

Andrei Pleșu

# Pittoresco e malinconia

Un'analisi del sentimento  
della natura nella cultura europea

traduzione e cura di  
Anita Paolicchi

prefazione di  
Victor I. Stoichita

***vai alla scheda del libro su [www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)***



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

*Questo volume è stato pubblicato grazie al supporto finanziario  
dell'Istituto Culturale Romeno*



ROMANIAN  
CULTURAL  
INSTITUTE

Ed. or. Andrei Pleșu, *Pitoresc și melancolie.*  
*O analiză a sentimentului naturii în cultura europeană*  
© Humanitas, București 2009

© Copyright 2018  
Edizioni ETS  
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa  
info@edizioniets.com  
www.edizioniets.com

*Distribuzione*  
Messaggerie Libri SPA  
Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

*Promozione*  
PDE PROMOZIONE SRL  
via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884675153-9  
ISSN 2420-9198

## PREFAZIONE

«Ogni volta che vedo un picco roccioso, una valle, un piano coperto di erba appena cresciuta, o l'addobbo delle meravigliose chiome degli alberi, o i gigli vicino ai miei piedi, doppiamente dotati dalla natura, poiché sono sia magnificamente profumati, sia pieni di colore, ogni volta che vedo in lontananza il mare verso cui si dirigono nubi erranti, l'animo mi si riempie di una tristezza che non è priva di piacere».

Tali parole del Padre della Chiesa Gregorio di Nissa potrebbero fungere da *motto* per questo scritto giovanile di Andrei Pleșu, una delle figure più rilevanti di pensatore apparse sulla scena intellettuale una volta crollati i muri di separazione fra le due Europe. Se questo libro, pubblicato a Bucarest nel lontano 1980, non ha perduto nulla della sua stringente attualità, ciò è dovuto alla peculiare prospettiva dalla quale l'autore – un po' come il summenzionato Padre nisseno – dipana il suo discorso.

È un discorso sulla “lontananza”, sviluppato, per così dire, da una doppia distanza. Il libro tratta, in effetti, della quasi impossibilità per l'uomo europeo di discorrere sulla natura, senza sentirsene fondamentalmente e irrimediabilmente separato. Letto oggi con attenzione, il libro rivela anche una presa di distanza di fronte agli abusi degli esercizi culturali di stampo universitario, da quello che l'autore chiama “fastidiosa burocrazia storiografica” o “volgare statistica”. Invece di vedere nell'emergere della pittura di paesaggio un trionfo della rappresentazione, Pleșu ne discerne i germi di una crisi, della crisi dell'uomo occidentale confrontato con il suo opposto. In un certo senso – si può leggere alla fine del libro – “questo è un testo su qualcosa che non esiste”. O, meglio detto, un testo sul “vuoto”.

La propensione dell'autore per una prospettiva extra-europea del “sentimento della natura” è qui evidente. Non meno significativo è il fatto che tale posizione anticipa in modo stupefacente contributi come quello di Alain Corbin, nel suo importante libro *Le territoire du vide*

(1988), o di Albrecht Koschorke nella sua “Storia dell’orizzonte” (*Die Geschichte des Horizonts*, 1990). Le differenze sono tuttavia da tenere in conto. Il discorso di Pleșu, spesso libero, talvolta erudito, avvince grazie alla sua capacità di creare strutture mentali flessibili e nello stesso tempo chiare. Il paesaggio “tristaniano” si oppone così, nella sua visione, al paesaggio “dongiovannesco” e il “sublime” di Don Chisciotte al “pittoresco” di Sancho Panza.

Questo libro ha qualcosa del profumo dei grandi testi di tipologia culturale con i quali ci hanno abituato (e viziato) taluni pensatori dell’“altra Europa” (da Bachtin a Lotman e da Šklovskij a Mukařovský). Di un’Europa, speriamo, definitivamente senza muri.

