

Progetto Artistico Fotografico

**FRANCO SCARDOVA:
LA MIA FOTOGRAFIA D'AUTORE
SULLA SCIA DEL
FESTIVAL DELLA FOTOGRAFIA EUROPEA**

a cura della Dott.ssa Elena Gollini





Indice

5	Preambolo introduttivo di commento critico/riflessivo
6	Attestato di merito
8	Photogallery
18	Contributi illustri a tema: le anime del paesaggio
21	<i>Il volto e l'anima della natura</i> a cura del Professor Flavio Caroli
34	<i>Il paesaggio della modernità</i> a cura del Professor Philippe Daverio
46	<i>Letteratura e paesaggio. Il nulla e il paesaggio nelle nostre storie</i> a cura del Professor Sebastiano Vassali
52	Epilogo finale



PREAMBOLO INTRODUTTIVO DI COMMENTO CRITICO/RIFLESSIVO

Se dovessi dare una definizione simbolica sintetica alla produzione fotografica realizzata da Franco Scardova, amico-artista di notevole spessore e calibro, darei risalto in primis alla sua concezione di arte fotografica intesa come espressione creativa, di intensa e pregnante proiezione sensibile, di profondo afflato emotivo ed emozionale, di autentica empatia visionaria, di vibrante pathos e trasporto comunicativo. La fotografia d'autore di Franco non è una semplice descrizione a se stante, non è una semplice prospettiva una tantum, ma riguarda e coinvolge tutta una commistione di richiami e riferimenti, di rimandi e spunti, che toccano da vicino la sfera e la dimensione umana ed esistenziale e prescindono da qualunque intento puramente formale di apparenza estetica fine a se stessa, entrando nel merito di una essenza sostanziale molto sfaccettata e articolata. La sua ricerca non è mai casuale e improvvisata, ma spazia su fronti e livelli, che racchiudono significati e messaggi stimolanti da condividere con il fruitore-spettatore in un meccanismo di apertura al dialogo e allo scambio di confronto. In questa dinamica di operatività, senza dubbio Franco possiede elementi e fattori funzionali a un progetto di rilevante concettualità, che si pone nella scia sinergica con il tema portante protagonista dell'edizione 2024 del rinomato e prestigioso *Festival della Fotografia Europea* di Reggio Emilia, nella frase emblematica designata come testimonial "*La natura che si nasconde*" che custodisce in sé una variegata possibilità di sviluppo e offre delle chiavi di accesso e di lettura interpretative a largo respiro e ad ampio raggio. Ecco dunque, che il progetto artistico diventa a sua volta un tramite strumentale e un medium per conferire e attribuire ancora più risalto avvalorante e comprovante alla finalità socialmente utile insita nella mission della storica manifestazione di fama mondiale e al contempo si rende portavoce di contenuti di meritevole valore collettivo e comunitario. Insieme a Franco abbiamo selezionato 10 immagini rappresentative, che fanno da corollario dimostrativo della sua duratura e prolifica esperienza nel campo fotografico professionale e che definiscono al meglio l'acquisita, radicata e consolidata pratica operativa. A queste fotografie ho associato anche degli scritti mirati ad hoc di figure di spicco autorevoli in materia, per fornire un ulteriore parametro di approfondimento e di collegamento in sintonia con l'argomento trattato, integrando e rafforzando il filo conduttore di base e di fondamento. Ulteriore tassello prezioso da menzionare come fil rouge contestuale è anche il tema centrale dell'edizione 2024 del famoso *Fuorisalone Milano*, evento internazionale sempre elogiato e apprezzato ovunque, che ha come titolo di riferimento "*Materia natura*" spalancandosi virtualmente a molteplici opportunità di versatile orchestrazione di matrice socialmente utile alla diffusione, divulgazione e promozione di argomentazioni correlati all'ambiente naturale, all'ecologia, all'ecosostenibilità, all'ecosistema. A fronte di questo progetto artistico ho deciso di riconoscere a Franco un attestato ufficiale di merito, per suffragare il suo impegno costante nel portare avanti, mediante la sua produzione fotografica, delle finalità di pregio in ambito collettivo e comunitario, che sposano alla perfezione il concetto primario e prioritario di arte per il sociale.

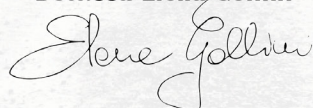
- ATTESTATO UFFICIALE DI MERITO -

CONFERITO AL FOTOGRAFO ESPERTO E ARTISTA PROFESSIONISTA

FRANCO SCARDOVA

**in virtù del progetto di pregio in linea e in sintonia con il
Festival della Fotografia Europea di Reggio Emilia
e con Fuorisalone Milano edizione 2024.**

**In fede
Dott.ssa Elena Gollini**

















© Franco Scardova 2017









CONTRIBUTI ILLUSTRI A TEMA: LE ANIME DEL PAESAGGIO

SPAZI, ARTE, LETTERATURA - PREMESSA INIZIALE

Nel romanzo *La Pelle*, Curzio Malaparte racconta della visita di Rommel, nella primavera del 1942, alla sua villa a Capri progettata da Adalberto Libera. Alla domanda del generale tedesco colpito dall'eccezionalità dell'architettura su chi fosse l'autore del progetto, Malaparte "*indicandogli le pareti a picco di Matromania, i tre scogli giganteschi dei Faraglioni, la penisola di Sorrento, le Isole delle Sirene, le lontananze azzurre della costiera di Amalfi e il remoto bagliore dorato della riva di Desto*" rispose: "*Io ho disegnato il paesaggio*". È lo stesso ambiente, tra Faraglioni e Punta Campanella, dove Goethe navigò nel suo viaggio in Italia senza riceverne una particolare impressione e senza lasciare quindi alcuna notazione. Un episodio, vero o romanzato che sia, certamente arricchito dalla fertile fantasia dello scrittore, che la dice lunga sulla dimensione soggettiva che noi intratteniamo con la visione di quanto ci circonda e che in senso sempre più lato denominiamo paesaggio. Sia in termini concreti, ma anche simbolici e metaforici. Una nozione quindi, quella del paesaggio, che si connota in ragione di una semplice più ampia aggettivazione e specificazione, a definirne la valenza espressiva e contenutistica e la cui estensione consente di adattarsi alle più disparate forme narrative. Un termine che in tale ampiezza semantica ben si adatta a comprendere connotati salienti della modernità, come indeterminazione, incertezza, evanescenza di limiti e confini e che sembra risalire a un tempo non così lontano, se è vero, come sembra, che sia stato coniato da Tiziano. Con l'allontanarsi dallo stato di natura e la progressiva artificializzazione dell'ambiente, il paesaggio come sfondo descrittivo dell'origine e del contesto della vita ha via via assunto una dimensione sempre più astratta, di ciò che si vede ma non solo, dove la percezione è sempre più interferita da una interpretazione e da una costruzione anche esterna alla sua intrinseca spazialità. Nella nozione di paesaggio connotazioni puntuali e circoscritte convivono quindi con astrazioni e allusioni sovrannaturali. A partire dalla basilare osservazione che il paesaggio è "*ciò che un osservatore può vedere dei luoghi che lo circondano con uno sguardo complessivo dal punto in cui si trova in un determinato momento o via via si colloca*" (Salvatore Battaglia) e trova quindi il proprio limite nel cosiddetto perimetro (la periferia come superficie di un corpo, di un'area, circonferenza di un luogo) di ciò che può essere raggiunto dallo sguardo, per spingersi oltre fino "*nei paesaggi della memoria*" (Giuseppe Antonio Borghese). Il paesaggio muta quindi in relazione al punto di vista, all'ottica disciplinare in cui ci si colloca. Da nozione a concetto, categoria sia dello spirito che della realtà, per cogliere e interpretare ciò che appare, ma continuamente cambia e sfugge. Il paesaggio lo si vive e lo si costruisce incessantemente nella mente. "*Perché un paesaggio spesso è meno naturalistico di un ritratto*" e "*la natura non esiste se non come astrazione nostra. Quando l'arte ne ha creato un'immagine nuova, da allora siamo in grado di riconoscerla*" (Lalla Romano). Il passaggio dall'interpretazione del mondo esterno da "natura" a "paesaggio" è il

