Vincenzo Barone

Il paesaggio nell’arte

L’arte del vedere e la costruzione dello spazio

esaggio:

"Zona o parte di territorio che si presenta allo
guardo in tutti i suoi elementi naturali o
rtificiali;...il paesaggio è caratteristico
ell'espressione artistica, perché adatto a
endere lo spazio nella profondità..."

rima cosa: il paesaggio è lo sguardo, lo
guardo che noi poniamo sulla terra, sul creato,
a sugli elementi naturali che su quelli artificiali.
ioè il nostro guardare e noi che guardiamo.

econda cosa: il paesaggio è sostanzialmente
ostruzione, personificazione dello spazio

cco quindi il paesaggio nell'arte come arte del
edere, nelle sue infinite potenzialità e
aesaggio come forma visibile del nostro
ensare lo spazio, l'incarnazione umana
ell'idea indefinita di spazio.

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

Jan Van Eyck, Madonna col Bambino con il cancelliere Nicholas Rolin

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

Nel cinquecento il paesaggio avrà un ruolo più rilevante e conquisterà una sua autonomia tematica. Saranno ancora artisti di cultura fiamminga come Brueghel il Vecchio e Paul Brill che si occuperanno della pittura di paesaggio, dando inizio ad un filone di grande fortuna nei secoli seguenti

Albrecht Durer, Veduta del castello di Arco, acquere
1495

Ad esempio in questo paesaggio dimessamente realistico di Brueghel 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

Pieter Brueghel il Vecchio, Cacciatori nella neve 156

Pieter Brueghel il Vecchio, Paesaggio con la parabola del seminatore 1557

Paul Brill, Paesaggio costiero di notte 1596

I veneti e il paesaggio

Certamente i veneti sono tra i primi in Italia tra fine '400 e prima metà del '500 a far respirare nei loro dipinti la presenza del paesaggio, a farne percepire la vita autonoma, la presenza 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 sentire, da vivere, più che come una sommatoria di elementi da descrivere e inventariare.

Giovanni Bellini, Orazione nell'orto 1470

Giorgione di Castelfranco, Pala di Castelfranco, dettaglio 1505

he poi il loro non fosse
ecessariamente paesaggio reale
colto dal vero per il momento
oco importa

ertamente, però, in loro la
atura ritratta non recita il ruolo di
emplice comprimario dell'azione
mana, come nei fiorentini.

lla regola sfuggono
aturalmente i geni: il fiorentino
eonardo ad esempio, i cui
aesaggi sono talvolta reali e
prodotti dal vero.

Leonardo da Vinci, Paesaggio della Val d'Arno 1473

Giorgione, La tempesta 1508

Forse, parlando di Giorgione, il primo quadro dove il paesaggio è protagonista centrale è La Tempesta.

Il suo significato è così incerto, i personaggi sono così dubbi e marginali , la ridda di interpretazioni critiche così cospicua che necessariamente deve essere il paesaggio il vero soggetto.

L'uomo rinascimentale domina la natura a patto di accettare che è alla fine comunque essa a determinarne il destino e la condizione di essere "naturale".

Nel seicento l'affermazione definitiva

l paesaggio si afferma poi nternazionalmente come tema artistico autonomo nei primi del seicento. Il tema subito dà origine ad alcuni sottogeneri tra i quali è utile fare una distinzione.

l paesaggio classico, dove in mezzo ad un ambiente naturale costruito, solenne e nobile, spicca la presenza di alcune figurine umane, sacre o appartenenti alla mitologia classica.

Fanno scuola in questo campo Annibale Carracci in primis e dopo Claude Lorrain

Annibale Carracci Fuga in Egitto 1604

Claude Lorrain, Paesaggio pastorale 1646

Il capriccio

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 di regni e imperi

arco e Sebastiano Ricci, Capriccio di oma Classica 1720

Le vedute di rovine

- Oppure 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

Gaspar Van Wittel, L'interno del Colosseo 1720

La veduta

- E 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

Bernardo Bellotto, Veduta dell'Arno verso Ponte Vecchio

Ma forse la prima veduta urbana non è settecentesca

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 accordo 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

Ambrogio Lorenzetti, Effetti del Buon Governo in città e in campagna, Siena Palazzo Pubblico 1339

