

Il paesaggio nell'arte. L'arte del vedere e la costruzione dello spazio

PAESAGGIO:

“Zona o parte di territorio che si presenta allo sguardo in tutti i suoi elementi naturali o artificiali;... il paesaggio è caratteristico dell'espressione artistica perché adatto a rendere lo spazio nella profondità...”

Potrei iniziare la nostra conversazione da una semplice ricerca del lemma sul dizionario, quella che farebbe un diligente studente delle medie. Il risultato nella sua semplicità didascalica non è però per nulla scontato.

Prima cosa: il paesaggio è intanto lo sguardo, lo sguardo che noi poniamo sulla terra, mi piacerebbe dire sul Creato, sia sugli elementi naturali che su quelli artificiali. Il nostro guardare e noi che guardiamo.

Seconda: il paesaggio è sostanzialmente spazio, costruzione, personificazione dello spazio.

Ecco quindi il paesaggio nell'arte come arte del vedere nelle sue infinite possibilità e paesaggio come forma visibile del nostro pensare lo spazio, l'incarnazione dell'idea indefinita dello spazio. Per questa ragione quindi la mia riflessione verterà su alcune categorie ideali ed alcuni confronti nei quali fare rientrare alcune idee di paesaggio nell'arte di tutti i tempi.

Le origini del genere

Il paesaggio da sempre componente importante dell'opera d'arte comincia ad avere nella pittura un ruolo rilevante già dal quattrocento in ambito fiammingo.

I paesaggi, spesso reali, sono rappresentati con una esattezza ed una attenzione che non possiedono i dipinti italiani, ma sono ancora puro sfondo alla presenza delle figure umane.

Durer a fine '400 è tra i primi a dipingere soggetti che hanno per tema i paesaggi.

Nel cinquecento il paesaggio avrà un ruolo ancora più rilevante e conquisterà una sua autonomia tematica. Saranno ancora artisti di cultura fiamminga come Brueghel il Vecchio e Paul Brill che si occuperanno di questo tipo di pittura, dando inizio ad un filone di grande fortuna nei secoli seguenti. Ad esempio *I cacciatori nella neve* di Brueghel, del 1565, è un dipinto dimessamente realistico: vi si percepisce l'attenzione alla dimensione del lavoro dell'uomo, la serena analisi di un mondo la cui armonia è il prodotto dell'operosità di ciascuno.

Certamente i veneti sono tra i primi in Italia a far sentire la presenza del paesaggio tra fine '400 e '500, a farlo respirare, a farne percepire la vita autonoma, la sua dimensione atmosferica e coloristica. Mi pare di poter dire che rispetto ai fiamminghi nei veneti il paesaggio sia trattato col rispetto di un'entità a se stante, da intuire più che una sommatoria di elementi da descrivere e inventariare. Che poi il loro non fosse necessariamente paesaggio reale e colto dal vero per il momento questo poco importa. Certamente però la natura ritratta non recita il ruolo di semplice sfondo, scenario, certo ordinato, dell'azione umana, come nei fiorentini.

Alla regola sfuggono naturalmente i geni. Leonardo, ad esempio, nel quale esiste talvolta la natura protagonista e riprodotta dal vero, come nel disegno col *Paesaggio della Val d'Arno* del 1473.

Forse il primo vero quadro dove il paesaggio è protagonista principale è *La Tempesta* di Giorgione, un veneto. I personaggi sono dubbi e posti ai margini. Il loro significato è così incerto ed essi sono così marginali nelle dimensioni e nella collocazione che necessariamente deve essere il paesaggio il vero soggetto. La ridda di interpretazioni iconografiche per paradosso non fanno che rafforzare il ruolo che hanno proprio il paesaggio e l'evento naturale che rende la natura così presente.

Insomma da questa e da altre opere di paesaggio venete pare si possa affermare che l'uomo rinascimentale controlla e domina la natura a patto di accettare che è comunque essa in ultima analisi a determinarne il destino, la condizione di essere "naturale".