segno di un profondo cambiamento degli schemi culturali che stanno alla base della modalità della rappresentazione della realtà fuori di noi. In un primo senso la natura ottiene attraverso questo passaggio un'anima: l'anima che l'osservatore costruisce all'interno di essa. Si tratta di una costruzione simbolica, in un certo senso metafisica, che procede attraverso il mezzo della visione artistica. La natura in questo modo si presenta allo spettatore all'interno di una mediazione che passa attraverso la poetica del soggetto che la narra, la sensibilità del pittore che la ritrae, del narratore che la descrive. Mediazione che sempre si trasmette sotto le spoglie di un orizzonte illusivo e contemporaneamente allusivo. Illusivo nei confronti dello spettatore esterno, inconsapevole del dato originario, costretto a un vero e proprio affidamento nei confronti dell'opera d'arte. Allusivo in quanto la lettura artistica non può mai essere neutrale, porta sempre un'aggiunta di senso, un vissuto che non è implicito nel dato originale. Lo sguardo del pittore, la matita del poeta non si limitano a ritrarre, ma schiudono mondi vissuti, interpretati, veri. All'interno di questo tipo di lettura si collocano i saggi di Caroli e Vassalli, che dimostrano come l'osservazione artistica sia sempre un'interpretazione del dato puro. La lettura figurativa del paesaggio matura di pari passo alla conquista delle tecniche pittoriche, si costruisce insieme alla sensibilità dei singoli autori, permettendo di individuare un percorso evolutivo ideale che è il simbolo del rapporto tra l'uomo e il proprio contesto. Sullo sfondo le grandi costanti del pensiero occidentale: da un lato l'atto tragico, dionisiaco, drammatico, in cui l'uomo si confronta con una natura avversa e matrigna, dall'altro la fiducia nel logos, nel pensiero razionale che permette un dominio e un controllo dell'elemento naturale piegato ai propri fini. L'illusione che si materializza sulla tela è dunque riflesso di una allusione a un senso ulteriore. La lettura poetica del paesaggio fa invece del carattere allusivo la sua prima prerogativa. Carattere che si ritrova in modo estremamente evidente nel canto di Omero, il poeta cieco, che con le rime riesce a comunicare quelle emozioni che sfuggano alla ragione stessa, alludendo a qualcosa di non visto, di non percepito secondo il modo tradizionale, ma non per questo meno suggestivo. Anzi, proprio l'illusione che proviene dalla descrizione di un mondo popolato e vissuto da essere divini, un mondo parlante e comunicante secondo le modalità del pensiero umano conferisce una forza unica a questo racconto. La costruzione di tale sfondo concettuale introduce il secondo senso per cui può essere letto il passaggio da "natura" a "paesaggio". Dopo aver trovato un'anima la natura si "anima": l'intervento dell'uomo si fa via via più consapevole, i meccanismi della produzione tendono a sovrapporsi progressivamente ai paradigmi della percezione. Lo sguardo si disincanta, il "sublime orrore" goethiano diventa, più semplicemente, paesaggio. Sostenuta da una tecnica che permette di antropizzare tutto ciò che incontra sulla propria strada, tale visione si ancora alla potenza del lavoro materiale, alla forza dei processi produttivi. L'interesse diventa primariamente quello costruttivo, il paesaggio un sistema articolato che si trasforma e si modifica secondo i criteri di una umanità vivente, secondo la stratificazione complessa delle storie di chi lo abita, i gesti individuali di coloro che vi sono passati. Lo sguardo di Daverio si rivolge proprio alla comprensione di questi meccanismi produttivi. La visione architettonica irrompe nel

paesaggio attraverso una propria lettura, che però non può che essere, a sua volta, illusiva e allusiva. Deve riuscire a comunicare e a trasmettere la propria efficacia e, al contempo, deve saper prefigurare uno scenario futuro. Questo sfondo concettuale apparentemente contraddittorio, all'interno del quale emerge il concetto di paesaggio, sembra dunque alla fine volersi chiudere attorno a questi due concetti. L'illusione e l'allusione esprimono in modo assolutamente emblematico la tensione mai compiuta tra un luogo oggettivo fuori di noi e un luogo emozionale sempre e comunque individuale dentro di noi. L'apparente inconciliabilità tra i meccanismi poetici e artistici della nostra osservazione e quelli tecnico-produttivi della trasformazione concreta del reale esteriorizza allo stesso modo questo dualismo, che racchiude il senso dell'emozione più intima del nostro "abitare". Ma le figure allusive dell'architettura come proiezione dell'immaginazione, più della pittura e della letteratura che pur grandemente lo influenzano, hanno la possibilità di conformare l'aspetto del reale nel processo di trasformazione del mondo, dell'ambiente, dello spazio, dei luoghi dove si riproduce e sviluppa la vita, attraverso la costruzione di artefatti. Qui risiede lo scarto, lo specifico che distanzia l'architettura dalla pura interpretazione concettuale che attiene all'opera d'arte, conducendola alla necessità del dover essere, riscattandola da ogni artificio e da ogni astrazione, perché intrinseca il soddisfacimento di un bisogno che è il dato della sua produzione. E dove quindi l'allusione, come portato del pensiero e proiezione finalistica della mente, sconta di doversi fissare in una forma univoca, ma a sua volta fonte di stimoli immaginativi e allusivi. Soggetto quindi intrinseco al paesaggio, costruzione per parti e nel tempo del paesaggio, paesaggio essa stessa. Daverio mette bene in risalto l'aporia che segna il divario tra l'architettura, come tensione narrativa in grado di connettere i suoi innumerevoli fili disciplinari con la tensione e la creatività del pensiero artistico, della sua illusione come condizione di animazione del mondo e l'assunzione della produzione dei manufatti ridotta ai puri e soli fattori di necessità. Prospettandoci, in tal senso, a un bivio tanto più inquietante quanto più il processo di massificazione assume contorni planetari nelle dinamiche di costruzione dell'architettura e del territorio e quindi del paesaggio e su cui è opportuno interrogarci nell'ambito disciplinare del pensare e fare architettura. Le *lexio magistralis* svolte da Caroli, Daverio, Vassalli nella suggestiva cornice del Teatro Scientifico Bibiena a Mantova, sono state momenti, emozionanti, di approfondimento, confronto e apertura con la chiave interpretativa di tre intellettuali sul tema del paesaggio, in grado di elevare la soglia critica oltre le ricorrenti vulgate sull'argomento. La criticità della contemporaneità deve indurre a innalzare il punto di osservazione, approfondire e concettualizzare per meglio comprendere e gestire la trasformazione del territorio che si presenta in chiave sempre più problematica. Esigenze e obiettivo posti dal Dottorato di Ricerca in Progetto e Tecnologie per la Valorizzazione dei Beni Culturali, con un'iniziativa rivolta in primis ai giovani studiosi, ma che, come era prevedibile, ha riscosso un più ampio successo di pubblico. Si è ritenuto quindi opportuno raccoglierne i contributi, per la diffusione in un testo che ha il pregio della sintesi concettuale comunicativa richiesta dalla *lexio* coniugata con il rigore scientifico e che nel loro insieme consentono di rintracciare rimandi, collegamenti,

sintonie e particolarità che appartengono alla profondità del pensiero dei tre autori. È che è necessario ringraziare per la generosità del loro impegno in un contesto istituzionale sempre più in crisi di identità e di prospettive, rivolgendosi anche ai più giovani con argomenti e suggestioni tali da motivarne interessi e stimoli.

IL VOLTO E L'ANIMA DELLA NATURA - A CURA DEL PROFESSOR FLAVIO CAROLI

Ho orientato la mia ricerca alla codificazione degli elementi primari della pittura nel pensiero occidentale. Il primo e fondamentale consiste nella pittura che va dalla retina verso l'anima, idea alla quale ho dedicato, oltre che alcuni libri, la mostra *L'Anima e il Volto*. Questo pensiero si può riassumere nella massima di Leonardo da Vinci: *"Farai le figure in tale atto, il quale sia sufficiente a dimostrare ciò che la figura ha nell'animo, altrimenti la tua arte non sarà laudabile"*. Si tratta di un pensiero che per l'epoca, ossia per i primi anni del Cinquecento, pare di notevole lungimiranza, dal momento che arriva a sintetizzare in modo puntuale il viaggio che l'artista occidentale ha compiuto dal suo sguardo verso la propria interiorità: viaggio che da un punto di vista figurativo trova espressione nei modi e nelle fattezze fisiche della raffigurazione del volto dell'uomo. Dall'altro lato, Leonardo aveva perfettamente chiaro che un altro grande viaggio caratterizza l'esperienza complessa dell'uomo occidentale, quello dalla propria pupilla verso il mondo esterno. La dimensione di questo secondo viaggio è radicata nel profondo dell'uomo occidentale fin dal suo stesso "venire alla luce" espressione che implica appunto, il senso del movimento verso la natura. Da questa presa di coscienza, le modalità dell'espressione pittorica hanno portato ad un progressivo avvicinamento tra i caratteri della raffigurazione del naturale e quelli dell'anima dell'artista, arrivando in alcuni momenti ad una sovrapposizione e ad una coincidenza pressoché totale, come esprime la formula romantica del "paesaggio-stato d'animo". Il paesaggio diventa quindi una proiezione, uno schermo dentro al quale l'uomo e l'artista proiettano la propria visione del mondo. Le tradizioni figurative, che pur in maniera molto diversa l'una dall'altra, hanno nel tempo affrontato il tema della rappresentazione della natura, sono due: l'arte occidentale e l'arte cinese. Il mondo orientale, sostenuto dal riferimento alla filosofia buddista e taoista, ha da sempre concepito l'uomo come un elemento all'interno della natura, quindi l'atto pittorico matura all'interno di una stretta simbiosi tra uomo e natura: l'uomo non è altro che un dettaglio nel grande respiro del mondo. Si tratta di un filo conduttore che resta alla base della concezione orientale per millenni. Sul versante occidentale invece, la natura è stata da sempre considerata come "altro" da sé: il pensiero socratico e in generale la riflessione greca, individua nell'universo un oggetto di studio, che è necessario approcciare attraverso le categorie del logos e del razionale. Il mondo esterno emerge come un oggetto anche avverso e nemico, che deve essere misurato, controllato e soggiogato ai propri fini. Il rapporto di conseguenza, prende forma all'interno di due orizzonti di senso tra loro in profondo conflitto: da un lato la tragedia, il dramma implicito che caratterizza l'operare umano all'interno del na-