Université de Fribourg, aprile 2018

*Victor I. Stoichita*

## NOTA ALL'EDIZIONE ITALIANA

Come già precisato dall'Autore, dieci anni fa, nella brevissima premessa aggiunta alla traduzione francese di questo libro (*Pittoresque et mélancolie. Une analyse du sentiment de la nature dans la culture européenne*, Somogy éditions d'art, Paris 2007), nonostante la ricerca sui temi trattati si sia indubbiamente sviluppata dagli anni '70 in poi, l'idea di un aggiornamento della bibliografia in Appendice o di un qualche intervento sul testo era stata esclusa, dal momento che il presente saggio non è da intendersi come una disamina delle ricerche sul tema del sentimento della natura, quanto piuttosto come la testimonianza di una proposta di lettura di tale tema in chiave europea, sviluppata di fatto in un'epoca in cui l'Europa era ancora divisa in due blocchi dalla cortina di ferro.

Là dove è stato possibile, i riferimenti bibliografici sono stati comunque adattati ai bisogni del lettore italiano. Per i testi indicati dall'Autore nella loro edizione romena, si è provveduto a riportare l'edizione originale o un'eventuale edizione più recente; inoltre, quando possibile, si è fatto seguire il riferimento esatto del titolo dall'indicazione della relativa edizione italiana.

Sono state inoltre aggiunte alcune note, identificate da parentesi quadre, per aiutare il lettore italiano nella comprensione di alcuni riferimenti a contesti culturali, come quello romeno, presumibilmente meno familiari; soltanto in pochi casi si è intervenuti in nota per introdurre informazioni o revisioni che, a distanza di qualche decennio dalla stesura dell'opera, sono state suggerite da indagini critiche posteriori e che ci è sembrato utile segnalare al fine di agevolare il lettore, senza con ciò mettere in dubbio in alcun modo la qualità e la completezza del testo che accompagnano.

La Bibliografia è articolata in due sezioni. Nella prima è riportata la bibliografia dell'Autore, arricchita con i riferimenti alla rispettiva edizione italiana o all'edizione originale. Nella seconda, più breve, sono

elencati i riferimenti bibliografici utilizzati per l'integrazione delle note e per la verifica dei passi citati in traduzione italiana o in lingua originale.

La presente traduzione è stata condotta sull'ultima edizione di *Pitoresc și melancolie* (Humanitas, 2009).

\* \* \*

Il progetto della traduzione in italiano di questo testo ha avuto inizio nel 2015, quando l'Istituto Culturale Romeno di Bucarest mi ha assegnato una borsa di studio residenziale per giovani traduttori; per questo, e per aver contribuito alla sua effettiva pubblicazione, i miei ringraziamenti.

Un sentito ringraziamento anche la casa editrice ETS di Pisa per aver subito positivamente accolto questo progetto editoriale e al professor Leonardo Amoroso per aver accettato di inserire il volume nella 'serie blu' della collana *Philosophica*, di cui è direttore.

La mia gratitudine è inoltre rivolta alla professoressa Antonella Capitano, per avermi suggerito importanti riferimenti bibliografici, e al professor Vincenzo Farinella, per avermi segnalato la variazione di alcune attribuzioni, consigliandomi quindi di indicarle in nota.

La mia riconoscenza è infine, e soprattutto, rivolta al professor Bruno Mazzoni per avermi proposto di affrontare questa traduzione e per aver attentamente supervisionato la sua realizzazione.

