

UN'ISOLA COME SOFTWARE DEGLI STILI DEL PAESAGGIO

La forma perfetta della stella, che caratterizzava la pianta delle città ideali del Rinascimento, è stata scelta da Flavio de Marco per la sua isola-che-non-c'è, il non luogo di tutti i paesaggi possibili, senza limiti spazio-temporali e senza gerarchie estetiche. Il progetto ha un versante pittorico, ossia la serie di dipinti tuttora in fieri che usano lo schermo del computer come diaframma del rapporto uomo-natura, e un versante letterario, ossia il libro che funge da guida turistica virtuale e al tempo stesso da dichiarazione di poetica.¹ Partendo dall'Isola di Stella, ossia dal presente, cercherò di percorrere a ritroso la storia del paesaggio limitandomi agli artisti e alle opere che de Marco ha riconosciuto come propri ascendenti e ai casi nei quali esiste anche un equivalente o un parallelo letterario. In questa storia si alternano momenti di grande attenzione e di grande indifferenza per il tema del paesaggio, da intendersi come approccio culturale al problema del rapporto uomo/natura.

Oggi siamo ancora nella fase ascendente della parabola, che inizia nel primo decennio del XXI secolo culminando con la Convenzione europea del paesaggio stipulata nel 2008. Escono, a breve distanza, diversi saggi sull'argomento², fra i quali vale la pena citare almeno l'inizio di quello di Michael Jacob: "Oggi il paesaggio è ostentato e svelato è discusso e adulato, conservato e protetto, ed è ugualmente venduto e rivenduto. Popolarizzato e democratizzato appartiene ormai a tutti, mentre nel passato aveva il ruolo di codice sociale e segno distintivo di un'élite che si riconosceva volentieri nella condivisione comune di luoghi emblematici o di rappresentazioni topiche".³

Il termine paesaggio riappare nella riflessione estetica dopo decenni di eclissi dovuta al prevalere della nozione di ambiente, che ingloba i nuovi orientamenti ecologisti, con la notevole eccezione, in Italia, del saggio di Rosario Assunto, al quale si deve una delle definizioni ancora più calzanti: "natura a cui la cultura ha impresso le proprie forme".⁴ Anche nel linguaggio giuridico la parola "paesaggio" era sparita, come ha scritto Paolo D'Angelo, "dalla denominazione delle istituzioni pubbliche che pure erano demandate a difenderlo: nel 1975 venne istituito il Ministero per i beni culturali e *ambientali* (...). Ma forse l'esempio più eclatante viene da un'associazione di diritto privato, che era chiaramente l'omologo italiano del National Trust per la difesa delle bellezze d'Inghilterra, e che scelse di chiamarsi Fondo Ambiente Italiano (Fai)".⁵

Questa latitanza del termine e della nozione, che si protrae fino alla fine del Novecento, inizia allo scadere degli anni sessanta, quando, anche nelle arti visive, il paesaggio come soggetto cede il posto agli interventi diretti nella natura. Si pensi non solo alla Land art ma anche all'Arte povera. Il ciclo dal titolo *Alberi* che Giuseppe Penone inizia nel 1969, per esempio, è una ricerca sui processi di crescita delle piante che prescinde da ogni intento rappresentativo. La pittura è sostituita dalla fotografia di paesaggio, di cui è notevole esempio l'iniziativa *Viaggio in Italia* promossa da Luigi Ghirri nel 1984.⁶

Non è un caso che questo riassorbimento nel concetto di ambiente (e per altri versi in quello di territorio) succeda al momento di grande exploit che il paesaggio aveva avuto nei primi anni sessanta. E' del 1962 la conferenza del filosofo tedesco Joachim Ritter, secondo il quale "il paesaggio è la natura che si presenta esteticamente a chi la osserva con partecipazione e sensibilità".⁷ A suo avviso, dunque, il paesaggio esisterebbe solo grazie alla mediazione estetica. Ciò che però qui più interessa del testo di Ritter, pubblicato l'anno seguente, è il suo riferimento a due precedenti letterari che sono entrambi esempi di movimento nel paesaggio: la salita al Monte Ventoso di Francesco Petrarca, così come il poeta la narra a Dionigi da Borgo San Sepolcro in una celebre lettera del 1336, e la poesia di Schiller la *Passeggiata*, scritta