turale, dall'altro la fiducia nella ragione, in quanto strumento in grado di portare al dominio e al controllo del mondo. Fin dalle prime immagini che si sono tramandate dalla grande tradizione figurativa occidentale, è possibile ritrovare queste due polarità. Faccio riferimento in particolare ad affreschi romani datati tra il 40 e il 50 a.C. Nel primo caso traspare chiaramente la dimensione del tragico: la scena rappresenta il passo dell'*Odissea* in cui il re dei Lestrigoni raccoglie i propri uomini per contrapporsi a Ulisse. L'immagine trasmette in modo inequivocabile l'idea di una umanità ansiosa, che si dibatte drammaticamente in vista di un atto doloroso, di guerra. Sullo sfondo si staglia il bellissimo scenario caratterizzato da un Golfo del Mediterraneo immerso nelle nebbie del primo mattino. Se da un lato si comincia a intravedere un'idea della pittura che rimane fondamentale per tutto lo sviluppo della tradizione successiva, dall'altro trapela un sentimento che ai nostri occhi appare come estremamente originale: la chiara influenza di tipo pagano, che conferisce alla rappresentazione della natura dei tratti vivi e autonomi, quasi animati, che il mondo moderno non ha più saputo recuperare. La seconda immagine, coeva alla prima, permette di evidenziare l'altro polo che caratterizza il rapporto uomo-natura: il tentativo dell'occhio, guidato dalla ragione, di padroneggiare e di misurare il mondo esterno. Due componenti fondamentali lo dimostrano: innanzitutto l'attenzione con cui è ricercata la misurazione quasi perfetta dello spazio, che lascia intuire in lontananza l'invenzione della prospettiva lineare che si dovrà attendere ancora per 15 secoli. E in secondo luogo l'intento di una catalogazione estremamente precisa del naturale: ogni albero è tratteggiato con un'accuratezza che oggi definiremo botanica, così come lo sono tutte le specie di uccellini, cardellini, lucherini e passerotti che compaiono nella parte alta della scena. L'uomo inizia ad avere l'ambizione di controllare per catalogo o per possesso visivo il mondo che gli sta attorno. Nei secoli successivi, per più di 1000 anni, l'arte occidentale non si occupa più della rappresentazione della natura. Il motivo probabilmente è da individuare proprio nel fatto che tale elemento è da considerarsi come un dato avverso, nemico, un'entità da dominare anziché da rappresentare. Soltanto nel decennio tra il 1330 e il 1340, con l'opera *Effetti del Buon Governo in Campania*, dipinta a Siena da Ambrogio Lorenzetti, il pensiero in figura occidentale torna a considerare la rappresentazione del mondo e della natura. Un vero e proprio "colpo di genio" che cambia da un anno all'altro l'intera prospettiva della pittura europea. Dai particolari emerge in modo chiaro l'incanto del mondo all'interno del quale è rappresentata la scena: la costa di collina con le vigne, dipinte con un tocco quasi stenografato del pennello e le colline in lontananza, che rimandano ai tratti giotteschi. Si noti la descrizione estremamente attenta e fedele al reale delle persone e degli animali stessi: il maiale che si arrampica sulla collina per esempio, identifica una specie ben precisa di animale, molto diffusa nella zona in cui viveva l'artista, chiamata Cinta Senese. L'attenzione e l'assoluto scrupolo che stanno alla base del recupero dell'elemento naturale favoriscono un riavvicinamento al tema e costituiscono la chiave per una nuova interpretazione della verità rappresentata. La rivoluzione iniziata da Ambrogio Lorenzetti ben presto dà frutti in tutta la cultura europea, come in terra lombarda, tra Mantova e Verona, dove gli artisti detti del gotico internazio-

nale, in primis Giovannino De' Grassi, mettono al centro della loro pittura proprio l'idea di una scrupolosa devozione al naturale. E successivamente, passando attraverso l'opera dei fratelli Limbourg, approda nel territorio del Nord Europa, incontrando colui che ne sarà l'indiscusso protagonista: Jan Van Eyck. Nel decennio tra il 1420 e il 1430 cominciano a delinearsi due grandi poli all'interno della pittura europea: quello del nord, franco-flammingo, che diventerà successivamente quello olandese e il polo mediterraneo, che ha la sua capitale a Firenze. Se il secondo polo è fondato su una idea intellettuale di possesso del visibile, che si ritrova da Masaccio in poi fino a Piero della Francesca, l'altro nasce invece dall'idea di un infinito amore per il naturale e di un infinito scrupolo per la minima rappresentazione della natura stessa. È proprio in quegli anni che viene messa a punto nell'area del nord la tecnica del colore a olio, che permette un'accuratezza e un più lungo tempo di esecuzione nella rappresentazione del naturale che la tempera, così come la fresco non contempla. Nel dipinto di Van Eyck intitolato *La Vierge du chancelier Rolin*, lo scrupolo e la devozione che caratterizzano la rappresentazione del visibile appaiono in modo molto chiaro: si può notare dal lampadario e dalle perle di luce che si posano sugli elementi metallici dell'interno, trasmettendo l'idea dello scintillio del visibile, così come dall'elemento naturale del fiume in lontananza, talmente realistico da essere identificato con uno scorcio della Mosa, ancora oggi visibile nel sud della Fiandra. Le acque ingrigiscono progressivamente, avvicinandosi alle montagne azzurre sullo sfondo, rese tali dal cielo che proietta luce e su stesso. Da un'analisi più approfondita dell'opera emergono numerosi riferimenti a temi biblici, quasi a dimostrazione del fatto che la devozione di Van Eyck alla rappresentazione della natura è fondata sul riconoscimento di una santità del visibile, in quanto prodotto ed emanazione di Dio. Emerge quindi una vera e propria "santificazione" del reale: idea certamente difficile da capire e da immaginare per l'uomo moderno, ma appartenente alla cultura dei tempi. Nell'arte fiorentina, dopo che Masaccio, Brunelleschi e Donatello hanno formalizzato l'idea della prospettiva lineare, è l'opera di Piero della Francesca a introdurre un nuovo punto di vista nella rappresentazione del naturale. Si può notare fin dall'opera giovanile *Il Battesimo di Cristo* come la composizione sia strutturata in modo assolutamente perfetto e geometrico, basandosi su quattro linee verticali e tre orizzontali, che favoriscono la messa in prospettiva di ogni dettaglio in modo accentuatamente realistico. Alcuni particolari denotano come sia possibile riconoscere elementi che rimandano all'incanto del naturale: le colline bruciate dal sole nella prima estate, il paesello di Borgo di San Sepolcro, patria dell'artista, rappresentato come vero e proprio ritratto di un luogo naturale sul lato destro della figura di Cristo e l'incredibile azzurro dell'acqua che riflette il colore del cielo, sintomo di una straordinaria quantità e sensualità di colori e di luci che entrano per la prima volta, prepotentemente, nella pittura italiana. La grande visione di Piero della Francesca viene ereditata dalla pittura veneziana. Pochi anni dopo il *Battesimo di Cristo* Giovanni Bellini rompe i rapporti artistici con suo cognato Andrea Mantegna e produce un grandissimo passo in avanti nella concezione pittorica occidentale, inventando letteralmente la pittura tonale. Si tratta di una svolta, che pur modificata di segno tempo per tempo,

