche di profana libertà, disponibile all’azione: non un contenitore ma costruzione stratigrafica e comunitaria, geologia sociale. Infine: trama di linee del terreno e dell’orizzonte sopravvissute alle mutazioni territoriali⁴ e che «fanno testo», da leggere o intravedere tra le righe.

Il paesaggio come quadro dipinto, veduta di scene naturali, o descrizione testuale, fu in realtà un plurisecolare prologo, che affollò di immagini la cultura occidentale. Ed esse furono a lungo sostanza costitutiva, non ancora sostitutiva, dell’umano, il suo modo di strutturare ed «eternizzare» l’esperienza intermittente e fugace, nelle forme stabilizzatrici dell’arte. Che accredita e veicola ciò che ‘forma’: figure e paesi. L’originaria dimensione artistica del genere paesaggio⁵ sembra dunque suggerire che la riproduzione abbia preceduto l’originale, che il *format* abbia anticipato la rappresentazione. *Topoi* o ‘forme semplici’, cioè modelli antropologici che preesistono e di volta in volta ritornano in vesti attuali, importa poco, qui. Il paesaggio con i suoi corrispettivi europei *Landschaft* e *landscape* rimane, nelle infinite variazioni ridefinizioni intrecci disciplinari, fra le strutture portanti dell’immaginario⁶, in modi sempre più impervi, oggi, nell’età della ‘imagologia’, delle immagini che valgono di per sé.

Dal quadro dipinto alla teoria.

Affiorato dentro la linea ideale di una cornice, o nella pagina di una descrizione, il paesaggio – è stato osservato in un libro singolare⁸ – sarebbe una conversione dal testo alla terra, al pari della forma gemella, il volto (e non è forse, nella definizione di Ruskin prelevata dal Croce filosofo e legislatore del paesaggio, il «volto della nazione»⁹?). Nel Rinascimento, la contrapposizione di realismo nordico e idealismo italiano schiude le differenti opzioni del moderno, preannuncia le prime codificazioni e le grandi domande dell’Estetica. Ma il paesaggio come *theoria*, esigenza prospettica di rimotivare l’immagine, nasce fra Sette e Ottocento, all’avvento del pensiero moderno, che approntò insieme rotture e tecniche riparatorie: l’*Humanismus* ispirato dall’Humboldt geografo, viaggiatore, cultore della classicità, lega *studia humanitatis* e *Bildung*, e nomina retroattivamente la rinascita dell’antico e l’ideale di rinnovamento di linguaggi, forme, saperi, che ne era conseguito quattro secoli prima¹⁰. Una scienza nuova ed antica, apparve allora, restauratrice di senso, reinvenzione del visibile e della forma ideale.

Inaugurata nel 1731 dal trattato latino di Baumgarten (*Aesthetik*) e poi articolata nelle teorie pre-romantiche e romantiche di Schiller, Schlegel, M.me de Staël, l’estetica tenta di ricreare l’unità fra esterno e interno, fra natura e soggetto senziente, mentre linguaggio scientifico e linguaggio poetico si spartiscono il sapere dell’uomo: il primo ricerca regolarità, leggi, astrazioni, il secondo governa la superficie scintillante delle cose, la conoscenza sensibile, l’immagine e l’immaginario¹¹. Il paesaggio romantico, fenomeno imponente nella pittura e nella poesia, registra un nuovo modo di guardare la Natura, ciò da cui si comincia a prendere congedo: spesso nel quadro il soggetto che guarda si fa avanti, di spalle, e la rappresentazione della