Pisa, aprile 2018

*Anita Paolicchi*

Andrei Pleșu

## Pittoresco e malinconia

Un'analisi del sentimento della natura nella cultura europea



## PREMESSA

Questo libro era inizialmente stato pensato come una ricerca teoretica sulla pittura di paesaggio. Avevamo l'impressione – a ragione – che, mentre la storia del paesaggio era progredita in modo soddisfacente negli ultimi decenni, la teoria del paesaggio e, ancor meno, un'eventuale filosofia del paesaggio fossero a malapena o per niente illustrate. Non eravamo tuttavia i primi a fare questa constatazione. Nel 1950, Heinrich Lützeler aveva già dichiarato che «la pittura di paesaggio, nonostante la sua attualità, non è ancora stata affrontata dal punto di vista della filosofia dell'arte»<sup>1</sup>. Il filosofo tedesco sosteneva, con altre parole, che da Carl Gustav Carus in poi la teoria del paesaggio fosse un tema abbandonato. Con una sola eccezione, probabilmente: il libro del 1947 di Max J. Friedländer<sup>2</sup>. A quasi un quarto di secolo da questa affermazione di Lützeler, Götz Pochat era del parere che le cose non fossero cambiate affatto. Nonostante libri sul paesaggio fossero apparsi in abbondanza, questi «non prendevano assolutamente in considerazione i problemi della teoria dell'arte o di storia della scienza»<sup>3</sup>. Alcuni nomi si potevano certamente invocare (alcuni – F. Paulhan, H. Rehder, A. Lhote, K. Clark – prima del 1940, altri più recenti: Gombrich, Białostocki etc.). Ma questi da soli non potevano coprire il bisogno di sostanza di un lettore desideroso di superare la “fattualità” per raggiungere il regno delle idee.

Come sia possibile che il paesaggio, pur ponendo il problema della natura – privilegio primordiale della speculazione –, ritardi ad essere investigato dal punto di vista teorico è, certamente, difficile da capire. Ma spiegabile, alla fin fine. Si tratta di una certa reticenza dello storico

<sup>1</sup> H. Lützeler, *Vom Wesen der Landschaftsmalerei*, in «Studium Generale», 4-5, 1950, p. 214.

<sup>2</sup> M.J. Friedländer, *Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen*, Den Haag 1947.

<sup>3</sup> G. Pochat, *Figur und Landschaft. Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance*, Berlin-New York 1973, p. 10.

tradizionale a filosofeggiare, una reticenza che, finché è solo una forma di modestia, resta benigna. Spesso questa reticenza per la teorizzazione si trasforma tuttavia in *disprezzo*. Un induttivismo ottuso che si erige a “rispetto per l’oggetto”, come pure un’accezione distorta della nozione di “spirito scientifico” sono sintomi caratteristici di questa tendenza che, in fondo, non è che una filisteia paura del rischio intellettuale, un’incapacità (divenuta programma) di elevarsi al disopra del documento, per ascendere al mondo meno stabile, ma più vivo, delle ipotesi.

In verità, il metabolismo della vera scienza si nutre almeno in pari misura tanto del gioco rischioso delle ipotesi, quanto della materia prima fornita dai documenti. Il rifiuto della teoria raggiunge talvolta forme fra le più dogmatiche. Noi stessi abbiamo conosciuto a Colonia un professore universitario di storia dell’arte il quale si faceva vanto di affermare che «per lo storico delle arti la filosofia è inutilizzabile» (*unbrauchbar*). Detta da un accademico, quindi da una figura che, per eccellenza, dovrebbe essere sensibile al richiamo dell’“universale”, l’affermazione ci parve grave; detta da un umanista, quindi da una persona dedita alla vita contemplativa, questa era più che deprimente; detta, infine, da un professore tedesco, quindi da qualcuno cresciuto nella patria della filosofia moderna, l’affermazione ci parve, a maggior ragione, catastrofica. E non neghiamo di aver spesso trovato l’energia di portare il lavoro a compimento grazie alla *furia* polemica scatenata da questa affermazione. D’altro canto, siamo pienamente coscienti che, soprattutto quando si tratta di paesaggio, il rischio di una letterarizzazione sregolata, di un liricizzare attorno al tema dell’“amore per la natura”, irreversibilmente compromesso dai manuali scolastici, non sia da sottovalutare. L’esistenza di questo rischio deve però funzionare solo come allarme, non come inibitore. A questo proposito ci è parsa ragionevole l’affermazione di Götz Pochat, secondo cui fra pittura di paesaggio e “sentimento della natura” non esistono necessariamente relazioni rilevanti<sup>4</sup>. Ci sono infatti epoche della storia europea durante le quali l’interesse per la natura, attestato da grandiose opere letterarie, non si è manifestato nelle arti visive<sup>5</sup>. Altre volte, la “comunione” con la natura, la vita propriamente detta nella natura (la vita rurale, per esempio), produce un’anestesia affettiva piuttosto che un appetito creatore; il paesaggista è infatti