Canaletto e Guardi: la visione appagante e la visione emozionale

naletto, L'ingresso del Canal Grande con la Basilica la Salute 1732

Francesco Guardi, L'isola di San Giorgio Maggiore

Parlando invece di vedute settecentesche a questo punto potremmo introdurre il primo confronto.

l Canaletto è il protagonista principe della veduta esatta, topografica, quella che iproduce con giustezza i rapporti spaziali, le distanze, gli effetti luminosi, le sagome di cose e architetture all'interno di scenari 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 ndubitabilmente che egli sia stato lì, per un tempo indefinibilmente lungo per cogliere ad un certo punto , il respiro placido della bellezza di Venezia. E invece questo realismo rutto di una tecnica consumatissima. E' la verità della finzione ben costruita.

La sua è una visione illuminista, chiara, pacata, razionale, appagata ed appagante dunque. La sua è una verità più vera del vero.

La visione del Guardi invece è di una verità rapsodica. Essa si basa su un uso delle forme più compendiario; le immagini sono sfocate, i colori, usati in modo più libero, si sfrangiano, vibrano. L'atmosfera è inquieta, mutevole, palpitante di emozioni ed emozionante. E cioè questa è una realtà conosciuta e intimamente fatta propria. La sua è la verità dell'esperienza personale e sentimentale, più di quanto lo possa essere l'esattezza prefotografica del Canaletto.

Francesco Guardi, Rio dei Mendicanti 1790

Il cosiddetto paesaggio interiore

Guardi con la sua pittura ci ha offerto lo spunto per trattare il successivo tema.

Egli infatti potrebbe essere considerato uno degli anticipatori del paesaggio soggettivo, interiore, ma anche altri, anche prima di lui, si contendono il privilegio di precursori lontani del paesaggio romantico.

Ad esempio Salvator Rosa nel seicento

Salvator Rosa Grotta con cascata. Anni '30 del seicento

Sempre nel '700 Marco Ricci

Marco Ricci Paesaggio notturno fantastico 1708

Il paesaggio interiore, il pittoresco e il sublime

Col romanticismo il paesaggio assume un uolo fondamentale: in quest'età si afferma ompiutamente il paesaggio soggettivo, uello dell'anima, il dipinto è il sentimento ella natura

a natura è il luogo dove si manifesta infinito, ma è anche la dimensione dove si sprime l'azione dell'io infinito ("l'infinito ggettivo e l'infinito soggettivo" di Schelling)

ssa rispecchia e traduce i palpiti dell'animo mano e però è anche luogo dell'esperienza pirituale, universo mistico di segni da nterpretare in modo prerazionale.

E' Kant a parlare per primo di due categorie ondamentali dell'estetica romantica: il ittoresco ed il sublime

Joseph Mallord Willam Turner Luce e colore mattino dopo il Diluvio 1843

ittoresco nell'estetica romantica è
spettacolo della natura che si
nostra piacevolmente
orprendente, amena,
radevolmente stimolante:

interprete principale è Joseph
onstable.

suoi quadri riproducono porzioni
i paesaggio dove lo spazio in parte
ilaga aperto da qualche parte e in
arte è occultato da alberi, basse
ollinette, case: noi siamo
ontinuamente stimolati nei suoi
ipinti a cercare qualcosa che ci
orprenda continuamente, che
iacevolmente solleciti il nostro
cchio.

John Constable Barca in costruzione presso Flatfo
1815

blime è invece piuttosto una
ndizione dello spirito; è il cercare di
durre in pittura la potenza
ommensurabile, prodigiosa e
ribile della natura infinita, che
alta ed atterrisce l'uomo romantico

ue grandi artisti del sublime sono
seph Turner e Caspar Friedrich

edrich porta avanti, con una
atica quasi ascetica, una ricerca
prontata sul confronto individuale
uomo e immensità della natura,
nte di inquietudine e mistero nel
ale però indagare la presenza del
ino

Caspar David Friedrich, Abbazia nel querceto 1810

Joseph Mallord Willam Turner, Ombra e tenebre. La sera del Diluvio, 1843

Nell'opera di Turner la natura, nei suoi spettacoli più tremendamente sublimi, si trasfigura, assorbita com'è da movimenti imponenti, da turbinii drammatici di forze.