avrà un'influenza decisiva sulla forma pittorica dei secoli seguenti. Pittura tonale significa, fondamentalmente, che ogni punto del dipinto vive di una stessa quantità di luce: l'artista decide inizialmente tale quantità e vi sottomette poi ogni singolo dettaglio della rappresentazione. Tale concezione si può vedere nel particolare di Prealpi Venete, sullo sfondo del della celebre *Pietà*, in cui le luci che caratterizzano il cielo e la collina si ritrovano anche sugli edifici, conferendo all'intera opera un'unità tonale e un estremo realismo, sia nelle parti in luce che in quelle in ombra. L'effetto sembra anticipare il tonalismo di Corot, di molti anni dopo. In controtendenza rispetto al percorso fin qui tracciato appare, in modo assolutamente sorprendente, l'opera pittorica di Leonardo da Vinci. La sorpresa deriva proprio dal fatto che Leonardo ha dimostrato, come in numerosi altri contesti, di avere una visione straordinariamente moderna della natura e del naturale. Il genio fiorentino rappresenta una riflessione precoce, sia per la giovane età dell'artista che già dal 1473 comincia a formulare le proprie osservazioni, sia per le conclusioni a cui porta. Uno dei primi elementi che stimolano la curiosità di Leonardo è l'idea che lui stesso definisce "aria grossa" ad intendere l'intercapedine di atmosfera che c'è tra l'occhio del pittore e ciò che si deve dipingere: l'aria. La quantità di aria. Si tratta di un pensiero in qualche modo già scientifico, non formulato da nessuno fino ad allora. L'interrogativo che costantemente torna al centro della riflessione vinciana è proprio questo: perché e come vediamo la natura? La risposta si orienta secondo due direttive. La prima porta a pensare alle cose, agli stessi elementi della natura, come fonti di raggi luminosi che intercettando il nostro occhio, permettono di percepire il visibile. La seconda rappresenta invece un ribaltamento di prospettiva, con il dubbio che sia l'occhio a proiettare la luce che permette di vedere le cose. Leonardo arriva addirittura a valutare la possibilità che il nostro modo di vedere sia dovuto al fatto che l'occhio umano è concavo invece che piano: è un pensiero di una modernità talmente straordinaria da apparire quasi impensabile per il tempo. Nonostante questa lungimiranza teorica, la pittura di Leonardo deve fare i conti con la tradizione ferocemente disegnativa che gli è stata tramandata dalla sua cultura e che lo porta a ignorare la svolta tonale di recente introdotta dai maestri veneziani. Nel celeberrimo capolavoro della *Vergine delle rocce*, per esempio, si può notare chiaramente che le fonti di luce sono molteplici: c'è uno spot di luce in lontananza, uno intermedio sulla destra e infine varie fonti in primo piano che illuminano le figure. Di conseguenza il risultato è ben lontano da quello raggiunto dalla pittura veneta, basato sull'idea di una luce unica e universale, che accomuna tutti gli elementi della scena. Al contrario in questo caso la raffigurazione si colloca in un contesto statico, caratterizzato da un clima ambiguo e certamente non realistico. Accade però, nell'autunno del 1499, che sia destino di Leonardo quello di andare a Venezia. Scappa da Milano, si ferma a Mantova e nel marzo del 1500 sbarca a Venezia, dove sicuramente incontra Giorgione. Dall'incontro tra il pensiero di Leonardo e la grande visione pittorica di Giorgione nasce la prima stabilizzazione definitiva della pittura tonale, che definisce una norma compositiva di riferimento per tutta l'Europa. Si sviluppa in questo momento il vero punto di congiunzione tra il polo del Nord e il polo del Sud della pittura europea. La gran-

dezza di Giorgione consiste nell'aver dato alla visione teorica leonardesca un'immagine pittorica di un'esattezza incredibile. Si può notare nell'opera *La tempesta* come si realizzi un assoluto equilibrio compositivo e un perfetto dialogo cromatico tra gli elementi del paesaggio sullo sfondo, che sono bilanciati a mezzo piano dalle sagome scure degli alberi in controluce e le figure in primo piano del soldato e della zingara. La novità più significativa è rappresentata dalla concezione luminosa che sta alla base del quadro: Giorgione sembra arrivare a concepire l'idea di una luce attimale, cioè di una luce che caratterizza un singolo e un preciso istante di tempo. Il fulmine che scocca sullo sfondo caratterizza in modo equivocabile la tonalità luminosa dell'intera scena, che resta come sospesa e incantata proprio da questo elemento. Si tratta di una grande anticipazione quella che sarà, diversi secoli più tardi, la visione impressionista, in cui tale concezione troverà la sua definitiva celebrazione. Lo sviluppo del pensiero in figura occidentale, del resto, è un vero e proprio romanzo, ricco di peripezie e di colpi di scena. Sembra si sia stabilizzata quest'idea di Giorgione, sublimata in seguito da Tiziano, che già nel volgere di un paio di decenni arriva alla nuova grande invenzione introdotta precisamente nel 1527, da Lorenzo Lotto. La novità, che avrà un'ampia ricaduta sulla pittura europea, è molto semplice. Si tratta dell'idea di utilizzare la luce e l'elemento luminoso come fattore drammatizzante. Colui che circa un secolo più tardi si caricherà il peso di questa eredità, portandola alla sublimazione pittorica e facendone un vero e proprio modello di riferimento per tutta l'Europa, è Caravaggio. La Pala di San Nicola in gloria dipinta da Lotto nella Chiesa del Carmine a Venezia, rappresenta il punto da cui prende le mosse tutto ciò. Per la prima volta c'è il tentativo di rappresentare in unità di tempi e di luogo un episodio dinamico. Il temporale che passa è descritto contemporaneamente in tutte le sue forme: si vede il cielo ancora sereno sulla sinistra, progressivamente le nuvole che vanno ad addensarsi dietro alla quercia in centro e infine il temporale vero e proprio che scoppia nella parte destra della tela. La drammatizzazione dell'evento è accentuata dalla descrizione pittorica del vento, che in modo del tutto discordante con le possibilità reali, è pressoché assente sulla sinistra, diventando invece un protagonista indiscusso della scena raffigurata sulla destra. Dai suoi contemporanei la Pala venne accolto in modo polemico, come confermano le parole di un fedele amico di Tiziano, il Dolce, secondo cui "*di tali cattive tinte par mi esempio assai mirabile*". Secondo la nostra prospettiva al contrario, essa rappresenta un'invenzione estremamente significativa: per la prima volta, per usare termini moderni, lo sviluppo dell'episodio viene letteralmente narrato filmicamente in unità di tempo e di luogo. Sull'altro versante delle Alpi nel frattempo, per mano dell'artista tedesco Albrecht Altdorfer comincia a introdursi l'idea pittorica del paesaggio puro: Altdorfer dipinge in due opere un paesaggio senza uomini. È evidente lo sconvolgimento antropologico che comporta questa apparente innocua decisione. L'uomo, eroe protagonista della pittura e della filosofia rinascimentale, improvvisamente scompare dalla scena e le forze della natura prendono il sopravvento in modo assoluto. Nell'opera *Paesaggio sul Danubio* il protagonismo è della foresta, non più ritratta con caratteri statici, non più elemento lontanante e immobile come nella pittura precedente, ma organismo vivente che sotto i

nostri stessi occhi conquista l'intero spazio del dipinto. Gli alberi sembrano germinare letteralmente per energia partenogenetica, la nuvola si inerpica nel cielo, rappresentazione di una natura che basta a se stessa e ha ambizioni della tela. Se da un lato, come attesta la critica ufficiale, è inevitabile identificare nella fine del secolo, nel passaggio tra Cinquecento e Seicento, il momento in cui nasce formalmente il paesaggio puro, dall'altro è nondimeno significativo constatare che già in questi anni, con quasi un secolo di anticipo, Albrecht Altdorfer sia arrivato a una concezione di questo tipo. Qualche decennio più tardi, sempre in terra del nord, Bruegel dà alla luce una celebre rappresentazione della *Caduta di Icaro*. Il dipinto sembra essere lontano dalla versione tradizionale del racconto mitologico. La raffigurazione del soggetto viene interpretata in modo decisamente originale: Icaro è identificato attraverso le sole gambe che spuntano dall'acqua di fronte alla nave. L'impresa mitica viene simboleggiata nel suo atto conclusivo, decisamente poco glorioso, della caduta in acqua. La sfida epica viene ridotta a un banale e goffo incidente, spogliando di conseguenza la figura umana del suo classico protagonismo figurativo e simbolico. La presenza umana è affidata invece all'immagine piuttosto umile del contadino che ara in primo piano, mentre la grandezza dell'opera è da ricercare nell'imponente visione naturale, dipinta con una grande attenzione al dettaglio, che arriva fino a segnalare in lontananza, la curvatura terrestre, scelta certamente influenzata dalle tesi copernicane di qualche anno precedente. Il grande momento nel quale nasce il paesaggio puro, è da collocare tra l'ultimo decennio del Cinquecento e i primi anni del Seicento. Forse, si potrebbe azzardare, la codificazione del paesaggio puro avviene nell'anno 1602 con la *Fuga in Egitto* di Annibale Carracci. Tale opera è stata dipinta a Roma, dove il pittore si trasferisce dopo la giovinezza naturalistica bolognese. La grandezza di Carracci sta nella capacità di immaginare un mondo sparito, quello della classicità, dominandolo perfettamente nei minimi dettagli, per farne emergere una visione di straordinaria poesia e di intima nostalgia. L'artificio principale consiste nell'utilizzo della tonalità miele che pervade la scena, evocando la dimensione di un passato che si conserva nei suoi caratteri lirici e bucolici, ma che viene reso e riattualizzato secondo una lettura malinconica e certamente sentimentale. Il dipinto è costruito come all'interno di una vera e propria scena teatrale: si può notare dalla quinta arborea sulla sinistra, dal contrappeso di alberi sulla destra e dalla costruzione prospettica che converge esattamente al centro del dipinto, proprio nel mezzo del pertugio da cui sgorga la cascatella. Il possesso e il controllo assoluto del visibile si risolve all'interno di un contesto di luce che valorizza l'evocazione del passato, l'implicita poesia che scaturisce dall'idea del paesaggio classico. La strada inaugurata da Carracci, consistente appunto nel recupero dell'ideale classico, rappresenta il primo filone interpretativo che caratterizza la nascita del paesaggio pittorico moderno. Da quel momento tale riferimento sarà un punto imprescindibile per tutta la pittura europea. Il secondo filone può essere sintetizzato in un dipinto dell'anno 1609 di Adam Elsheimer, intitolato anch'esso *La fuga in Egitto*. L'elemento più significativo è rappresentato dalla grande volta del cielo stellato, che viene descritto con un assoluto rigore scientifico e con una puntigliosa attenzione per il dettaglio. Si può notare dal particolare