<sup>4</sup> Pochat, *op. cit.*, pp. 3-4 e p. 477.

<sup>5</sup> «Il primato della riflessione e delle lettere sulla pittura è più facilmente percepibile nel paesaggio che nell’ambito della figura umana», dice Fritz Novotny in *Painting and Sculpture in Europe 1780-1880*, London 1960, p. 39.

solitamente un cittadino nostalgico, un consumatore *occasionale* della natura. È vero, di conseguenza, che la sfera della pittura di paesaggio non coincide con quella del sentimento della natura.

La nostra ricerca ci ha tuttavia portato più lontano: siamo giunti a comprendere che fra paesaggio e sentimento della natura la disgiunzione tende ad accentuarsi fino al conflitto. *Siamo giunti a vedere nel paesaggio europeo l'espressione della crisi di principio in cui si trova il sentimento europeo della natura.* E così la nostra attenzione si è spostata senza che ce ne accorgessimo dal problema della teoria del paesaggio a quello del sentimento della natura. Il risultato è un'analisi di quest'ultimo, affrontato come prolegomeni, come una *discussione preparatoria per un'eventuale teoria della pittura di paesaggio.* Da oggetto di studio, il paesaggio è diventato, di conseguenza, in questo libro, semplice materiale illustrativo. Va da sé che, stando così le cose, nessuno dovrà stupirsi che nel suo indice non figurino un determinato artista o una determinata epoca. Allo stesso modo, i giudizi oggettivi che diamo sul sentimento della natura non devono essere convertiti in giudizi di valore sui dipinti di paesaggio che qui sono trattati. Quando, ad esempio, a un certo punto, denunciavamo l'inadeguatezza di un dipinto di fronte al problema reale della natura, non impliciamo con questo una mancanza di qualità estetica in quell'immagine.

Evidentemente il presente tentativo non esplora in modo definitivo l'intero territorio storico e tematico presupposto dal tema del sentimento della natura. Ruskin aveva ragione a credere che, seguito ostinatamente in tutte le sue ramificazioni, questo soggetto potrebbe portare alla «elaborazione di un trattato sulla storia del mondo»<sup>6</sup>. Ciò che ci siamo proposti non è altro che una prima trattazione delle cose, destinata a soddisfare le curiosità del pubblico e degli specialisti per il problema preso in esame e per il modo con il quale abbiamo voluto affrontarlo.

\* \* \*

Il nostro studio non sarebbe stato possibile, in questa forma, senza un soggiorno di quasi due anni nella Repubblica Federale Tedesca, grazie al sostegno della Fondazione "Alexander von Humboldt".

La borsa che ci è stata offerta da questa fondazione ci ha permesso, oltre a un lungo periodo di ricerca all'Istituto di storia dell'arte presso l'Università di Bonn, anche alcuni fondamentali viaggi di studio

<sup>6</sup> J. Ruskin, *Les Peintres modernes. Le paysage*, Paris 1928, p. 26.

e documentazione nei grandi centri culturali europei. Era naturale, di conseguenza, ricompensare almeno con una dedica la sollecitudine di una istituzione la cui generosità non può essere in realtà ricompensata.