1 F. De Marco, *Stella*, Ravenna, Dario Montanari, 2013

2 In italiano escono nel giro di un anno M. Jacob, *Paesaggio e letteratura*, Olschki, 2005; Id. *Il paesaggio*, Il Mulino 2009; S. Settis, *Paesaggio, costituzione, cemento. La battaglia per l'ambiente contro il degrado civile*, Einaudi 2010

3 Jacob. *Il paesaggio*, cit. p. 7

4 R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, Giannini 1973.

5 P. D'Angelo, *Introduzione* in Id. (a cura di), *Estetica e paesaggio*, Il Mulino 2009, p. 17

6 R. Valtorta (a cura di), *Racconti dal paesaggio 1984-2004. A vent'anni da Viaggio in Italia*, Lupetti editori di comunicazione 2004

7 Cit. in D'Angelo p. 74

nel 1795. In entrambi i casi, protagonista è il viandante, che “esce” nella natura partendo dalla città. Il problema della visione in movimento è affrontato in quegli stessi anni, in termini più generali, da Maurice Merleau Ponty che ne *L'occhio e lo spirito* (1960) scrive: “Il mio corpo mobile rientra nel mondo visibile, ne fa parte, ecco perché posso dirigerlo nel visibile. D'altra parte è vero anche che la visione è sospesa al movimento. Vediamo solo quel che guardiamo. Che cosa sarebbe la visione senza il movimento degli occhi, e come potrebbe questo movimento non confondere le cose, se fosse lui stesso riflesso o cieco, se non avesse le sue antenne, la sua chiarezza, se la sua visione non fosse già prefigurata in lui? Per principio, tutti i miei spostamenti figurano in un angolo del mio paesaggio, sono riportati sulla mappa del visibile. Tutto ciò che vedo è per principio alla mia portata, per lo meno alla portata del mio sguardo, segnato sulla mappa dell' 'io posso'. Ognuna delle due mappe è completa. Il mondo visibile e quello dei miei progetti motori sono parti totali del medesimo Essere”.⁸ Al 1962 risale uno degli ultimi paesaggi di Giorgio Morandi, da considerarsi forse la migliore esemplificazione della sua frase “non c'è nulla di più astratto del reale”. Nello stesso periodo comincia a occuparsi di paesaggio Mario Schifano, reduce da una fortunata stagione monocroma, il quale sceglie proprio la percezione in movimento attraverso il finestrino di un'automobile. I suoi paesaggi “anemici” sono simili a diapositive scolorite o a quelle foto dipinte dei monumenti che scorrevano dentro le tv giocattolo vendute dai venditori ambulanti di souvenir. Schifano approderà infine ai paesaggi artificiali e fissi degli schermi televisivi. Fra i più celebri paesaggi degli anni sessanta, sono da annoverarsi quelli “sfocati” di Gerhard Richter, nei quali la percezione è resa sempre meno diretta dal gioco dei filtri e delle mediazioni anche nelle scelte dei colori, dal bianco e nero fotografico al technicolor cinematografico.

Nell'immediato secondo dopoguerra, la grande stagione dell'arte astratta, con il suo approdo informale, aveva relegato il paesaggio a qualche suggestione nei titoli. Anche nella prima metà del secolo, comunque, il paesaggio aveva contato assai meno della natura morta e del ritratto. Negli anni trenta la maggiore novità era stata probabilmente l'aero-pittura futurista, il primo vero tentativo di rappresentare la terra dall'alto con le angolazioni del volo. Nei decenni precedenti anche i futuristi avevano preferito la veduta urbana. Il paesaggio, peraltro, era stato anche il campo di sperimentazione dei pittori che stavano rendendo il loro linguaggio astratto, anche se non mancano eccezioni importanti, come i fauve e in particolare di Henri Matisse, l'artista che mantiene in vita tutti i generi pittorici.