metaphysics”, culminating in a sort of “theory supermarket”¹², there is now a need to return to concrete analysis and recomposition, beginning with the careful review of statements, of a lexical system that has been profoundly destabilised by the multilingualism of the web. ‘Landscape’ forms part of a semantic triangle, together with ‘environment’ and ‘place’. ‘Environment’, a technical term introduced into the lexicon by Galileo, refers to that which surrounds us, in other words, a measurable context that acts upon human beings, as do the accumulated past and history. ‘Landscape’, instead, retains an aesthetic and perceptual connotation, as an open space capable of connecting spheres that are often far removed from one another; while ‘place’, finally, evokes an idea of simplicity and resilience. Its simplicity is solid, it is what retains memory, enables recognition and confirms the relationship between community and territory. ‘Place’, in the sense of belonging to the “local people”¹³, but also of a profane freedom that is open to action: not a mere container but rather a layered and communal construction, a sort of social geology. And finally, a pattern of lines on the ground and on the horizon that have survived territorial changes⁴ to ‘form a text’, to be read or glimpsed between the lines. The landscape as a painted image, as a view of natural scenery or a textual description, was in fact a centuries-long prelude and which filled Western culture with images. For a long time, these images were the very substance of humanity, and not yet a substitute for it. They represented the way in which humans structure and ‘immortalise’ fleeting, intermittent experience through the stabilising forms of art. Which in turn validates and conveys what gives ‘form’: figures and lands. The initial artistic conception of the landscape genre⁵ seemed to suggest that the reproduction had somehow preceded the original, that the *format* came before the representation. *Topoi*, or ‘simple forms’, understood as pre-existing anthropological models that recur from time to time in updated forms, are of secondary importance here. The landscape, with its equivalents in other European languages, such as *Landschaft* and *paesaggio*, remains nonetheless, in its many variations, redefinitions and interdisciplinary connections, one of the mainstays of the imagination⁶, although this role appears as increasingly arduous today, in the age of ‘imagology’, in which images tend to acquire autonomous value⁷. *From the painted image to theory.*

Emerging within the ideal lines of a frame or on the page of a description, the landscape – as has been observed in a remarkable book⁸ – can be understood as a translation of text into land, just like its human counterpart, the face (and is the landscape not, in John Ruskin’s definition as taken up by Benedetto Croce, the “face of the nation”⁹?). During the Renaissance, the opposing trends of Northern realism and Italian idealism paved the way for the various paths toward modernity, leading to the first codifications and the great questions of aesthetics. Yet the landscape as *theoria*, that is, as the perspectival need to invest the image with renewed meaning, emerged between the 18th and 19th centuries, with the rise of modern thought. This, in turn, led both to fractures and to the search for ways to reconcile them. In this sense, the *Humanismus* inspired by Alexander von Humboldt – geographer, traveller and scholar of classical antiquity – links the *studia humanitatis* to *Bildung*, and retrospectively refers to the revival of antiquity and the ideal of a renewal in language, form and knowledge that had emerged four centuries earlier¹⁰. A science both new and ancient emerged then, restoring meaning and reinventing the visible and the ideal form. Introduced in 1731 by Baumgarten in his Latin treatise *Aesthetica*, and subsequently developed in the pre-Romantic and Romantic theories of Schiller, Schlegel and Madame de Staël, the field of aesthetics attempts to restore the unity between the external and the internal, as well as between nature and the sentient subject, while

rappresentazione duplica l’esperienza estetica come passato. La Natura arretra: è già l’*arrière-pays* di cui dirà parole preziose, nel Novecento inoltrato, il Bonnefoy *italianisant*, riconoscendo nell’Italia del Quattrocento – nelle zolle di Capraia o nella «dimora di Urbino», dinanzi a Piero della Francesca, «architetto, maestro dei numeri» – «il paese della realtà»¹². Là il paesaggio, espressione di comunità consapevoli è «il luogo forte», dove vive la memoria di ciò che ha avuto luogo, memoria di una piechezza prima della frattura, intravista «con un atto di fede». Nella saggezza prospettica, che si cura «di ristabilire un rapporto fra la persona con il suo luogo naturale», Bonnefoy cerca non l’astrazione ma «un’etica della visione», devozione alle cose e alla Terra, alla sua misurabilità «pedestre».