Il paesaggio è riconosciuto internazionalmente come tema artistico autonomo nei primi del seicento, affermandosi nella sua peculiarità pittorica. Il tema presto dà origine ad alcuni sottogeneri tra i quali è utile fare una distinzione.

C'è il paesaggio classico o eroico di inizio secolo, dove in mezzo ad un ambiente naturale costruito, solenne, nobile, spicca la presenza di alcune figurine umane, sacre o appartenenti alla mitologia classica. Fanno scuola in questo campo Annibale Carracci e Claude Lorrain. Vi è poi il capriccio che prevede uno scenario naturale dove sono collocati, con una certa licenza e fantasia, ruderi d'invenzione greci o romani (e in seguito anche medioevali). Spesso la vegetazione che contorna e avvolge i ruderi è malinconica metafora di quanto effimera sia la fortuna umana.

Oppure esiste la veduta di rovine realmente esistenti, come nel dipinto di Gaspar Van Wittel e di tanti altri pittori italiani o stranieri che frequentano il nostro paese nel corso del settecento.

C'è poi la veduta vera e propria, nella quale si rappresenta un'immagine generalmente di largo respiro di una città contemporanea, inquadrata dentro quinte paesistiche più o meno significative. Ma probabilmente la prima veduta urbana non è settecentesca. E' del 1339 infatti l'affresco con gli *Effetti del Buon Governo in città e in campagna*, nel Palazzo Pubblico di Siena. Il contesto di cultura artistica e di committenza è ovviamente tutt'altro.

In quest'opera pesano forti valenze simboliche e molteplici implicazioni sociali, politiche, economiche. C'è la campagna ordinata, in perfetta armonia con l'esistenza umana, e in armonia con essa la città dell'uomo, imago ideale della città di Dio.

Alla base di quest'opera vi è una concezione di arte condivisa: in questa idea di paesaggio, nei suoi valori formali, simbolici e comunicativi si riconoscono tanto il pittore quanto la società che lo esprime.

Canaletto e Guardi: la visione appagante e la visione emozionale

Il Canaletto è, soprattutto dagli anni '30 del settecento, il protagonista principe della veduta topografica, quella che avvalendosi della camera ottica riproduce con esattezza i rapporti spaziali le distanze, le sagome di cose e architettura all'interno di scenari esattissimi e nitidi. "Il suo è il modo di vedere come vede la mente" (Argan).

Quando il Canaletto costruisce le sue vedute veneziane, ad esempio, ci pare indubitabilmente che egli sia stato lì, nel luogo raffigurato, per un tempo indefinitamente lungo e che l'orologio si sia fermato per potere dare al pittore tutto il tempo per cogliere oltre che l'insieme imponente delle architetture anche i dettagli, i giochi luminosi, i valori tonali e timbrici, l'atmosfera del luogo, il respiro placido e ristoratore della bellezza di Venezia. E invece questo realismo è frutto di una tecnica consumatissima, di artifici professionali ben celati. E' la verità della finzione ben costruita, quella del grande cinema, del grande teatro.

La sua è una visione illuminista, chiara, pacata, razionale; appagata ed appagante dunque.

Quella del Guardi invece è altro. La sua pittura si basa su un uso dei colori più incerto, mobile, compendiario; le immagini si sfrangiano, vibrano; l'atmosfera è spesso inquieta, popolata di fremiti, mutevole, incerta, palpitante di emozioni ed emozionante dunque. La realtà è assimilata, fatta propria dal sentimento. "Non più il paesaggio come veduta esatta, ma come esperienza individuale, legata non meno che al luogo, al tempo e allo stato d'animo" (Argan).

E cioè questa è una realtà conosciuta, nell'intimo, più di quanto possa fare l'esattezza prefotografica del Canaletto. Entrambi usano la camera ottica, ma mentre in Canaletto i vari disegni da essa derivati servono per correggere l'immagine e darle più chiarezza razionale, in Guardi l'uso arbitrario dei colori modifica e interpreta la veduta. Questo ci offre lo spunto per trattare il successivo tema.