I colori si frantumano in milioni di molecole che dilagano e danno l'idea di un movimento inarrestabile, di una spazialità indefinibile che va ben otre le dimensioni del dipinto

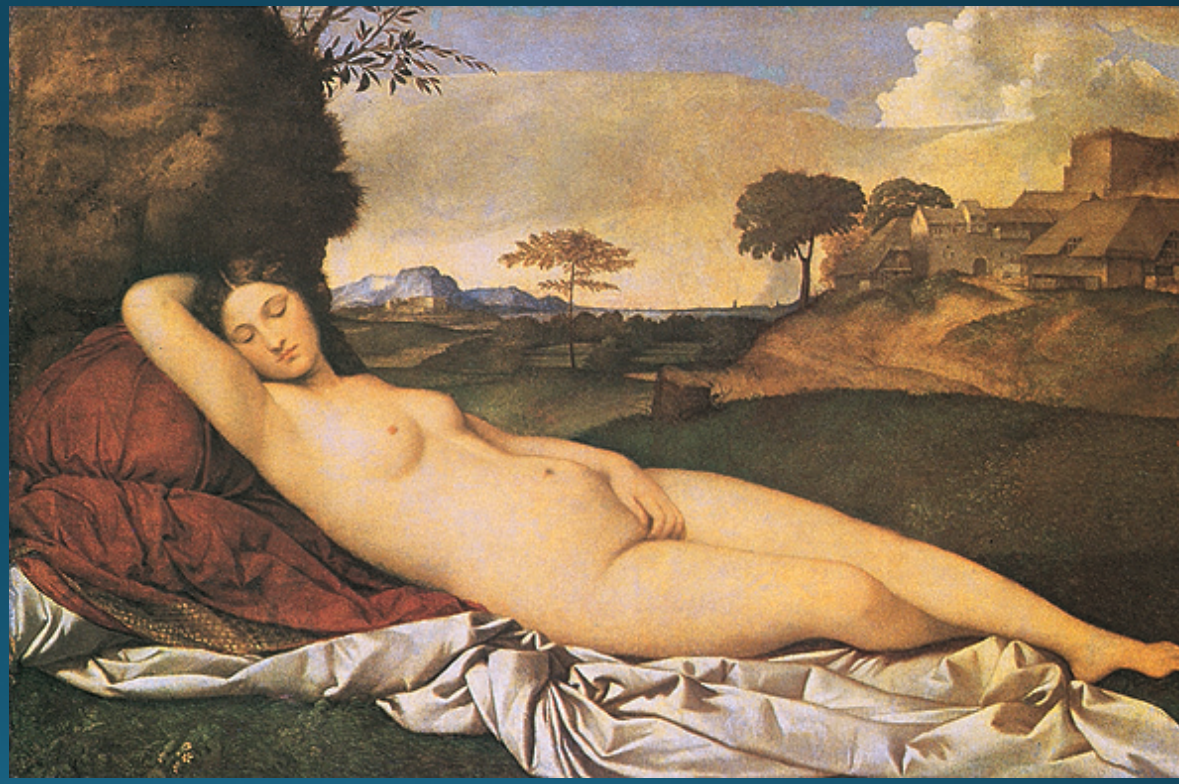
L'uomo-natura e l'uomo di fronte alla natura

oprio il sublime suggerisce un altro confronto ue opposti modi di intendere il rapporto tra saggio e figura umana.

pittori veneti rinascimentali come Giorgione ere umano nel paesaggio è una parte della ra: la relazione è oltre che armonica di pleta osmosi, di compenetrazione, di fusione ne luminosa e coloristica.

c'è ad esempio al mondo nudo più urale" e puro della Venere dormiente di rgione.

sto accade in qualche modo anche in aello, nel quale natura rivelata (e quindi saggio) ed uomo sono in un rapporto di vata armonia, in una relazione pacificata.