Ritrovare la Natura e con essa il soggetto, sarà il nuovo compito dell’arte; nel trattato di Schiller *Sulla poesia ingenua e sentimentale* (1795), in dialogo con Hegel, il poeta è il custode ultimo della Natura, profeta del paesaggio perduto, di orizzonti cancellati:

Vi sono attimi nella nostra esistenza in cui accordiamo alla natura, nelle piante, nei minerali, negli animali e *nei paesaggi*, come pure alla natura umana, [...] una specie di amore e di toccante attenzione, e non perché ciò blandisca i nostri sensi, né soddisfi il nostro intelletto o il nostro gusto, ma unicamente perché *si tratta appunto di natura...* Cosa potrebbe dar loro *diritto al nostro amore*? E difatti non amiamo questi oggetti, ma l’idea che essi incarnano. Ne amiamo la vitalità silenziosa e attiva, la quieta efficacia, l’esistenza in base a leggi proprie, l’interna necessità, l’eterna unità con sé stessi. Essi *sono* ciò che noi *siamo stati*; sono ciò che *dovremo tornare ad essere*. Siamo stati, proprio come loro, natura e alla natura dovrà ricondurci la nostra cultura per mezzo della ragione e della libertà. Scorgiamo dunque eternamente in essi *ciò che ci manca* [...]¹³.

Emerge qui il tema dell’unità del vivente’ e della nostalgia dell’origine, che ricolloca il paesaggio in diversa gerarchia: là dove il Bello non pertiene all’arte, ma a «ciò che è integro e in sé compiuto». È il tema, per molti versi religioso, della Terra come «cara patria», che ritorna nelle forme risentite dell’ambientalismo contemporaneo, dopo Hans Jonas e la sua domanda, «La Natura ha diritti?», che muove *Il principio responsabilità*¹⁴. Ed è il tema caro al filosofo delle ‘scienze diagonali’ Roger Caillois, nella estrema stagione mineralogica: la coscienza dell’indivisibilità dell’universo lo porta a contestare la ridondanza autosufficiente dei simboli e lo consegna, in nome dell’urgenza della realtà, al culto dell’«antica legittimità delle pietre», ai contro-paesaggi silenti dei minerali: qui né tracce né simboli, ma «etichette taciturne, dubbiose sagome che non divulgano né messaggi né modelli». Il senso delle cose non viene ‘dilapidato’¹⁵. Il paesaggio, ormai, va misurato sulla situazione di arrivo: nel nesso ‘cattivo’ tra prestigio spendibile e abuso-distruzione. *Quando è ‘Paesaggio’?*

Che cos’è dunque paesaggio se non un concetto relazionale, nel dialogo secolare con lo spettatore, dove tutto l’umano è in gioco, in profondità e in superficie e nella articolazione dei diversi saperi? Probabilmente, sarebbe oggi più corretta, sulla scorta delle argomentazioni di Nelson Goodman sull’arte contemporanea, l’altra domanda «Quando è paesaggio?». E si deve, per accenni, guardare indietro:

[...] noi discutiamo attorno alla bellezza della natura anche in un senso ulteriore, quando non abbiamo di fronte nessuna formazione organica vivente; come per esempio la visione di un paesaggio. Non vi è qui alcuna articolazione organica delle parti, determinata mediante il concetto e animata all’insegna della sua unità ideale, bensì da una parte vi è soltanto una ricca pluralità di oggetti e un nesso esteriore di formazioni diverse, organiche e inorganiche: profili di montagne, tortuosità dei fiumi, gruppi di alberi, capanne, case, città, palazzi,

scientific and poetic language divide the study of human knowledge between themselves: the former seeks rules, laws and abstraction, whereas the latter governs the sparkling surface of things, sensory knowledge, the image and the imaginary¹¹. The Romantic landscape, a dominant theme in both painting and poetry, reveals a new way of looking at nature, marked by a sense of detachment. In these paintings, indeed, there is often a figure seen from behind, observing the landscape, and thus the depiction of the act of looking doubles the aesthetic experience, adding a temporal distance to it. Nature retreats: this is already the *arrière-pays* of which the Italianist Bonnefoy would speak so eloquently in the late 20th century, recognising in 15th century Italy – in the clods of Capraia or in the “abode of Urbino”, before Piero della Francesca, “architect, master of numbers” – “the land of reality”¹². There the landscape, as an expression of conscious communities, is the “strong place” where the memory of what has been lives on, the memory of a wholeness before the fracture, glimpsed through an “act of faith”. In the wisdom of perspective, understood as an attempt to “re-establish a relationship between individuals and their natural environment”, Yves Bonnefoy does not seek abstraction, but rather “an ethics of vision”: a form of devotion to things and to the Earth, to its concrete and “mundane measurability”. The new goal of art will be to rediscover nature, and with it the subject; in Schiller’s short treatise *On Naïve and Sentimental Poetry* (1795), which engages in a dialogue with Hegel, the poet is the ultimate guardian of Nature, a prophet of the lost landscape and of vanishing horizons:

There are moments in our life, when we dedicate a kind of love and touching respect to nature in its plants, minerals, animals, landscapes, just as to human nature in its children, [...] not because it is pleasing to our senses, not even because it satisfies our understanding or taste, but rather merely *because it is nature*. [...] What could give it any claim upon our love? It is not these objects, it is an idea represented through them, which we love in them. We love in them the quietly working life, the calm effects from out itself, existence under its own laws, the inner necessity, the eternal unity with itself. They *are* what we *were*; they are what we *ought to become* once more. We were nature as they, and our culture should lead us back to nature, upon the path of reason and freedom. Which remains eternally most dear to us¹³.

Here the theme of the “unity of the living” emerges, as well as a feeling of nostalgia for origins, which assigns a new hierarchy of values to the landscape: beauty no longer belongs primarily to art, but to “that which is whole and complete in itself”. This is the motif, in many respects religious, of the Earth as a “beloved homeland”, destined to resurface, in more indignant forms, in contemporary environmentalism – especially following Hans Jonas’ question regarding whether “nature has rights”, on which *The Imperative of Responsibility* is based¹⁴.

The same theme that is dear to Roger Caillois, the philosopher of “diagonal science”, particularly in his later ‘mineralogical’ phase. His awareness of the indivisibility of the universe leads him to question the self-sufficient redundancy of symbols and, in the name of the urgency of reality, to turn to the “ancient legitimacy of stones”, to the silent counter-landscapes of minerals. In them there are no traces or symbols, but only “taciturn labels, dubious outlines that convey neither messages nor models”. The meaning of things, here, is neither dispersed nor ‘dilapidated’¹⁵. The landscape must now be measured in terms of its current state: in the ‘unfavourable’ relationship between exploitable prestige and abuse/destruction. *When is it ‘Landscape’?*

What is a landscape if not a relational concept that has dialogued with the spectator for centuries, where everything human is at stake, both at a deep level and on the surface, and in the interplay of different fields of knowledge? It would probably be more appro-

vie, navi, cielo e mare, vallate e precipizi; dall'altra parte, all'interno di questa diversità, ci si presenta una coerenza esterna, piacevole o imponente, che suscita il nostro interesse ¹⁶.

In questa pagina dell'*Estetica* hegeliana il paesaggio non è forma in sé, poiché non è formazione organica vivente: è piuttosto visione del paesaggio (*Anschauung einer Landschaft*). La misura dell'arte non si fonda su un contenuto esteriore: tutto accade nel soggetto, nel lavoro del concetto che brucia e fonde ogni raffigurazione. Colpisce la pluralità degli oggetti: non solo naturali, ma case, capanne, palazzi, città. Hegel ricorre alla parola *Sinn*, (*Wunderbar Wort*), ‘senso’: organo dell'apprensione immediata e insieme pensiero, concetto, universale della cosa. In essa esterno e interno stanno congiunti; tutto passa attraverso l'interesse e gli stati d'animo che la visione suscita, aprendo possibilità infinite.