Il paesaggio, peraltro, aveva trionfato per un intero secolo, il XIX, fino alla rilettura simbolista, che raggiunge probabilmente il vertice dell'utopia con Giovanni Segantini e il suo trittico della natura interrotto dalla morte. Alla fine di questa stagione, nella quale rientra anche l'ultimo Gustav Klimt, il filosofo Georg Simmel scrive nel 1913: “Di fronte al paesaggio siamo uomini interi, sia di fronte al paesaggio naturale che a quello che è divenuto artistico, e l'atto che lo crea per noi è immediatamente un atto della visione e un atto del sentimento, scisso in queste due parti solo dalla riflessione successiva. L'artista è solo colui che compie quest'atto di formazione del vedere e del sentire con tale purezza e forza da assorbire completamente in sé la materia data dalla natura, ricreandola in sé stesso. Mentre noi restiamo più legati a questa materia e siamo soliti percepire ancora questo o quell'elemento particolare, l'artista vede e forma solo 'paesaggio'”.⁹

Nell'Isola di Stella di Flavio de Marco la presenza di Klimt si intuisce, quella di Georges Seurat, invece, è esplicita. Qualunque riflessione sul paesaggio come immagine oggi non può, infatti, prescindere dal rigore del Pointillisme. Può sorprendere, invece, che della rivoluzione di Cézanne De Marco non citi altro che la strana inversione del rapporto fra immagine vista e riflessa che si nota in un dipinto come *Il ponte sulla Marna*, nel quale l'acqua del fiume restituisce un paesaggio più nitido di quello che vi si rispecchia. E', però, l'impressionismo a operare la rivoluzione visiva che Marcel Proust definisce così: “Il pittore originale, l'artista originale procedono con la tecnica degli oculisti. Il trattamento messo in atto dalla loro pittura, o dalla loro prosa, non è sempre gradevole. Quando è terminato lo specialista ci dice: Adesso guardate. Ed ecco che il mondo (che non è stato creato una volta sola ma tutte le volte che è sopraggiunto un artista originale) ci appare completamente diverso da prima, e tuttavia perfettamente chiaro. Per la strada passano donne diverse da quelle d'un tempo perché sono dei Renoir, quei Renoir nei quali, allora, ci rifiutavamo di vedere delle donne. Anche le carrozze sono dei Renoir, e l'acqua e il cielo:

8 Tr. it. M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, SE 1989, p. 17

9 Tr. it. in D'Angelo, *Estetica e paesaggio*, cit., p. 51

vorremmo passeggiare in una foresta simile a quella che, il primo giorno, ci sembrava tutto tranne che una foresta ...) dove si apre questa parentesi?".¹⁰

Già nel corso dell'Ottocento l'avvento del treno modifica il paesaggio in un duplice senso: interviene direttamente sul territorio con le sue infrastrutture e rende veloce come mai prima la percezione. Osserva Michael Jacob: "Fino all'avvento dei nuovi mezzi tecnologici, lo spettatore si poneva davanti alla natura (o davanti alla rappresentazione della natura) per costituirla, in certi casi, come paesaggio. Ora, invece, è l'immagine della natura che sfilava davanti ai suoi occhi, e sta al punto di vista tecnologico impostare la sua prospettiva (è la velocità della macchina e non più il movimento umano, a dettare la struttura e la qualità delle impressioni visive)".¹¹

Il paesaggio pre-industriale è l'approdo di Paul Gauguin, che crea l'iconografia dell'evasione esotica così come Courbet aveva creato l'immagine popolare del paesaggio, stando alla celebre valutazione di Kenneth Clark: "Courbet sceglie soggetti che esercitano un'attrazione immediata e vi indugia con gusto; l'erba è molto verde –più verde di quanto sia di solito nella buona pittura – i cieli al tramonto sono molto rosa, il mare è molto azzurro. E vi è una particolare relazione di tono tra mare, cielo e roccia che anticipa in modo indefinibile le cartoline illustrate (e a questo punto devo ammettere che le variopinte cartoline di paesaggio mi danno spesso un piacere che potrei definire estetico)".¹² Nell'Isola di Stella si trovano le onde di Courbet e anche le nuvole di Constable. Tuttavia non sarebbe esatto definire questo un esercizio citazionista o un centone. E' piuttosto un modo di rendere lo sguardo "storicizzato" dell'uomo occidentale contemporaneo, che guarda la natura anche attraverso le inquadrature dell'arte trasformate col tempo in stereotipi.