Il paesaggio interiore

Guardi con la sua pittura potrebbe essere considerato anticipatore del paesaggio soggettivo o interiore, ma anche altri prima di lui si contendono il privilegio di precursori lontani del paesaggio romantico. Ad esempio Salvator Rosa nel seicento e lo stesso Marco Ricci nel '700 in alcuni dipinti. Col preromanticismo ed il romanticismo dunque la natura come elemento a se stante e quindi il paesaggio assumeranno un ruolo fondamentale. La natura è il luogo dove si manifesta l'infinito, ma è anche quello della manifestazione dell'io, il luogo della sua rappresentazione

Essa rispecchia e traduce i palpiti dell'animo umano e però è anche, luogo dell'esperienza spirituale, della manifestazione del divino, un complesso universo di segni da interpretare attraverso i canali di un rapporto intimo, intuitivo, prerazionale.

E' Kant a parlare per primo di due categorie fondamentali dell'estetica romantica: il pittoresco ed il sublime. Pittoresco nell'estetica romantica è lo spettacolo della natura che si mostra piacevolmente sorprendente, ameno, gradevolmente stimolante: ne è interprete principale Joseph Constable. Nei suoi dipinti siamo continuamente stimolati a cercare qualcosa che ci sorprenda continuamente, che piacevolmente stimoli il nostro occhio. Essi riproducono solo porzioni limitate di paesaggio, nelle quali lo spazio dilaga aperto in un settore del quadro, mentre da qualche parte lo sguardo è chiuso dalla presenza di alberi, basse collinette, case.

A prima vista, se si eccettua la tecnica sorprendentemente moderna, non sembrano nei contenuti o nelle impostazioni pitture molto aggiornate le sue, quasi un ammodernamento formale del paesaggio settecentesco e persino seicentesco. Ma l'ascendenza della sua poetica dai grandi paesaggisti del passato è solo parziale: qui il potenziale lirico del dipinto consiste da una parte nel piacere di uno spettacolo della natura sereno e dall'altra da uno stimolo potenziato nell'immaginare ciò che in parte è celato nel quadro, dallo sperare in una gioia visiva in quello che non si vede paragonabile e anzi superiore al godimento di ciò che abbiamo visto.

Sublime è invece piuttosto una condizione dello spirito, una evocazione di un sentire cosmico; è il cercare di tradurre in pittura la potenza incommensurabile, prodigiosa e terribile della natura infinita, che esalta ed atterrisce coi suoi spettacoli potenti l'uomo che le si voglia porre innanzi con coraggio.

I due grandi artisti del sublime sono Joseph Turner e Caspar Friedrich. Nell'opera del primo, costituita quasi interamente da paesaggi, la natura nei suoi spettacoli più tremendamente sublimi si trasfigura, assorbita com'è da movimenti imponenti, da vortici drammatici di forze, colori, dinamismi che coinvolgono tutti gli elementi e dissolvono via via le forme, pervenendo ad un linguaggio astratto, fatto di colori e pathos.

Friedrich invece porta avanti, con una pratica quasi ascetica, una estetica improntata sulla relazione tutta individuale tra uomo e infinito, divinità e natura.

L'uomo nella natura e l'uomo contro la natura

Operando collegamenti per prossimità concettuale e per analogie è interessante riflettere per esempio su due opposti modi di intendere il rapporto tra il paesaggio e la figura umana.