della Via Lattea che, in modo del tutto coerente con le scoperte scientifiche dell'epoca, è già pensata come un agglomerato di stelle. Sono stati fatti numerosi studi a proposito, che hanno confermato che la disposizione degli astri nel dipinto è esattamente corrispondente a quella che poteva essere visibile nel cielo sopra Roma il 14 agosto dell'anno 1609. Elsheimer non poteva certamente conoscere le teorie galileiane, rese manifeste solo l'anno successivo con la pubblicazione del *Sidereus Nuncius*, ma è verosimile che potesse disporre di una qualche forma di telescopio in grado di aumentare il livello di esattezza nella rappresentazione del naturale. Questo orientamento quindi, che è il percorso della visione scientifica delle cose, della ragione come strumento di comprensione del mondo, è così fondato per i secoli futuri. Il secondo grande fiume è quello della rappresentazione della natura nel Nord Europa: le intuizioni di Van Eyck si sono tramandate nel tempo fino ad avere una influenza decisiva in particolare, sulla pittura di Rembrandt. Rembrandt nella sua vita ha dipinto pochi paesaggi, eppure è riuscito a concepire un utilizzo della luce che introduce una nuova idea, diversa da quella dell'allora dominante tradizione caravaggesca. Non si tratta, come appare evidente dal paesaggio con il ponte di pietra di luce naturale, ma di una luce che nell'istante stesso in cui si abbatte sulle cose ha l'effetto di un fulmine: le incendia, le folgora, ma contemporaneamente ne rivela la natura più intima. Sullo sfondo sembra potersi leggere la lezione del grande filosofo olandese Spinoza, contemporaneo di Rembrandt, che si sintetizza nella massima "deus sive natura" ossia Dio è la natura e la natura stessa nel suo complesso si identifica con Dio. Questo è il messaggio pittorico che Rembrandt vuole trasmettere con questa raffigurazione. Nella stessa cultura del Nord Europa del XVIII secolo, a poche miglia dalla Amsterdam dove lavora Rembrandt, un altro gigante, Vermeer, si pone nei confronti della natura con un atteggiamento esattamente contrario. Se la peculiarità del primo consiste nel ricercare l'istante luminoso che brucia e che illumina le cose, il secondo torna alla modalità rappresentativa dell'incanto del visibile, concentrando la propria visione in un tempo che non può ancora dirsi attimale, ma certamente molto ridotto. Nella celebre *Veduta di Delft*, la tonalità della luce è caratterizzata dalla presenza imponente delle nuvole che passano sopra la scena, conferendo al contesto un timbro cromatico singolare. Diversi elementi rimandano alla volontà di collocare il dipinto in un contesto unico, locale. Si possono notare i riflessi dell'acqua, che cominciano ad avere un'intonazione peculiare, così come i tocchi di luce color glicine che si intravedono nei tetti sulla destra, ricordando molto le perle di luce di Van Eyck e infine il colore giallo del famigerato muro, tanto amato da Proust, davanti al quale muore uno dei protagonisti della *Ricerca del tempo perduto*. Delle tre vie, dei tre fiumi descritti, quello rappresentato dall'osservazione scientifica della realtà ha certamente un'importanza fondamentale, vista la progressiva considerazione che la componente razionale va assumendo nel mondo moderno. Colui che riesce a spingersi oltre la visione di Elsheimer, arrivando di conseguenza a dare una forma quasi del tutto contemporanea a questa modalità pittorica è Canaletto. *Bacino di San Marco*, opera dipinta tra il 1738 e il 1740, denota un utilizzo estremamente moderno degli strumenti scientifici del tempo e in particolare della camera ottica. Infatti, la possi-

bilità di aprire pittoricamente l'orizzonte della laguna a 180° sembra proprio derivare dalla facoltà di riprendere e fissare in sequenza una serie di immagini distinte, abbozzate in un primo momento e magistralmente sintetizzate soltanto in un secondo. La scienza e gli strumenti della tecnica diventano quindi un mezzo nelle mani dell'artista, che esprime la propria sensibilità nell'atto di unificazione che si configura come un gesto di pura poesia. L'abilità di Canaletto in questo caso è magistrale: lo spazio è tenuto insieme in modo molto raffinato dalla nuvola, senza la quale verrebbe meno l'unità di tutto il dipinto. La tonalità dominante è rappresentata dall'azzurro del cielo che si riflette nelle acque e viceversa delle acque che si riflettono nel cielo. La visione che ne emerge è incredibilmente suggestiva, quasi il pittore fosse un insetto in grado di vedere a 180° e di dominare con un possesso miracoloso la natura e il visibile. L'opera rappresenta uno dei punti più alti del dominio della ragione umana sulla natura: non per nulla accade negli anni che stanno preparando l'Illuminismo e cioè le luci che l'uomo occidentale proietterà sul mondo. Il percorso fin qui compiuto è stato in un certo senso lineare, sia per la direzione seguita, sia per le conclusioni a cui ha portato. La direzione è quella della ricerca della verità ottica nella raffigurazione pittorica del naturale e il tratto distintivo, che per secoli abbiamo visto costituire il filo conduttore nello sviluppo del pensiero occidentale, è quello del cammino progressivo della ragione verso una sempre più rigorosa comprensione del mondo. Nel giro di pochi anni però, sulla civiltà europea si abbatte un vero e proprio terremoto, che cambia completamente il volto e i caratteri non solo dei modelli artistici e culturali dominanti, ma anche delle strutture politiche e sociali che ne stanno alla base. Lo sconvolgimento che la Rivoluzione Francese ha prodotto in campo politico infatti, può essere paragonato a quello che su un terreno più propriamente poetico e artistico ha generato il Romanticismo. Sul finire del XVIII secolo, imprevedibilmente in una zona come la Spagna, apparentemente lontana dalle più importanti correnti europee, un artista di genio assoluto come Francisco Goya introduce una nuova concezione pittorica che andrà progressivamente diffondendosi e affermandosi in tutta Europa. La scena che viene raffigurata nella *Festa di Sant'Isidro* rappresenta il carattere leggero e mondano della cultura madrilenica di quei giorni: l'osservatore si trova proiettato all'interno di una festa che si svolge in riva al Tago. In primo piano le dame e i cavalieri chiacchierano amabilmente e spensieratamente sotto il sole del pomeriggio. Lo sguardo però è presto trascinato lontano, verso lo sfondo dell'opera, dove la modalità espressiva cambia in modo radicale. Emerge l'immagine di una città statica, immobile, bruciata dal sole, una visione di Madrid che sembra la radiografia di se stessa, dove il colore dominante è il bianco della calce e del gesso con cui è costruita. L'apparizione ricorda quasi quella della città di Dite, riferimento certamente inusuale per la cultura del tempo. Si comprende come un tale approccio alla verità rappresentata sia molto distante da quello distaccato e in qualche modo analitico della pittura precedente, ancorata all'idea del dominio razionale sul mondo. Comincia a delinarsi invece, l'idea secondo cui il paesaggio e le modalità della sua rappresentazione costituiscono un veicolo privilegiato per la comunicazione di un'emozione che si trova nell'animo dell'artista. Si perde l'attenzione e la precisione per il dettaglio