I nostri ringraziamenti si indirizzano allo stesso modo agli amici che hanno saputo starci accanto e incoraggiarci durante la redazione di questo libro.

Luglio 1979

## INTRODUZIONE

### I CONFINI DELLA NOZIONE DI “PAESAGGIO” NELLA STORIA E NELLA TEORIA DELL'ARTE EUROPEA

Inevitabilmente, inizieremo invocando alcune questioni che, sebbene relative ad una fastidiosa burocrazia storiografica, ci possono aiutare a stabilire quali indicazioni sul “sentimento della natura” possano essere dedotte dalle discussioni erudite in merito alla costituzione e all'evoluzione del genere paesaggistico nell'arte europea. La domanda dalla quale partiamo è la seguente: a cominciare da quando si può parlare, nella storia dell'arte europea, di paesaggio? Coloro che ci hanno già fornito risposte optano per un'epoca o un'altra, propendendo implicitamente – e, purtroppo, *solo* implicitamente – per un'accezione diversa della nozione stessa di cui si occupano. Essi usano lo stesso termine per indicare realtà totalmente differenti, un fatto frequente nella storiografia artistica e causa costante di perplessità.

Esistono, ad esempio, eruditi secondo i quali si può parlare propriamente di paesaggio solo a partire dalla seconda metà del XVI secolo. Per loro, di conseguenza, il paesaggio è un'apparizione tarda nella storia della cultura europea: nato in un momento piuttosto *preciso*, è divenuto un'“istituzione” nel XVII secolo ed è culminato con le grandi realizzazioni del XIX secolo. Fra i sostenitori di questa definizione “ristretta” del paesaggio si possono identificare ricercatori tanto diversi come profilo scientifico quanto sono diversi per la serie di sfumature con le quali intendono giustificare le proprie convinzioni. Alcuni esempi:

Ernst H. Gombrich dichiara, fin dall'inizio del suo importante studio *La teoria dell'arte nel Rinascimento e l'origine del paesaggio*, che con il termine “paesaggio” egli non intende «qualsiasi raffigurazione di una scena all'aperto, bensì un particolare genere artistico stabilito e riconosciuto»<sup>1</sup>. Gombrich registra anche l'opinione contraria, ma la contesta, citando l'opera del 1649 di Edward Norgate<sup>2</sup>, dalla quale risul-

<sup>1</sup> E.H. Gombrich, *La teoria dell'arte nel Rinascimento e l'origine del paesaggio*, in *Norma e Forma. Studi sull'arte del Rinascimento*, trad. di V. Borea, Einaudi, Torino 1973, p. 156.

<sup>2</sup> E. Norgate, *Miniatura or the Art of Limning*, a cura di M. Hardie, Oxford 1919. Cfr. *infra*, p. 139, nota 88.

ta che a quell' altezza cronologica il paesaggio autonomo era considerato una *noveltie*, una *invention of these later times*.

Heinrich Lützeler, in un saggio in «*Studium Generale*»<sup>3</sup>, indica “i paesaggi odissei” della Roma imperiale come inizio legittimo della storia del paesaggio europeo, ma sembra tuttavia credere che questo inizio non abbia trovato seguito fino al XVI secolo: solamente un’immagine *ohne Einbezug in einen menschlichen oder mythischen Zusammenhang* (“che non si integra in un contesto umano o mitico”) può secondo lui essere considerata un paesaggio.

A sua volta Yvonne Thiéry<sup>4</sup>, nella prima pagina del suo libro sul paesaggio fiammingo, precisa che «semplice fondale nel Medioevo, il paesaggio ha assunto l’aspetto di un genere autonomo solamente nel XVI secolo, nei Paesi Bassi meridionali». Il primo pittore disposto a innalzare lo spettacolo naturale alla dignità di soggetto centrale di un quadro sarebbe stato, secondo la ricercatrice belga, Joachim Patinier.