A volte l'immagine-filtro non è pittorica ma letteraria oppure può essere il rispecchiarsi dell'una nell'altra, come nel caso di questa descrizione paesistica tratta dai *Notebooks* del poeta Samuel Taylor Coleridge che sembra il commento a un quadro di Constable: "Abbiamo passato il primo grande promontorio. Che spettacolo! da dove mi trovo, su una riva, c'è una baia triangolare che racchiude tutto il mare visibile – sull'altra riva c'è un muro fittissimo di nebbia dietro al quale si staglia un terzo delle nude montagne [...] ho fatto due passi e ho perso quello splendore, ma il bordo ha esattamente la morbida ricchezza del bordo argenteo di una nuvola dietro la quale sta passando il sole".¹³

Il paesaggio pittoresco – cui si opponevano con pari vigore Constable e Coleridge- era stato un'invenzione del XVIII secolo, quando l'adeguamento della natura alla pittura raggiunse il massimo di artificialità nel giardino all'inglese. Questa naturalezza solo apparente, che si contrappone alla tradizione architettonica del giardino alla francese e prima ancora di quello all'italiana, ha, in realtà, precedenti remoti. Citiamo solo i giardini continuamente modificati, con spianamenti di colline e deviazioni di torrenti, descritti nel capolavoro della letteratura medievale giapponese, *La storia di Genji, il principe splendente*. L'isola artificiale è per molti aspetti il culmine della simulazione raggiunto dall'arte topiaria, prima che il parco sconfinasse nel Luna-Park. Non a caso De Marco concepisce il suo progetto pochi anni dopo la nascita del gruppo di isole che compongono la Palm Island di Dubai. Nell'Isola di Stella non c'è posto per il paesaggio ideale che il classicismo secentesco trasse dalla campagna romana e invece si scorge qualche rinvio alla fase rinascimentale del giardino all'italiana, nel quale il luogo di sosta dedicato alla contemplazione del paesaggio si chiama appunto Belvedere. E' da qui che l'architetto orienta lo sguardo verso le vedute ritenute principali o ideali, alle quali dunque il giardino si adegua. Il Rinascimento conosceva però anche il paesaggio "alle spalle", contro i quali si stagliavano protagonisti di ritratti e sacre conversazioni. Pur essendo, ai nostri occhi di oggi, semplici sfondi, i contemporanei li percepivano come veri e propri. Lo scrittore Pietro Aretino descrive così, in una lettera a Tiziano, l'impressione avuta guardando da una finestra la laguna di Venezia: " O con che bella tratteggiatura i pennelli naturali spingevano l'aria in là, discostandola dai palazzi con il modo che la discosta il Vecellio nel far dei paesi".¹⁴ Non è del tutto certo che sia stato Tiziano il primo a usare il termine "paesaggio" ma il suo biografo Aretino è senza dubbio il primo a fornirne una lettura in chiave "pittorica". Si comincia così a

10 Traduzione in: M. Proust, *La parte dei Guermantes II*, in *Alla ricerca del tempo perduto*, Mondadori 1995, III, pp. 398-399

11 Jacob, *Il paesaggio*, cit. p. 112

12 Tr. it.: K. Clark, *Il paesaggio nell'arte*, Garzanti 1985, p. 133

13 Tr. it. in Jacob, *Il paesaggio*, cit. p. 103

xiv P. Aretino, *Lettere sull'arte*, a cura di E. Camesasca, Edizioni del Milione 1957, p. 18

definire un paesaggio bello perché sembra artificiale. Il paesaggio-sfondo per eccellenza, nell'immaginario collettivo, è però quello di Leonardo, come intuì per tempo Rainer Maria Rilke: "Nessuno ha ancora dipinto un paesaggio che sia così assolutamente un paesaggio, e ugualmente, una confessione, una voce personale, come quella profondità che si apre alle spalle di Monna Lisa. Come se nella sua immagine infinitamente silente fosse racchiuso tutto ciò che è umano e anche tutto il resto, tutto ciò che si distende prima e oltre l'uomo, nel misterioso intreccio dei monti, gli alberi, i ponti, i cieli e le acque. Questo paesaggio non è l'immagine di un'impressione, non è l'espressione del pensiero dell'uomo sulle cose che riposano davanti a lui: è natura che nacque, mondo che divenne, estraneo per l'uomo come il bosco inviolato, come un'isola inesplorata".¹⁵ Il paesaggio come isola inesplorata è esattamente il contrario di Stella, l'isola-software, il non luogo di tutti paesaggi possibili.

Maria Vittoria Marini Clarelli
(carica istituzionale)