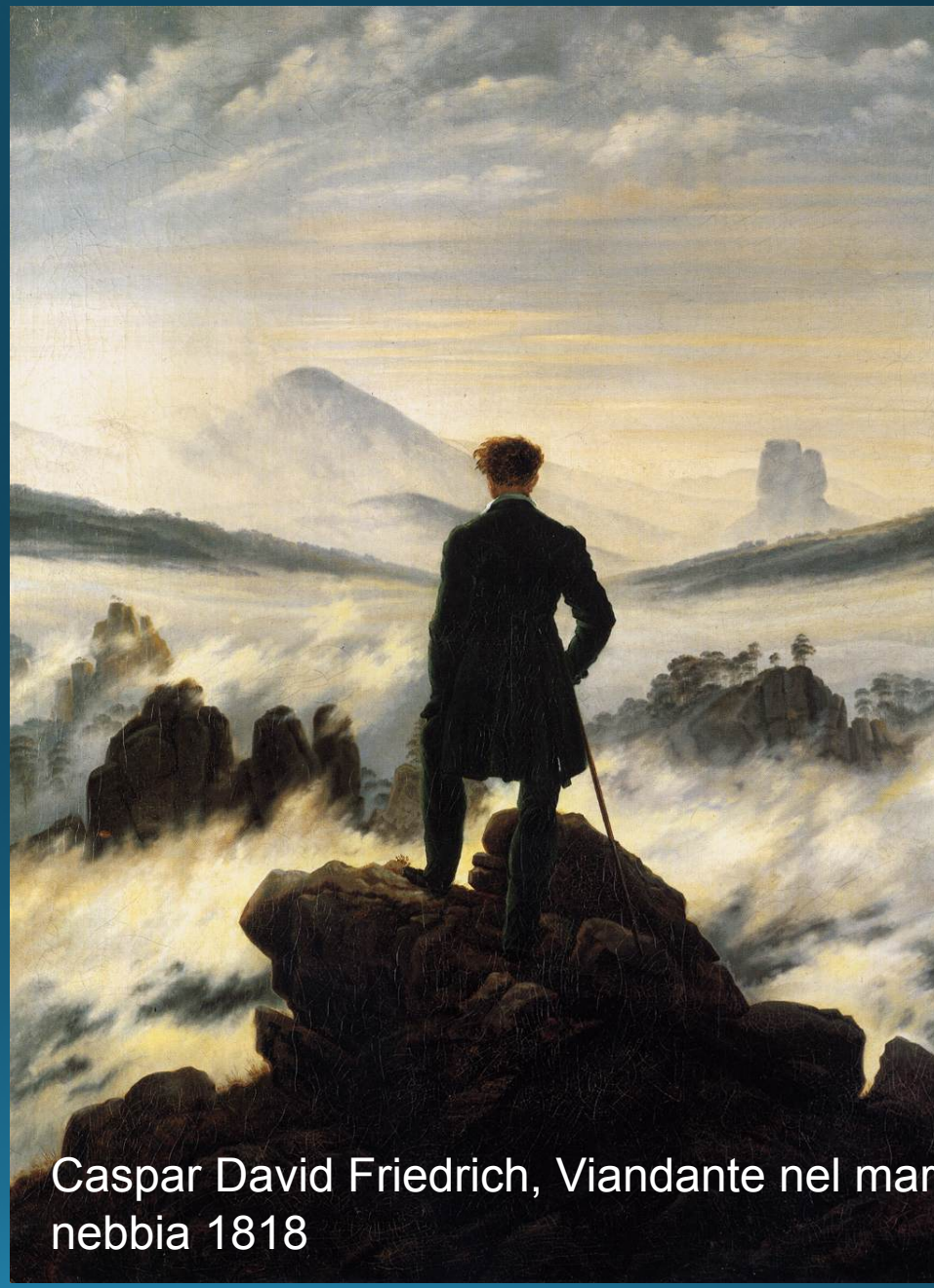
Giorgione, Venere dormiente, 1510

Raffaello, Madonna del prato, 1506

Quest'uomo è invece di spalle. E ' un uomo che guarda la realtà e la crea nel momento in cui la guarda. Egli rappresenta tutti noi riguardanti, 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 schopenaueriana proposizione della dialettica tra mondo come rappresentazione (la vallata nebbiosa), e la volontà (il viandante), la prepotente necessità vitale dell'essere umano.

E' comunque l'esatto opposto in termini comunicativi della Venere giorgionesca.



Caspar David Friedrich, Viandante nel mar
nebbia 1818

ll paesaggio compendiario e il paesaggio durevole

n'altra interessante categoria è quella del onfronto tra paesaggi compendiari, fenomenici e aesaggi durevoli, ontologici direi.

paesaggi compendiari sono quelli in cui il pittore ende l'idea della realtà con pennellate rapide, racciando figure poco definite, talvolta senza linee i contorno, affinché si possa riassumere da ontano, con un abbraccio complessivo la ensazione di quella visione, che rimane fresca e mmediata nella sua transitorietà.