per dare importanza al lato emotivo, che lega in modo indissolubile l'uomo e la natura che gli sta attorno. La grande trasformazione introdotta da Goya si concretizza, negli anni seguenti, nella pittura romantica che si diffonde in tutta Europa. La civiltà tedesca in particolare, rappresenta il terreno che produrrà i frutti più maturi, come dimostrano Friedrich in campo pittorico e Novalis in ambito poetico. Il celebre dipinto intitolato *Montagne dei giganti al mattino*, eseguito da Friedrich nel 1810, denota come, rispetto al tema della verità rappresentata, le carte in tavola siano completamente rovesciate. L'approccio al naturale non è più sostenuto dal tentativo di realizzare una visione prospettica e razionalizzante dell'oggetto, quanto piuttosto dalla necessità di far emergere il dramma implicito che lega l'uomo alla natura impietosa e inclemente che lo circonda. La novità introdotta da Goya trova qui la sua massima espressione: tra i due poli che abbiamo visto caratterizzare l'atteggiamento occidentale verso la natura, torna a dominare in modo prorompente il versante del tragico. La tensione tragica emerge chiaramente dalla costruzione scenica che raffigura uno sguardo che si apre sull'infinito, su una chioma di colline che si distende in lontananza avvolta dalle nubi. Un paesaggio regolare, pacificante, che viene scardinato e completamente segnato dal costone roccioso in primo piano, che sembra ricordare in modo significativo l'eremo colle leopardiano e il carico di tensione tragica e di pessimismo filosofico a cui è associato. Si tratta di una vera e propria barriera che divide dall'immensità, segno tangibile dello sgomento dell'uomo romantico di fronte all'infinito. Il ribaltamento di prospettiva appare evidente anche dalla collocazione del crocifisso, che certamente fino a pochi anni prima sarebbe stato avvertito come un elemento da raffigurare alle proprie spalle, in quanto portatore di saggezza e di verità e che, al contrario, in questa scena diventa il simbolo di un desiderio, di una speranza, di un auspicio. Fondamentalmente di un'invocazione, sintesi esemplare del senso di smarrimento e di solitudine che caratterizza l'artista romantico. Anche questo fondamentale capitolo dell'arte occidentale però, nel giro di pochi decenni volge al termine: alla metà del XIX secolo, esattamente nell'anno 1850, l'interpretazione pittorica della natura abbandona i toni drammatici che contraddistinguevano l'arte romantica per tornare ad assumere i caratteri della tradizione più profonda identificante del modello occidentale, ossia il realismo. Un capolavoro di questo periodo è certamente il *Funerale a Ornans* di Gustave Courbet. Courbet nasce nel sud della Francia, vicino a Losanna, trascorre i primi anni di studi a Parigi e a trent'anni torna nel proprio Paese, mosso dal desiderio di rappresentare per via pittorica la verità. Come si nota dal dipinto in questione, che pure è ambientato nel contesto ordinario e popolare di un funerale, la rappresentazione del reale è curata nei minimi dettagli: i volti e le sembianze dei personaggi sono ispirati direttamente dai concittadini dell'artista, che egli chiama a posare uno per uno. Lo stratagemma conferisce alla scena un incredibile realismo, come confermano i tratti estremamente comunicativi dei volti, le eleganze povere ma vitali dei personaggi, i calzettoni di campagna, le cuffiette inamidate sui visi rugosi delle donne. Il tutto sublimato dal dettaglio psicologico del cane che volta improvvisamente la testa, diventando il vero e proprio protagonista del quadro. Tutta la rappresentazione vive, in lontananza, sotto gli

spalti della franca contea, calcinosi, eseguiti con la spatola, proprio per comunicare la ricchezza della loro materia, che pare come ovattata sotto la luce del cielo plumbeo. Sulla scena uomini e natura sembrano diventare la stessa cosa, volto e anima della natura. La svolta successiva, ancora una volta, non si fa attendere. In terra parigina, ad opera di Claude Monet, scoppia la bomba impressionista. Rispetto a quello che spesso si dice, l'essenza della poetica e della visione impressionista è da attribuire esclusivamente all'opera di questo pittore che introduce nel modello della rappresentazione della naturale due importantissime innovazioni. La prima consiste nella rappresentazione dell'attimo luminoso. Questo approccio pittorico, già altre volte tentato nel corso della storia dell'arte occidentale, trova con Monet la sua più definitiva e la sua più compiuta sistemazione. La seconda, che in qualche modo è conseguente alla prima, riguarda l'uso delle ombre colorate: come sostiene Monet, non esistono in natura ombre che possano essere rappresentate col nero, come prescrive una lunga pratica accademica. Anche le zone in ombra devono essere dipinte con un particolare colore e una particolare tonalità locale. Per un certo periodo tali tesi sono state accolte e condivise da altri due artisti, Renoir e Sisley, che ben presto se ne allontanano arrivando a detestare apertamente la linea inaugurata dal maestro parigino. Renoir, pur restando amico di Monet, dal 1880 in poi non fa altro che rinnegare il proprio passato impressionista. La forza espressiva di queste tesi emerge dal confronto tra due quadri, intitolati *Déjeuner sur l'herbe*. Il primo è dipinto da Édouard Manet nel 1863: la scena è collocata in un parco e ritrae una signora totalmente nuda che chiacchiera abilmente con due gentiluomini vestiti di tutto punto. La reazione del pubblico del tempo fu piuttosto rumorosa. L'opera venne interpretata fin da subito come scandalosa e i giornali e la stampa dell'epoca ne diedero notizia. Una tale reazione, che del resto è perfettamente sensata, va a cogliere proprio l'intento polemico che sta alla base della produzione di questo dipinto. Lo scopo di Manet è stato quello di gettare un guanto di sfida alla pittura del passato. Come è noto, egli era un frequentatore del Louvre, nel quale è esposto il *Concerto campestre* di Tiziano. Innamorato di questo quadro, che incarna ai suoi occhi l'intera pittura cinquecentesca, ha voluto dare una risposta contemporanea a quel modello e a quel canone stilistico. La differenza sta nel fatto che mentre la scena di Tiziano è ambientata alle falde dell'Olimpo, quella di Manet si colloca al Bois de Boulogne, dove l'improbabilità della situazione emerge con evidenza. Il dipinto è certamente un capolavoro: si può notare dalla costruzione e dalla disposizione cromatica, dalle forti alternanze tonali che sembrano formare, al centro della scena, una vera e propria sinfonia di bianchi e di neri. Il perfetto dialogo armonico che si instaura tra il bianco dell'epidermide della signora, bilanciata dal nero del cappello e della giacca del signore al centro, si ritrova nel nero della barba, del cappello e della giacca che fa da contrappeso al grigio perla dei pantaloni. Si tratta senza dubbio di un'opera di grande carattere e di grande sensibilità artistica, anche se guardando in lontananza, sullo sfondo della scena dove la luce si allontana, si può notare che si tratta ancora, come in passato, di luce di museo, di luce statica, irreali. Il modello è ancora chiaramente quello della pittura neo-tizianesca, caratterizzata da un utilizzo meramente funzionale della luce, senza

nessuna attenzione alla veridicità della scena. Il giovane Claude Monet vede questo dipinto e decide di fare il proprio *Déjeuner sur l'herbe*. La differenza appare evidente fin da un primo sguardo: la costruzione dell'inquadratura denota l'intento di procedere in modo autonomo e originale, senza ricercare modelli nella pittura del passato. La rappresentazione della luce è certamente l'aspetto più significativo: la scena si colloca in un singolo attimo di luce e solo in quell'attimo. L'utilizzo delle ombre colorate costituisce lo stratagemma più significativo al conseguimento di tale fine. Si può notare dalle tacche di luce sul cappello e sulla giacca dell'uomo, realizzate attraverso il passaggio di colore dal blu al bianco e dalle due tonalità con cui viene dipinta la sua stessa mano, come dal bel color beige del vestito dell'una signora e dal colore fragrante della schiena dell'altra, dove squilla il minio della cintura e della bordura dell'abito. E si può notare infine dalle ombre proiettate sull'erba del parterre, che assumono una tinta assolutamente peculiare ben lontana dal nero della tradizione. Sullo sfondo l'attimo luminoso è rappresentato attraverso le foglie, che si imbevono e che fanno materia di una luce che è assolutamente vera e realistica anche nei punti più in ombra. Sono queste le intuizioni che stanno alla base dell'Impressionismo e che Monet porterà avanti per altri sessant'anni. L'altra grande rivoluzione che riguarda la seconda metà dell'Ottocento è introdotta da Van Gogh, che arriva a porre fine all'esclusività tonale che abbiamo visto essere un tratto comune alla pittura dei precedenti tre secoli. Van Gogh negli ultimi anni di vita ha sofferto di psicosi maniaco-depressiva, che produce in lui frequenti crisi e attacchi di panico. Il suo ultimo giorno, con una pistola in tasca, esce dalla locanda Ravoux nella quale viveva e passeggiando nei campi ha una percezione della realtà assolutamente distorta e inquietante, come lui stesso rappresenta nel celebre *Campo di grano con volo di corvi*. Il cielo è di inchiostro, il campo di grano di un colore spremuto direttamente dal tubetto, la strada assume delle forme assurde, strani astri ingombrano il cielo, insieme a degli sgorbi neri simili a corvi che gli volano incontro. In quel momento il grande artista si spara un colpo al petto. La morte non lo coglie d'improvviso, riesce a tornare alla locanda, dove sopravvive ancora per un giorno e mezzo fumando la pipa e dove, tormentato dal senso del suo ultimo gesto, infine muore pronunciando la famosa frase "*La tristezza durerà per sempre*". La grande svolta introdotta da Van Gogh in ambito pittorico, come dovrebbe a questo punto essere chiaro, consiste nell'aver scelto, fin dalla sua giovinezza, di utilizzare il colore puro come elemento rappresentativo delle terribili passioni umane. Il colore viene spremuto direttamente dal tubetto sulla tela, conferendo alla composizione una straordinaria espressività e una straordinaria forza comunicativa. Questa rivoluzione rappresenta il tramonto definitivo della pittura di impasto e della pittura tonale e ci porta direttamente alle soglie della pittura contemporanea. Il contemporaneo, che matura in un momento storico palesemente tragico come il XX secolo, è quindi connotato fin dal suo esordio da una componente drammatica: il gesto disperato di Van Gogh è l'emblema di questo tratto comune a tutto il pensiero figurativo del Novecento. Appare insolito, di conseguenza, trovare all'interno di questo scenario l'espressione di una pittura felice. Colui che se ne fa interprete, eccezione nel suo mondo, è uno dei pochi pittori contemporanei di