Nonostante ognuno degli studiosi menzionati sia rigoroso nel cercare di definire esattamente gli “inizi” del paesaggio europeo, essi si vedono sempre costretti ad accettare che nella storia non esiste “generazione spontanea”. Indipendentemente da quanto possa essere limpido l’“atto di nascita” di una realtà data, questa rivendica inevitabilmente una lunga eredità che i documenti a lei contemporanei non sempre chiariscono. Chi dichiara che il paesaggio è nato in un certo momento ha quasi l’obbligo di definirne un albero genealogico, sia pure rudimentale. Questo fa sì che Gombrich ne cerchi le radici nella teoria artistica del Rinascimento, rappresentata da Alberti e Leonardo, ma anche nella storiografia antica, ad esempio in Plinio. Lützeler, cercando le tracce di una “preistoria” del paesaggio, menziona, di sfuggita – assieme ai paesaggi odissei –, anche quelli urbani di Ambrogio Lorenzetti (chiedendosi tuttavia se siano stati concepiti come entità autonome, come oggi potrebbe sembrare vedendoli a Siena)<sup>5</sup> e di Konrad Witz. Quanto a Yvonne Thiéry, lei invoca l’influenza della pittura veneta sui primi paesaggisti olandesi. In queste condizioni, fissare “l’inizio” della pittura di paesaggio nella seconda metà del XVI secolo diviene una semplice *manière de parler*.

Rimane tuttavia un fatto che, soprattutto secondo Gombrich, fra il

<sup>3</sup> H. Lützeler, *Vom Wesen der Landschaftsmalerei*, art. cit., p. 211.

<sup>4</sup> Y. Thiéry, *Le Paysage flamand au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris-Bruxelles 1953, p. 1.

<sup>5</sup> [Gli studiosi sono ormai quasi unanimi nel concordare con l’attribuzione di queste opere al Sassetta (1400-1450), ritenendo inoltre che si tratti di elementi estratti da scene di dimensioni maggiori di un polittico, quindi tutt’altro che paesaggi autonomi.]

paesaggio autonomo della fine del XVI secolo e i paesaggi apparsi “sullo sfondo” in opere anteriori esista non solo una differenza “di grado”, ma una “di natura”: il paesaggio autonomo non si distacca *gradualmente* dagli sfondi paesaggistici, è piuttosto qualcosa di *strutturalmente diverso*. Un'altra categoria di studiosi, rappresentata da nomi come Kenneth Clark, Max J. Friedländer, Otto Pächt, Charles Sterling, Ludwig van Baldass e altri, riconosce al contrario agli sfondi paesaggistici anteriori alla metà del XVI secolo il ruolo di *fonte* stilistica per i paesaggi autonomi successivi.

Per quanto ci riguarda, riteniamo che questa polemica sia del tutto superflua. Secondo la tesi che svilupperemo nei capitoli successivi ciò che appare (per grandi salti o dopo una lenta evoluzione) sulla scena dell'arte europea alla fine del XVI secolo come “paesaggio autonomo” ha – per quanto ciò possa sembrare strano – uno statuto altrettanto “impuro” quanto quello dello sfondo paesaggistico. La natura, in entrambi i casi, è ugualmente “subordinata”, ugualmente antropologicamente determinata in modo violento. Gli sfondi paesaggistici e il paesaggio autonomo non sono che due modi di manifestarsi dello *stesso* pensiero, caratteristico, crediamo, dell'uomo europeo: la sua relativa incapacità di guardare alla natura con “occhio puro” e, di conseguenza, di percepire la natura stessa come “natura pura”, non contaminata dalla sua stessa esperienza storica e culturale. Con ciò ci avviciniamo allo spirito del libro di Gombrich, *Arte e illusione*. Riprenderemo e approfondiremo la nostra ipotesi fra qualche pagina.