Ma occorre misurare la soglia che inaugura una nuova epoca del pensiero. L'abbandono della tradizione classica della mimesi implica un congedo, la celebre presa d'atto: «l'arte rimane per noi cosa passata»¹⁷. È prospettiva dai tempi lunghi, una lenta dissoluzione: la ‘morte dell'arte’ è ancora il nostro *habitat* mentale, non desertificato del tutto, in un processo che, dirà Croce, è libero e imprevedibile. Semmai vale la pena notare, di scorcio, il posto e il peso della prima fra le arti «per esistenza», l'architettura, anche per la ricezione che quelle pagine hanno avuto in snodi chiave della storia del paesaggio urbano: ulteriore prova del carattere relazionale, semiotico, fra le arti¹⁸. Liquidata l'architettura strumentale, d'uso, si comprende il rilievo del modello instaurativo: la dimora dei morti presso gli Egizi, spazio inutile ai morti – i quali «non necessitano di nulla» – ma capace d'indurre ricordo, e dunque di aggregare la comunità nell'ideale recinto del tempio. Di queste pagine avrebbe fatto gran conto, nel 1910, l'acre moralismo minoritario, di marca krausiana, di Adolf Loos¹⁹. Hegel individua i fattori chiave, ‘memoria’ e ‘tempo’, con implicazioni decisive, all'insegna del binomio richiamato dal curatore: «interiorizzazione/memoria».

La connessione fra arte e memoria, la coesistenza tra bello di natura e bello della Storia, del passato, non resterà senza effetto sul modo di percepire anche l'altro paesaggio, la Città: stratificazione dinamica di passato e presente, forma visibile di una temporalità aperta, immagine da negoziare. Del resto, la dialettica fra paesaggio naturale e Città è antichissima: dal *Fedro* platonico, il binomio oppositivo Città/Campagna arriva, con connotazioni mutevoli, fino al Novecento. George Steiner, nella *Nexus lecture* del 2003, ha saputo ricomporre i due paesaggi entro una stessa dimensione culturale, in «una certa idea di Europa», affiancando alla funzione visiva il paradigma del camminare.

L'Europa è stata e viene ancora camminata. È un elemento fondamentale. La cartografia dell'Europa è il frutto della possibilità del piede umano, degli orizzonti che ci può far percepire. Uomini e donne hanno tracciato queste mappe, camminando di casolare in casolare, di villaggio in villaggio, di città in città. In genere le distanze hanno scala umana. [...] Questo semplice fatto determina la relazione originaria fra l'uomo europeo e il paesaggio. In senso metaforico ma anche nella realtà, quel paesaggio è stato modellato e umanizzato da piedi e mani²⁰.

Luoghi, non loci

Il «paese della realtà» è dunque, ha detto Bonnefoy, quello che insiste dietro la scena, dietro lo *spectaculum*, e dietro le parvenze che prendono il posto delle cose. Testimone d'eccezione, egli ci ha fatto riconoscere spazi e distanze che la prospettiva ha impregnato per sempre delle sue forme. Il «luogo semplice» introduce *l'argument du pari*, della scommessa conveniente

priate today, in light of Nelson Goodman's observations on contemporary art, to ask the other question: “When is it landscape?” To answer, we must look back:

[...] we talk further about the beauty of nature when we have before our minds no organic living creation, for example if we look at a landscape. Here there is no organic articulation of parts, determined by the Concept and animated into an ideal unity; on the contrary, we have on one side only a rich multiplicity of objects and an external aggregation of different formations, organic and inorganic: lines of mountains, winding rivers, groups of trees, huts, houses, towns, palaces, roads, ships, sky and sea, valleys and chasms. On the other side, within this variety there is presented to us an external coherence, pleasing or imposing, which excites our interest ¹⁶. In this passage from Hegel's *Lectures on Aesthetics*, the landscape does not possess form in itself, because it does not constitute a living organic entity: it exists rather as a vision of the landscape (*Anschauung einer Landschaft*). The measure of art, therefore, is not based on an external content, but is realised entirely within the subject, in the work of the concept that consumes and melts down every representation. The variety of objects is striking: not only natural elements, but also houses, huts, palaces and cities. Hegel uses the word *Sinn* here – he calls it a “wonderful word” (*ein Wunderbares Wort*) – which has the meaning of both ‘sense’, referring to the organs of immediate perception, and thought, that is concept, and the universal meaning of the thing. In the term *Sinn*, the external and internal are united: everything depends on the interests and moods aroused by vision, which thus gives rise to infinite possibilities. Yet it is necessary to gauge the threshold that marks the beginning of a new era of thought. The abandonment of the classical tradition of imitation coincides with a departure, with Hegel's famous assertion that “art remains for us a thing of the past”¹⁷. Thus begins a long-term perspective, a slow dissolution: the “death of art” continues to this day to determine our mental *habitat* – which is not entirely barren – following a process that Benedetto Croce describes as both free and unpredictable. It is worth noting, albeit in passing, the place and significance of the first among the ‘existent’ arts, architecture, not least in view of the reception those writings have received at key junctures in the history of the urban landscape: which in turn provides further evidence of the relational, semiotic nature of the arts¹⁸. Once we have moved beyond the notion of a purely instrumental and functional architecture, the value of the ‘institutional’ model – that of the Egyptian funerary dwelling – becomes clear. It is a space that serves no purpose for the dead – who ‘need nothing’ – yet is essential for the living, since it activates memory and brings the community together within the symbolic enclosure of the temple. In 1910, Adolf Loos would have attached great importance to these pages, recognising in them an affinity with his own austere moralism of Krausian inspiration¹⁹. In them, Hegel identifies two fundamental factors – memory and time – whose implications are highlighted in the dichotomy outlined by the editor: “internalisation/memory”. The connection between art and memory, the coexistence of that which is beautiful in nature and in history, that is of the past, cannot but influence the way in which we perceive that other landscape, the City: a dynamic layering of past and present, visible form of an open temporality, an image to be negotiated. The dialectic between the natural landscape and the city is indeed a very old one: from Plato's *Phaedrus*, the contrasting binomial city/countryside persisted, albeit with changing connotations, up to the 20th century. In his 2003 Nexus Lecture, George Steiner managed to bring these two landscapes together within a single cultural framework, relating them to “a certain idea of Europe” by joining vision to walking.

Europe has been, *is* walked. The cartography of Europe arises from the capacities, the perceived horizons of human feet. European men and women have walked their maps, from hamlet to hamlet, from village to

della fede: il postulato del teorico «Bisogna tornare a credere ai luoghi, per ritornare ad abitare il mondo»²¹ significa rimettere al centro la scala umana, la percorribilità, il passo. E qui la letteratura è costituente, custodisce ancora i modi in cui l'esperienza diventa forma e la forma diventa memoria; quando mostra i poteri dell'immaginario, ma per metterli in azione.

Ci sono luoghi che esistono, attivati dalla capacità della parola di riportare in vita qualcosa che fu vero. Se ne ricorda qui un esempio, di grande evidenza. In una storia politica dei luoghi campeggia il Carducci, inventore dell'atlante della Nazione, di una rete di siti, panorami, rovine. L'ode *Alle fonti del Clitumno* è un piccolo poema antiquario fondato su attestazioni classiche; ma la relazione fra il paesaggio reale e la descrizione poetica va rovesciata. Nel primo Novecento l'ispettore dell'agricoltura Francesco Francolini, seguendo alla lettera le indicazioni dell'ode carducciana aveva infatti realizzato un rimboschimento armonioso in quella che all'origine, prima del passaggio taumaturgico del Poeta, era una desolata area lacustre. Il testo diventa esemplare progetto di *Landscape Architecture*. Il paesaggio visitato come luogo di culto lungo tutto il Novecento rivela una immagine ‘che prima non c'era’²².

^[1] R. Borchardt, *Città italiane*, Adelphi, Milano 1989, pp. 22-23. Cfr. R. Borchardt, *Il giardiniere appassionato* (1938), Adelphi, Milano 2003.

^[2] E. Giammattei (a cura di), *Paesaggi. Una storia contemporanea* [con una nota tecnica di Alessio D'Auria], Treccani, Roma 2019, pp. 8-70; e E. Giammattei, *Esperienza estetica ed ermeneutica del paesaggio. Una ricognizione*, in I. Cortesi (a cura di), *Il Paesaggio al centro. Realtà e interpretazione*, LetteraVentidue, Siracusa 2021.

^[3] G. Ferraro, *Il libro dei luoghi*, Jaca Book, Milano 2001, p. 433.

^[4] C. Raffestin, *Dalla nostalgia del territorio al desiderio di paesaggio: elementi per una teoria del paesaggio*, Alinea, Firenze 2005.