cui si possa dire che letteralmente incarnino la pittura stessa: Henry Matisse. Quando nel 1917 il giovane pittore si trasferisce da Parigi a Nizza, il suo primo pensiero è quello di incontrare il vecchio Renoir, che abitava poco lontano. Renoir era affetto da una grave forma di artrite, che gli aveva deformato seriamente le mani, le braccia e le spalle, impedendogli di dipingere liberamente. Per produrre i suoi capolavori, che pur trasmettono una grandissima forza e un'incredibile vitalità, il maestro era costretto a legarsi dei pennelli alle braccia. La cronaca dell'incontro, come questo stesso particolare, è narrata da Matisse con queste parole: *“Mi ricevette cordialmente e io gli mostrai parecchi lavori, al fine di scoprire la sua opinione. Li guardò con una certa disapprovazione. Poi disse: ‘In tutta sincerità, non mi piace ciò che lei fa. Preferirei dirle che lei è un pessimo pittore. Ma c'è una cosa che mi trattiene: quando lei mette il nero sulla tela, funziona nella sua stesura. Per tutta la vita, ho pensato che non si può usarlo senza rompere l'unità cromatica della superficie. È un colore che ho abolito dalla mia tavolozza. Quanto a lei, usando un vocabolario colorato, lei introduce il nero e lo tiene. Così, malgrado i miei sentimenti, penso che lei è con assoluta certezza un pittore’”*. Poco dopo quell'incontro Matisse dipinge uno scorcio della Baia di Nizza da cui emerge proprio questa capacità di bilanciare e di equilibrare i colori per dare vita a un'immagine di grande eleganza. Il nero del balcone in primo piano, che si ritrova nel secondo balcone nella struttura sospesa nel mare, è proprio l'elemento cromatico che conferisce dinamismo ed equilibrio all'intera immagine, caratterizzata dal colore cobalto del cielo, dalla freccia delle montagne in lontananza e dal passaggio di luce che distingue lo stipite della finestra sulla destra, che sembra quasi anticipare di una trentina d'anni la pittura di Rothko. La veduta di Matisse rappresenta un bellissimo esempio di come l'approccio al naturale, anche nel XX secolo, possa essere felice. La riflessione pittorica della corrente surrealista è conosciuta principalmente per il fatto di aver posto al centro della propria poetica la ricerca programmatica della rappresentazione del profondo, del sogno, dell'interno. Accanto a questo tema comune caratterizzante però, diversi tra i suoi esponenti non sono rimasti indifferenti al tema della raffigurazione del naturale. Lo conferma Max Ernst, che nel dipinto intitolato *La foresta imbalsamata* dà luogo a una visione sicuramente originale e innovativa della natura. Il quadro è realizzato nel 1933 attraverso la tecnica del frottage: il foglio viene appoggiato su una superficie con dei rilievi in modo che, ricalcando con la matita, si ottengano delle forme imprevedibili e casuali da cui prende le mosse la creazione vera e propria. Tale tecnica, che ha una antichissima tradizione soprattutto nel contesto figurativo orientale, è stata riscoperta nella modernità proprio da Ernst. Si può notare chiaramente come la rappresentazione segua dei criteri che non hanno niente a che fare con un intento descrittivo, quanto piuttosto evocativo. L'artista vuole trasmettere esattamente il proprio stato d'animo, la propria sensazione di fronte alla scena che si prospetta. Gli elementi della natura sono rielaborati secondo la sensibilità dell'autore, diventando il pretesto e il mezzo attraverso cui si comunica l'emozione. Lo dimostra la foresta, che riprende dalle forme alquanto oniriche e irreali, l'allusione ornitologica in basso, definita soltanto da una linea sottile e la ruota densa e piena, quasi di cemento, collocata al posto del sole. La grande poe-

tica della libertà che viene professata dal Surrealismo diventa una lezione fondamentale per la pittura dei successivi decenni, arrivando ad avere una grossa influenza al di là dell'Atlantico sulla figura di Jackson Pollock e sulla pittura del cosiddetto Action Painting. Pollock è certamente il volto più grande del Romanticismo del dopoguerra, la sua arte è del tutto contestualizzata all'interno di un particolare momento di fermento e di rinnovamento culturale, caratterizzato dalle note impazzite della musica jazz, dai volti sempre più popolari delle star del cinema di Hollywood e dal nuovo modello romantico promosso dalla Beat Generation. Sono gli anni di James Dean, di Charlie Parker e di Jack Kerouac. Pollock, sull'onda di questo entusiasmo, dopo essere entrato in collisione con l'ambiente newyorkese, si ritira a Long Island, dove tutti i giorni molto spesso ubriaco, si trova a fare delle corse in macchina, fiancheggiando una foresta. Lo scopo di queste folli corse è quello di andare alla ricerca di un'ebbrezza, di un senso di psichedelia mentale attraverso la velocità. Sono esattamente i sentimenti trasmessi dal quadro *Pali blu*, in cui le forme si intrecciano e si inseguono, i colori si sovrappongono e si confondono senza tregua. Il quadro è dipinto nel 1952, solo quattro anni più tardi Pollock, proprio come James Dean un anno prima, si sfracella consapevolmente contro uno degli alberi di quella foresta: c'è ancora chi ricorda il groviglio di lamiere contorte e un clacson che non cessa di suonare. Sarebbe interessante proseguire la nostra analisi arrivando a comprendere forme artistiche più recenti e più vicine a noi, come per esempio la Land Art, che arriva a ricostruire la natura utilizzando gli elementi stessi della natura, introducendo quindi dei grossi interrogativi al secolare dualismo tra oggetto rappresentato e forma rappresentativa. Non mi posso però dilungare in questa sede su questi temi, che pur ho affrontato in un mio libro. Vorrei invece chiudere la panoramica con un accenno al cinema, che costituisce la forma artistica che ormai da diversi decenni ha ereditato la tradizione nobile della rappresentazione della natura, trasformandola e reinterpretandola alla luce dei mezzi tecnologici ed espressivi che la scienza ha messo a disposizione. C'è una lunga tradizione a riguardo, che potrebbe cominciare con Dreyer e trovare tra i suoi esponenti più significativi Ermanno Olmi, che nel film *Il mestiere delle armi* dà una rappresentazione della natura come una vera e propria citazione degli straordinari squarci di Parmigianino. Vorrei però soffermarmi in particolare sul tre registi: il primo è Antonioni, che alla rappresentazione del paesaggio come stato d'animo ha dedicato un'attenzione e una cura eccezionale. Personalmente ricordo quando, da ragazzino, ebbi modo di assistere alle riprese di *Deserto rosso*: la scena, che compare nella prima parte del film, si svolgeva in una strada attraverso cui il regista voleva trasmettere un particolare stato d'animo, un preciso tono emotivo. Il primo giorno dipinsero la strada di grigio, per provare a collocare la scena in un giusto contesto cromatico. Il giorno successivo verniciarono dello stesso colore le pareti delle case che rientravano nell'inquadratura, ma ancora il regista non era appagato. Sulla strada c'era un vecchietto che vendeva la frutta: dipinsero di grigio la frutta, ma ancora la cosa non sembrò bastare. Quando arrivai il giorno seguente, stavano dipingendo di grigio il vecchietto e finalmente la scena riuscì ad accontentare Antonioni: il paesaggio rappresentava il giusto stato d'animo. Di lì a pochi