Molti affreschi pompeiani sono compendiari.

Affresco con paesaggio di un porticciolo, Stabia I sec. d.C.

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 si chiedeva allo spettatore una certa collaborazione per completare il senso dell’opera.

Casa di via Graziosa, Scena dell'Odissea (Attacco dei Lestrigoni), Roma I secol

Bozzetti e prodotti commerciali

sattamente come faranno molti secoli opo gli impressionisti.

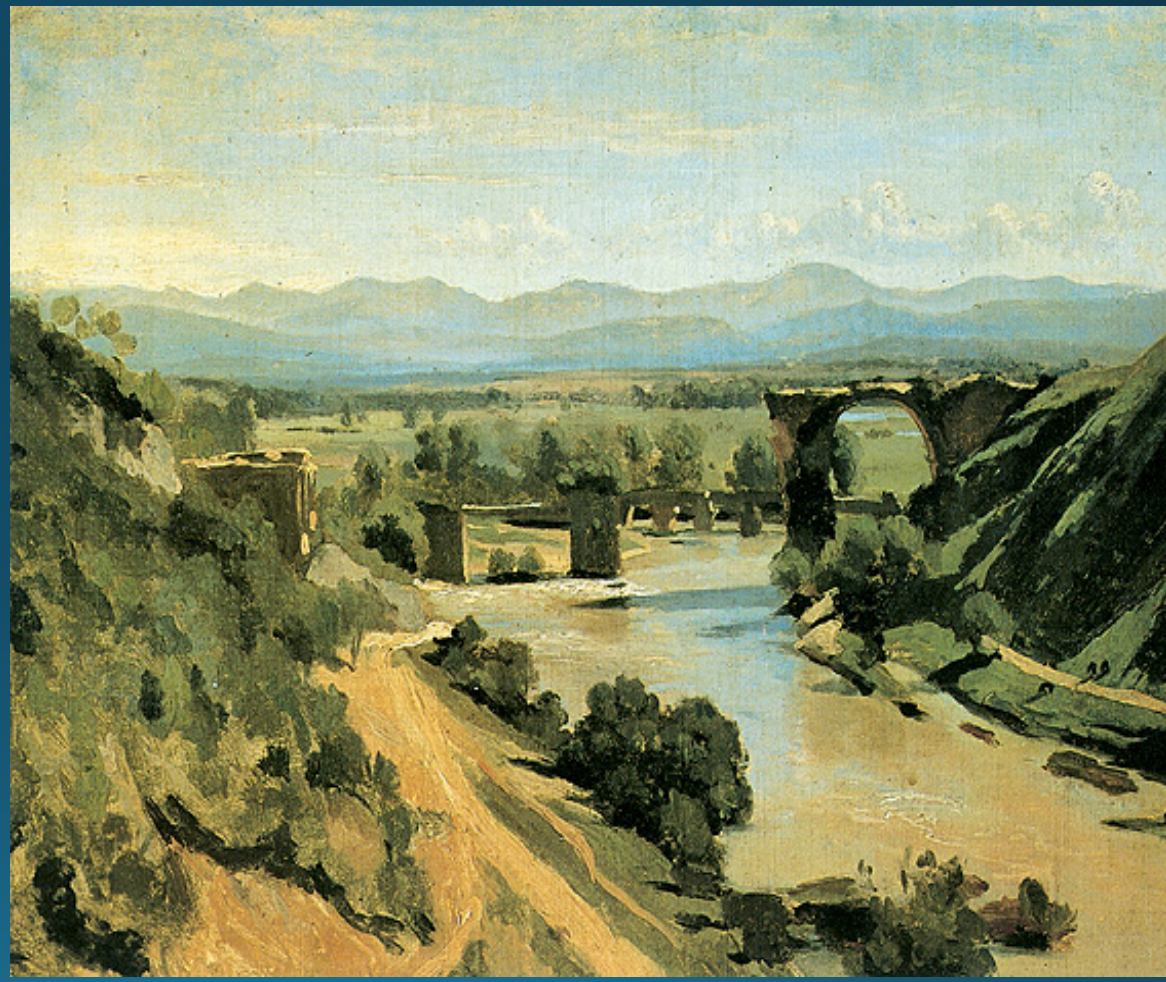
Molti possono essere considerati loro recursori, parenti, anche alla lontana

n antenato prossimo è certamente il nite e poco celebrato Camille Corot.