^[5] «Si chiama ‘paesaggio’ in arte un dipinto che ha per oggetto gli aspetti campestri, la natura. Come tale si può dire che l'arte antica, fino all'età ellenistica, non abbia conosciuto il paesaggio»: nella voce del 1935 della *Enciclopedia Italiana*. Cfr. nota 2.

^[6] D. Cosgrove, *Realtà sociali e paesaggio simbolico*, Unicopli, Milano 1990.

^[7] M. Kundera, *L'immortalità*, Adelphi, Milano 1990.

^[8] R. Débray, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, Ed. Il Castoro, Milano, 1999.

^[9] E. Giammattei, *La forza dei luoghi. Nomi del paesaggio come pensiero e come azione*, in *Paesaggio 1922-2022, Cent'anni della Legge Croce*, Quaderni di «Napoli Nobilissima», 3, 2022, pp. 31-49.

^[10] E. Giammattei, *Umanesimo, nuovo*, in *Enciclopedia Italiana, Decima Appendice, Parole del XXI secolo*, Treccani Roma 2020.

^[11] J. Ritter, *Paesaggio. La funzione dell'estetico nella società Moderna* (1962), in J. Ritter, *Soggettività*, Marietti, Genova 1997, pp. 109-112.

^[12] Y. Bonnefoy, *L'Entrotterra*, Donzelli, Roma 2004, p. 115 e sgg.

^[13] F. Schiller, *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, Il Melograno, Roma 1981, pp. 21-23.

^[14] H. Jonas, *Il principio responsabilità. Un'etica per la civiltà tecnologica*, Einaudi, Torino 1990.

^[15] R. Caillois, *Malversazioni* (1975), Meltemi, Roma 2003, p. 35.

^[16] G. W. F. Hegel, *Estetica*, Bompiani, Milano 2012-2013, pp. 445-451.

^[17] *Ivi*, p. 171.

^[18] J. M. Lotman, *L'architettura nel contesto della cultura*, in J. M. Lotman, *Il girotondo delle Muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, Moretti & Vitali, Bergamo 1998.

^[19] «Di nuovo su Adolf Loos si stende l'ombra lunga di Hegel: trovando in un bosco un tumulo disposto con la pala a forma di piramide “ci facciamo seri e qualcosa dice dentro di noi: qui è sepolto qualcuno. Questa è *architettura*”. A. Loos, *Parole nel vuoto*, cit.p. 255». F. Valagussa, *Saggio introduttivo* a G. W. F. Hegel, *Estetica*, cit., pp. 94-95.

^[20] G. Steiner, *Una certa idea di Europa*, Garzanti, Milano 2006, pp. 31-32.

^[21] G. Ferraro, *Il libro dei luoghi*, cit. pp. 311-361.

^[22] Tutta la vicenda storico-filologica è in *Rime nuove*, V, LXXII, in G. Carducci, *Prose e Poesie*, tomo II, Collezione Ricciardi, Roma 2011, pp. 231-237.

village, from city to city. More often than not, distances are on a human scale. [...] This foundational fact determines the relationship, the native relationship, between the European and his landscape. Metaphorically, but also in physical reality, that landscape has been moulded, humanised, by feet and by hands²⁰.

Places, not loci.

The “land of reality” is therefore, according to Bonnefoy, the one that lies behind the scenes, behind the *spectaculum* and appearances that take the place of things. Through his work, we have learnt to recognise spaces and distances that perspective has irrevocably imbued with its forms. The “simple place” introduces *l'argument du pari*, the convenient gamble of faith: the theoretical postulate “We must believe once again in places, in order to inhabit the world”²¹, means putting the human scale and walkability back at the centre of things. Here literature is fundamental: it preserves the ways in which experience becomes form and form becomes memory; since it reveals the powers of the imagination, so as to put them into action. There are places that exist, activated by the ability of the word to bring back to life something that was once true. A particularly significant example is worth recalling here. In a political history of places, the figure of Giosuè Carducci emerges as the creator of a veritable atlas of the nation, woven from a network of sites, vistas, and ruins. His ode, *Alle fonti del Clitumno*, is a short ‘antiquarian’ poem, based on classical references; yet the relationship between the real landscape and its poetic description must be reversed. In the early 20th century, the agricultural inspector Francesco Francolini, following almost to the letter the instructions contained in Carducci's ode, carried out a harmonious reforestation project in an area which, before the poet had immortalised it in his verses, had been merely a desolate lakeside region. The text thus becomes an exemplary project of *Landscape Architecture*. The landscape, visited throughout the 20th century as a place of pilgrimage, reveals an image that “was not there before”²².