Riteniamo non essenziali, se non addirittura futili, anche le dispute fra i differenti studiosi su quale artista detenga il primato assoluto nel processo di costituzione del paesaggio “moderno”. Qualcuno (Erica Tietze-Conrat) accorda questo onore a Lorenzo Lotto<sup>6</sup>, qualcun altro (Willy Drost) gli preferisce Adam Elsheimer; infine, un altro gruppo di storici (Elisabeth Henrica Korevaar-Hesseling, Joseph Alexander Raczynski, Cornelis van de Wetering)<sup>7</sup> proclama “campioni” del paesaggio moderno maestri minori della cerchia di Bruegel, come Jakob Grimmer o Herri met de Bles. Il problema del primato è in realtà un fal-

<sup>6</sup> E. Tietze-Conrat, *Das erste moderne Landschaftsbild*, in «Pantheon», 15, 1935, pp. 72-73.

<sup>7</sup> Cfr. E.H. Korevaer-Hesseling, *Het Landschap in de Nederlandse en Vlaamse Schilderkunst*, Amsterdam 1947, J.A. Raczynski, *Die flämische Landschaft vor Rubens*, Frankfurt am Main 1937, C. van de Wetering, *Die Entwicklung der niederländischen Landschaftsmalerei vom Anfang des 16. Jahrhunderts bis zur Jahrhundertmitte*, Berlin 1938.

## INDICE

Prefazione <i>di Victor I. Stoichbita</i>	vii
Nota all'edizione italiana <i>di Anita Paolicchi</i>	ix
Premessa	1
Introduzione. I confini della nozione di "paesaggio" nella storia e nella teoria dell'arte europea	5
<i>Capitolo Primo</i>	
Natura e femminilità	17
1. La dea Natura. Alcune allegorie europee	17
2. La natura e la simbologia dell'acqua	24
3. La natura, il pittore e il filosofo	29
4. Maya, Shakti e l'indolenza degli dèi maschili	31
5. Amore e natura nella cultura europea	35
6. Le scienze e il sentimento della natura	39
<i>a. I monasteri e il "tempo borghese"</i>	39
<i>b. Analisi, attenzione, concentrazione</i>	40
<i>c. Microscopie e macroscopie</i>	43
<i>d. Oggettività e soggettività. Legge e senso</i>	47
<i>Capitolo Secondo</i>	
L'estetica della malinconia	53
1. La creazione del mondo	56
2. Teologi, eremiti e paesaggisti sotto il segno dell'arcobaleno	60
3. Sulla malinconia	65
4. Il paesaggio e le lontananze	71
<i>a. Devozione e retorica</i>	72
<i>b. Possibilità, illusione, memoria</i>	78
<i>c. Volti della lontananza: Joachim Patinier e Caspar David Friedrich</i>	82

5. La natura nell'Europa Orientale	88
<i>a. La natura come parabola dell'organico</i>	89
<i>b. La malinconia di Andreescu e la terra delle forze elementari</i>	94
<i>Capitolo Terzo</i>	
L'estetica del pittoresco	103
1. I giardini e lo spazio "metafisico"	103
2. Passeggiate e picnic	108
<i>a. La natura domenicale</i>	110
<i>b. Impressionismo e immanentismo</i>	113
3. Il mito dell'Italia e i viaggi	121
<i>a. La natura ideale</i>	126
<i>b. La pittura regionale. L'esotico</i>	131
4. Il sentimento del pittoresco. Acquarello e femminilità	136
5. La teoria del pittoresco	140
<i>a. Il termine</i>	140
<i>b. "La querelle del pittoresco" da Henry Wotton</i>	
<i>a Richard Payne Knight</i>	142
6. Il pittoresco e lo spirito britannico	156
7. Natura e alessandrinismo	159
Epilogo	165
Bibliografia	177
Indice dei nomi	201

Edizioni ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

[info@edizioniets.com](mailto:info@edizioniets.com) - [www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

Finito di stampare nel mese di aprile 2018