a verità della visione, la resa emistificata delle cose, l'abolizione dei nezzi toni qui è sconvolgente.

uesto dipinto è più macchiaiolo dei nacchiaioli, più impressionista degli mpressionisti, cinquant'anni prima

la è soltanto un bozzetto, che il pittore on avrebbe mai venduto, a quei tempi



Corot, Il ponte di Narni 1826

Camille Corot, Il Ponte di Narni 1826 versione definitiva

E questo è il prodotto commerciale, per il mercato, neanche parente lontano del bozzetto, addirittura più indietro rispetto ai tempi, attardato allo stile dei paesaggisti del settecento.

Qualche anno dopo avremo un Corot più innovativo, ma mai come nel bozzetto

Morale della favola: in certe epoche la modernità di un pittore è determinata dai gusti e dalle aspettative del mercato

onet e gli altri impressionisti
seguito, con più coraggio,
cheranno nuovamente una
tura fenomenica, transitoria,
endo restituire freschezza e
mediatezza, colore vivo e
o al paesaggio, dopo secoli in
tutto questo si era
nenticato e perduto.
rché l'attenzione all'effetto
vo transitorio e fenomenico
n è soltanto una questione di
nica, ma, come già detto,
che una maniera di pensare la
ltà
natura come un sogno che
ssa, fatto di colori

Claude Monet, I papaveri 1873

Auguste Renoir, La Grenouillere 1869

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 si riconosce in tale ordine. Sono i paesaggi fermi, che durano, fatti di forme, di volumi, di rapporti matematici e non di macchie di colori, i paesaggi ontologici, non fenomenici. Il logos eracliteo che si astrae dal divenire inarrestabile.

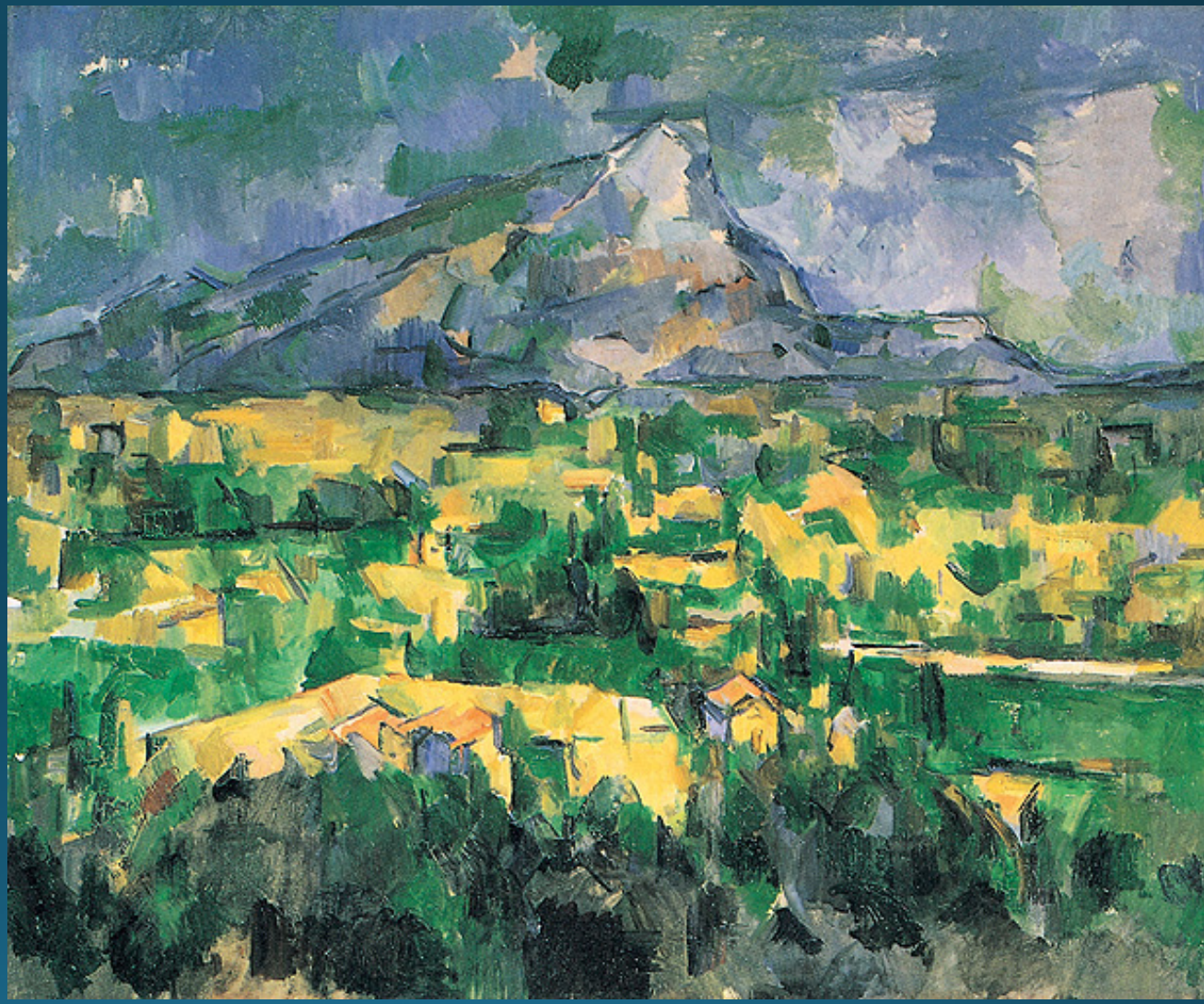
Piero della Francesca Battesimo di Cristo 1445