Translation by Luis Gatt

^[1] R. Borchardt, *Città italiane*, Adelphi, Milan 1989, pp. 22-23. Cf. R. Borchardt, *Il giardiniere appassionato* (1938), Adelphi, Milan 2003.

^[2] E. Giammattei (ed.), *Paesaggi. Una storia contemporanea* [with a note by Alessio D'Auria], Treccani, Rome 2019, pp. 8-70; and E. Giammattei, “Esperienza estetica ed ermeneutica del paesaggio. Una ricognizione”, in I. Cortesi (ed.), *Il Paesaggio al centro. Realtà e interpretazione*, LetteraVentidue, Siracuse 2021.

^[3] G. Ferraro, *Il libro dei luoghi*, Jaca Book, Milan 2001, p. 433.

^[4] C. Raffestin, *Dalla nostalgia del territorio al desiderio di paesaggio: elementi per una teoria del paesaggio*, Alinea, Florence 2005.

^[5] “In art, a painting that represents rural and natural scenes is known as a 'landscape'. In this sense, it can be argued that ancient art, until the Hellenistic period, did not feature landscapes”: entry on Landscape in the 1935 edition of the *Enciclopedia Italiana*. Cf. note 2.

^[6] D. Cosgrove, *Realtà sociali e paesaggio simbolico*, Unicopli, Milan 1990.

^[7] M. Kundera, *L'immortalità*, Adelphi, Milan 1990.

^[8] R. Débray, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, Ed. Il Castoro, Milan, 1999.

^[9] E. Giammattei, “La forza dei luoghi. Nomi del paesaggio come pensiero e come azione”, in *Paesaggio 1922-2022, Cent'anni della Legge Croce*, Quaderni di «Napoli Nobilissima», 3, 2022, pp. 31-49.

^[10] E. Giammattei, “Nuovo umanesimo”, in *Enciclopedia Italiana, Decima Appendice, Parole del XXI secolo*, Treccani Rome 2020.

^[11] J. Ritter, “Paesaggio. La funzione dell'estetico nella società Moderna” (1962), in J. Ritter, *Soggettività*, Marietti, Genoa 1997, pp. 109-112.

^[12] Y. Bonnefoy, *L'Entrotterra*, Donzelli, Rome 2004, p. 115.

^[13] F. Schiller, *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, Il Melograno, Rome 1981, pp. 21-23.

^[14] H. Jonas, *Il principio responsabilità. Un'etica per la civiltà tecnologica*, Einaudi, Turin 1990.

^[15] R. Caillois, *Malversazioni* (1975), Meltemi, Rome 2003, p. 35.

^[16] G. W. F. Hegel, *Estetica*, Bompiani, Milan 2012-2013, pp. 445-451.

^[17] *Ibid*, p. 171.

^[18] J. M. Lotman, “L'architettura nel contesto della cultura”, in J. M. Lotman, *Il girotondo delle Muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, Moretti & Vitali, Bergamo 1998.

^[19] “Once again, the long shadow of Hegel falls over Adolf Loos: upon finding a mound in a forest, shaped into a pyramid with a shovel, ‘we become serious and something inside us says: someone is buried here. This is architecture’”. Valagussa, quoting Loos [A. Loos, *Parole nel vuoto*, cit.p. 255.

^[20] G. Steiner, *Una certa idea di Europa*, Garzanti, Milan 2006, pp. 31-32.

^[21] G. Ferraro, *Op. Cit.*, pp. 311-361.

^[22] The full historical and philological account can be found in *Rime nuove*, V, LXXII, in G. Carducci, *Prose e Poesie*, volume II, Collezione Ricciardi, Rome 2011, pp. 231-237.