In Raffaello natura rivelata (e quindi paesaggio) ed uomo sono in un rapporto di ritrovata armonia, di pacificazione; nei pittori veneti rinascimentali come Giorgione similmente l'essere umano nel paesaggio è una parte della natura, ne più ne meno che un albero, un filo d'erba, un tramonto, un colle: la relazione è oltre che armonica, di completa osmosi, di totale compenetrazione ideale, ma anche di fusione luminosa e coloristica. Al punto che, come già detto, per le figure dei loro dipinti si potrebbe parlare molto spesso di personaggi-paesaggio o del paesaggio come di un concretissimo personaggio, tale è l'identificazione tra i due elementi. Non ad esempio c'è al mondo nudo più naturalmente e puro della *Venere dormiente* di Giorgione.

Vi è invece un celeberrimo dipinto di Friedrich che rappresenta il confronto drammatico tra due infiniti, la sfida titanica dell'uomo alla grandezza meravigliosa e terrificata della natura. E' *Il viandante nel mare di nebbia*, del 1818. Un uomo guarda e crea la realtà guardandola. Questo viandante di spalle, che si pone per altro all'altezza del nostro punto di vista, rappresenta tutti noi riguardanti. Come nella *Deposizione* di Giotto degli Scrovegni ci invita a partecipare al quadro, facendoci però coscienti che noi i guardanti e la scena guardata che ci sta davanti siamo due cose diverse e opposte. Egli rappresenta un rapporto in fondo di sfida, il confronto drammatico tra due infiniti, la sfida dell'uomo alla grandezza meravigliosa e spaventosa della natura. Si potrebbe anche leggere quest'opera (all'insaputa di Friedrich, s'intenda) come la schopenhaueriana proposizione della dialettica tra mondo come rappresentazione (la vallata nebbiosa), e la volontà (il viandante), la prepotente necessità vitale dell'essere umano di possederla. Egli è cioè l'esatto opposto in termini comunicativi e simbolici della Venere giorgionesca. In ogni caso con quest'opera credo si certifichi definitivamente la rottura della relazione di armonia tra madre natura e artista: l'artista genio che aspira a percepire il segreto senso del suo essere nella storia è destinato alla solitudine e a nobili eroiche sconfitte.

Il paesaggio compendiario e il paesaggio durevole

Un'altra interessante categoria è quella che riguarda il confronto tra paesaggi fenomenici, compendiari e paesaggi durevoli, ontologici direi. E' una categoria strettamente pittorica prima che ideologica ed ha origini ben più lontane di quanto si possa pensare.

I paesaggi compendiari intanto sono quelli in cui il pittore rende l'idea di un paesaggio, gli elementi naturali, gli edifici, le figure, con pennellate rapide, luminose, tracciando figure poco definite, senza linee di contorno, affinché si possa riassumere da lontano, con uno sguardo complessivo, in un unico abbraccio, la sensazione globale di quella visione che pur tuttavia rimane fresca e immediata per i suoi colori. In pratica questa è la definizione di impressionismo, tout court.

Molti affreschi ellenistici e pompeiani sono compendiari. Ma ancor prima in qualche misura alcune pitture murali egizie. I pittori antichi erano compendiari per ragioni tecniche contingenti e certo non di principio, sia chiaro, ma certo non sarà sfuggito all'artista romano che con quella pittura stabiliva con lo spettatore un patto di interazione: per la prima volta forse gli chiedeva una collaborazione per completare il senso dell'opera.

Abbiamo parlato di impressionisti. Molti possono essere considerati parenti alla lontana (o alla vicina) e loro precursori. Gli avi più prossimi sono i così detti pittori di Barbizon.

Questi ragazzi a partire dagli anni '30 dell'ottocento si danno appuntamento in campagna per fare semplicemente una cosa: vivere nei boschi e dipingere la loro vera esperienza in mezzo alla natura. I primi hippy del mondo occidentale forse. Dovrebbero essere celebrati con una certa enfasi, ma oggi pochi ricordano persino i loro nomi.