Qui vi è una
ostruzione del
paesaggio che è
lavvero traduzione di
na forma mentale, di
n modo di pensare il
nondo.

La natura, il paesaggio
come disegno ideale
la ricercare sotto le
pparenze ingannevoli
mutevoli

Masaccio, Il Tributo, Firenze, Chiesa del Carmine, Cappella Brancacci 1

a questo pensiero che si rifà
uttosto Cezanne, così vicino e così
ntano dai suoi amici impressionisti.
on c'è l'arte di Piero, ma sotto i suoi
lori puri e le pennellate rapide c'è la
essa idea di un mondo fatto di
lumi irriducibili, immutabili, di una
senza eterna delle cose.



Cezanne, La montagna di Sainte-Victoire vista da Lauves 1

La ricerca di Cezanne è poi estremizzata da Braque

Georges Braque, Parco Carrières, Saint-Denis 1909

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

Edward Hopper Il faro 1929

Il paesaggio rigenerato: la land art

a land art è un movimento della fine egli anni '70 del novecento

orse questa opera non appartiene eanche alla land art.

ui l'azione dell'artista non è esterna terologa sul mezzo espressivo, sulla nateria, ma poietica, di generazione del paesaggio.

artista legge il paesaggio e la sua toria dolorosa e la fa sua. Egli non si a referente nel rapporto uomo-atura, ma si fa attore nella storia del aesaggio: lo modifica col suo ntervento. Da un lato interpreta la atura della terra siciliana, dall'altro connota in modo rammaticamente simbolico.

•Burri Cretto Gibellina 1988-2015

Ma la più durevole e
riguardosa forma di
land art rimane
l'arte dei giardini

Giardino all'italiana di Villandry, metà del 1500

Giardino alla francese di Vaux Le Viconte, Melun sec XVII

Giardino inglese, Palermo 1851

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

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

Qui ad esempio si notano le brulle lingue di terra, alcune simbolicamente colorate di rosso

Renato Guttuso, Occupazione delle terre incolte 1947

Onofrio Tomaselli, I carusi 1905

Jean Francois Millet, Le spigolatrici 1857

Infine il paesaggio psichico

Esso 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 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, deformandolo con la sua istintiva e personale percezione.

Il paesaggio è qui espansione sensibile dell'io

Karl Schmidt-Rottluff, Sera sul mare 1919

Ernst Ludwig Kirchner, Vita alpina

Questo e un metapaesaggio
Renè Magritte, Le passeggiate di Euclide 1955

: forse questa
ategoria di
paesaggi esprime
a formula più
eritiera ed
utentica del
apporto tra natura
d uomo ed illustra
el modo più
iretto il senso di
uesta relazione

Vincent Van Gogh Campo di grano con cielo temporalesco 1890

BLIOGRAFIA

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