Per loro qualunque cosa può essere degna della pittura. Nel dipinto *Lo stagno* di Daubigny, ad esempio, non una sola cosa è preziosa o rilevante: vi è l'impressione quasi di una nobilissima assenza, di un vuoto di soggetto. La loro è quindi, dichiaratamente e per la prima volta, una pittura non commerciale, ma di ricerca. Ma con loro per la prima volta si stabilisce un principio: da quel momento in poi l'arte pittura che farà storia sarà arte contro, pittura antisistema (anche quando in seguito, paradossalmente, questa arte, proprio perché antisistema venderà tantissimo). Un antenato prossimo degli impressionisti è certamente il mite e poco celebrato Camille Corot. La verità della visione, la resa demistificata delle cose, l'abolizione dei mezzi toni del primo *Ponte di Narni* è sconvolgente. Questo dipinto è più macchiaiolo di quelli macchiaioli, più impressionista degli impressionisti, cinquant'anni prima. Ma è soltanto un bozzetto, che il pittore non avrebbe mai venduto, a quei tempi. Se osserviamo il prodotto definitivo, ci accorgiamo di quanto il quadro finito sia commerciale, fatto per il mercato, neanche parente

lontano del primo bozzetto, addirittura più indietro rispetto ai tempi, attardato com'è allo stile dei paesaggisti del settecento. Qualche anno dopo avremo un Corot più innovativo, ma mai come nel bozzetto. Morale della favola: talvolta, in certe epoche, la modernità di un pittore è determinata dai gusti e dalle aspettative del mercato. Monet e gli altri impressionisti in seguito, con più coraggio, cercheranno nuovamente una pittura fenomenica, transitoria, volendo restituire freschezza e immediatezza, colore vivo e vero al paesaggio, dopo secoli in cui tutto questo si era dimenticato e perduto. Perché insisteranno con tanta energia su quella strada? Per una mera volontà di ricerca all'interno del puro fatto pittorico? Certamente no. L'attenzione all'effetto visivo transitorio e fenomenico non è soltanto una questione di tecnica, ma, come già detto, anche una nuova (e molto vecchia) maniera di pensare la realtà. Ecco: per loro la natura è come un sogno che passa, fatto di colori.

Opposta a questa concezione invece si era affermata con l'idealismo greco del V secolo prima, e col Rinascimento poi, la rappresentazione di una natura eternamente stabile, immagine dell'ordine del creato e della ragione dell'uomo che in tale ordine si riconosce.

Sono i paesaggi che durano, fatti di forme e non di macchie di colori: i paesaggi ontologici, non fenomenici. Il numero pitagorico come verità dell'universo o meglio il logos eracliteo che si astrae dal divenire. E' a questo pensiero, a questa concezione della realtà, che si rifà Cézanne, un impressionista soltanto in superficie e al principio della carriera e poi in seguito lontanissimo dai suoi amici del Café Guerbois. Non ci sono colori fermi e prospettive rigorose come in Piero, ma sotto ai suoi colori puri e i suoi segni informi c'è la stessa struttura del mondo, fatto di volumi irriducibili, immutabili, di una essenza eterna. In lui vi è una costruzione del paesaggio che è davvero traduzione di una forma mentale, di un modo di pensare il mondo.

La natura, il paesaggio come disegno ideale da ricercare sotto le apparenze ingannevoli e mutevoli

Poi saranno Picasso e Braque a portare fino alle estreme conseguenze il concetto.

E sono paesaggi di durata, la durata infinita della solitudine e della malinconia, quelli di Edward Hopper. Paesaggio come sguardo persistente, come indagine sul segreto che solo uno scenario incantato di forme immobili nel tempo rivela.

Il paesaggio rigenerato: la land art

Tra i paesaggi d'arte bisogna ricordare quelli della land art. Forse il *Cretto di Gibellina* di Burri non è neanche land art. Qui l'azione dell'artista non è esterna, eterologa sul mezzo espressivo, sulla materia, come nei dipinti tradizionali, ma poetica, di rigenerazione del paesaggio.

L'artista legge il paesaggio, la sua storia dolorosa e la fa sua: egli non si fa referente in qualche modo nel rapporto uomo-natura, ma si fa egli stesso storia del paesaggio: lo modifica con l'intervento umano. Da un lato interpreta la natura della terra siciliana, dall'altro la connota in modo drammaticamente simbolico.

Ma forse la più autentica e riguardosa land art è la secolare arte dei giardini, all'italiana, alla francese e all'inglese.

Il paesaggio sociale

Per paesaggio sociale potremmo intendere quello scenario naturale che, a partire da Courbet, svolge il ruolo essenziale di sottolineare, amplificare l'azione degli uomini, rendendo più evidente il dramma e la durezza della loro condizione di sfruttati o di derelitti.

Esso si piega cioè all'intenzione comunicativa ed ideale dell'artista: ecco qui il paesaggio trova significato solo nella relazione con la figura umana

Nell'*Occupazione delle terre incolte* di Guttuso, del 1955, ad esempio si notano dietro al gruppo colorato e sodale degli occupanti le brulle lingue di terra, alcune simbolicamente

colorate di rosso tenue. Ne *I Carusi* di Tomaselli, del 1905 invece il chiarore abbacinante del solleone fa calcinare la roccia calcarea e impietosamente anche le schiene dei ragazzetti che escono dal ventre della terra, come fossero sue dolenti creature. E la solitudine assoluta dei campi desolati dopo la mietitura ne *Le spigolatrici* di Millet, col suo sfondo dove si perdono invece i carri pieni di spighe è di una eloquenza semplice e pregnante, come e più di una figura umana.

Il paesaggio psichico

Il paesaggio psichico è un autentico prodotto del mondo interiore dell'artista, con le sue nevrosi, le sue tensioni, la sua vitalità senza più limiti: ciò che importa in questo genere di dipinti ormai non è la semplice visione del mondo, ma la sua rielaborazione, l'esperienza vissuta che si ha di esso. Il pittore con la sua forza creativa traduce sulla tela il risultato di tale metabolizzazione del reale, deformando la visione con la sua istintiva e personale percezione. E' esattamente questo che accade nel quadro di Karl Schmidt-Rottluff, *Sera sul mare* del 1919. Il paesaggio è qui espansione sensibile dell'io.

Oppure talvolta si tratta di meta-paesaggi, come ne *Le passeggiate di Euclide* di Magritte. E forse questa categoria, come nel *Campo di grano con cielo temporalesco* di Van Gogh del 1890, esprime la formula più veritiera ed autentica del rapporto tra natura e uomo ed illustra in modo più diretto il senso di questa relazione

BIBLIOGRAFIA

- G.C. Argan, *L'arte moderna 1970/1980*, Sansoni 1980
- AA.VV. *L'arte tra noi*, Bruno Mondadori 2007
- E. Bairati, A. Finocchi, *Le ricche miniere*, IV, Loescher 2000
- G. Dorfles, A. Vettese, *Storia dell'arte*, II,III, Atlas 2008
- G. Dorfles, A. Vettese *Capire l'arte*, III, Atlas 2014
- AA.VV. *L'arte di vedere*, II, III, Pearson 2015
- F. Schelling, *Sistema dell'idealismo trascendente*, 1800
- A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1844
- Eraclito, *Frammenti*
- AA.VV. *Lezioni d'arte*, II, Electa Bruno Mondadori, 1999
- G. Dorfles, C. Dalla Costa, *Itinerari artistici*, Atlas 2003
- I. Baldriga, *Dentro l'arte*, IV, Electa Bruno Mondadori, 2015^a.
- Cottino, M. Dantini, S. Guastalle, *La storia dell'arte*, II Archimede Edizioni 2004
- G. Romano, *Studi sul paesaggio. Storia e immagini*, 1991
- A. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, IV, 1956
- M. Chiarini, *Il paesaggio in Storia dell'arte italiana. Situazioni momenti indagini*, II, Forme e modelli a cura di F. Zeri 1982
- D. Blayney Brown, *La pittura in Europa. La pittura inglese*, 1998