anni il regista girò un altro film, certamente meno conosciuto, che nella nostra ottica è fondamentale: *Il mistero di Oberwald*. Si tratta di un esercizio sperimentale in cui si è tentato di mettere a punto l'impiego del colore elettronico manipolabile, per dare vita a una ricerca sull'immaginario e sull'immagine filmica. L'effetto finale sembra rappresentare proprio l'inveramento e la sublimazione dell'idea romantica del paesaggio-stato d'animo: la scena d'amore è rossa, la scena di invidia gialla, un'altra scena è viola, e così via. Il secondo regista che vorrei considerare è Kubrick, dal momento che è esemplare di quella contraddizione perenne che si instaura tra il senso della tragedia e quello della ragione, che abbiamo più volte indicato come il tratto fondamentale del rapporto occidentale tra l'uomo e la natura. Tale tensione emerge in modo magistrale in *Barry Lyndon*, in particolare nella scena del duello finale, che rappresenta la chiave di lettura poetica di tutto il film. La grande intuizione registica consiste nell'aver scelto di girare le riprese a luce naturale, senza l'ausilio di mezzi artificiali: è questo dettaglio a lasciare in qualche modo sospesa la scena, facendone emergere tutta la magia, dovuta al colossale scontro, che si delinea dietro al racconto vero e proprio, che vede contrapporsi la freddezza della ragione, da una parte, e il dramma implicito dall'altra. È evidente che questa scelta ha procurato non poche difficoltà in fase di ripresa: si pensi a scene che hanno coinvolto un gran numero di comparse e di attori, vestiti di tutto punto con abiti d'epoca, che venivano posticipate di ore per il solo passaggio di una nuvola. Il che dimostra ancora una volta la coerenza della scelta di Kubrick e la determinazione nel voler utilizzare esclusivamente la luce naturale per raffigurare il paesaggio e per trasmetterne la giusta tensione emotiva. L'ultimo regista a cui vorrei accennare è Ridley Scott, che nella visione del mondo di *Blade Runner* propone una sintesi in qualche modo definitiva tra la prospettiva occidentale e quella orientale nel modo di intendere il naturale. Nel concepire la propria immagine del mondo futuro, in cui la scienza arriva a una comprensione della natura talmente sofisticata da essere in grado di replicare autonomamente e in modo perfetto la vita, Ridley Scott riporta l'uomo in un punto, in un attimo particolare e definito che non è altro che un singolo breve istante all'interno del respiro dell'universo. La montagna orientale e quella occidentale hanno dunque trovato un punto d'incontro, stanno convergendo in un unico mare e sempre più per gli artisti del nostro tempo si delineano nuovi orizzonti e nuove possibilità espressive da scoprire e da esplorare. Le possibilità che si intravedono per l'arte futura sono enormi e richiederanno dei nuovi aggiornamenti e dei nuovi adeguamenti teorici nel prossimo futuro.

IL PAESAGGIO DELLA MODERNITÀ - A CURA DEL PROFESSOR PHILIPPE DAVERIO

Il contesto magico in cui ci troviamo costituisce un ambiente privilegiato in cui intrattenersi sui temi di questa lezione. Il Teatro Scientifico Bibiena di Mantova, oggi comunemente considerato tale, non è in realtà nato con questa disposizione, ma piuttosto come un luogo di ricerca e di confronto finalizzato a promuovere scambi culturali e a istituire un dialogo tra i vari ambiti della cultura. L'acustica eccezionale che caratterizza la struttura è stata nel tempo testimone di una proficua

interazione tra il versante umanistico-filosofico e quello più strettamente tecnico-scientifico del sapere umano. La possibilità di parlare oggi in modo serio di temi come la creatività, l'innovazione e il progetto, specie se considerati da un'angolazione architettonico-urbanistica, costringe a confrontarsi proprio con la difficoltà conseguente alla separazione e alla relativa incomunicabilità tra un'area di sapere tecnico-normativo e una più artistica e speculativa. Il nodo concettuale si condensa attorno alla stessa nozione di "urbanistica" che ha subito nel corso dell'ultimo cinquantennio una deriva significativa. Il sapere tecnico, da un lato, l'ha sempre più spostata verso un'area di interesse esclusivamente politico-amministrativo e normativo, privandola di conseguenza dei mezzi teorici per collocare i numerosi gesti creativi che caratterizzano l'architettura contemporanea. Questi ultimi, a loro volta, perduto questo riferimento, si configurano sempre più come atti isolati, in grado di trasmettere nient'altro che se stessi e le loro forme sempre più estreme, nella più assoluta incuranza dei motivi e delle cause che li hanno generati. Il risultato è l'affermarsi di un sapere muto e cieco, privo di strumenti per intervenire, che risulta il complice privilegiato della evoluzione che hanno avuto le città contemporanee. La sfida che si prospetta all'orizzonte riguarderà la possibilità da parte del sapere urbanistico di tornare a giocare un ruolo di primo piano, senza rinunciare alla complessità delle interrogazioni che gli sono proprie e dei problemi che lo riguardano. La disciplina urbanistica dovrà essere un arbitro inflessibile e severo che, soprattutto in un Paese come il nostro, si doti degli strumenti (certamente normativi, ma anche concettuali e teorici) per affrontare il problema complesso della "riestetizzazione" dei luoghi e degli spazi del nostro vivere. Uno dei nuclei semantici su cui occorre fare chiarezza, in questa prospettiva, è quello della creatività. Si tratta di un concetto di cui si parla molto ai nostri giorni, particolarmente in riferimento al contesto italiano: l'Italia è un Paese di creativi, la nostra società è creativa. Certamente se consideriamo la nostra storia rispetto a quella di altre nazioni, come per esempio la Cina, ci rendiamo conto dei cambiamenti e degli sconvolgimenti che hanno riguardato il terreno dell'Italia e dell'Europa nei secoli passati. Di conseguenza potremmo provare a considerare il gesto creativo come il prodotto finale di un processo evolutivo dinamico e instabile, che logora le certezze e spinge a un adattamento costante, a una continua ricerca di nuovi modelli. La cultura cinese, al contrario, è sostanzialmente la stessa da 45.000 anni, sostenuta dagli stessi valori e dagli stessi stilemi estetici, ancorata a una visione complessiva della realtà immutata nel tempo. Non a caso il problema è quello di un adeguamento in senso moderno di un linguaggio morfemico e sostanzialmente antico. La creatività che contraddistingue la nostra società, in quest'ottica, non si dovrebbe misurare sulla base del singolo oggetto "originale" ossia dei singoli prodotti degli atti creativi, ma piuttosto la luce della capacità di formare uomini e spiriti creativi. La nostra storia, la nostra formazione, le nostre città, i nostri territori trasmettono al nostro stesso DNA la capacità di essere inventivi. Uomini creativi si pongono di fronte a problemi particolari e cercano di elaborare soluzioni nuove e più efficaci, partendo dai propri bisogni e dalle proprie esigenze, il che genera una competizione perenne, nella quale ognuno elabora soluzioni diverse nel proprio ambito, dando

vita a una continua produzione di elementi nuovi e originali. Uno dei punti di vista più sistematici intorno al concetto di creatività è quello espresso da Arthur Koestler in uno dei suoi ultimi testi, intitolato *L'atto della creazione*. Il grande scrittore nato nel 1905 e morto suicida insieme alla moglie a quasi ottant'anni, è certamente uno di quei personaggi che possono avere voce in capitolo sul tema della creatività. Egli incarna decisamente una figura che non ha nulla da spartire con i molti intellettuali estenuati del Novecento, ma che richiama il modello dell'intellettuale autentico, d'azione. La sua vicenda biografica è oltremodo ricca e complessa: nato a Vienna ed emigrato da giovane in Palestina con la famiglia, negli anni dell'ascesa del nazismo si trova in Germania dove è perseguitato a causa delle sue simpatie comuniste. Rifugiatosi a Parigi si dedica a un'intensa attività giornalistica, che lo porta come inviato di guerra in Spagna. Catturato e condannato a morte dall'esercito franchista, viene salvato solo grazie all'intervento diplomatico del Governo britannico. Lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale determina un radicale cambiamento nella sua ideologia politica: Koestler diventa una delle voci più determinate nella denuncia dei crimini dei regimi comunisti e in particolare dello stalinismo, come conferma la sua opera più celebre, *Buio a mezzogiorno*. Secondo la teoria di Koestler sono due le aree principali in cui si manifesta la creatività: l'arte e la scienza. Il tratto che le accomuna consiste nello stimolo a esplorare percorsi diverse e soluzioni nuove da quelle esistenti per rispondere alle proprie esigenze. Lo scienziato e l'artista sono continuamente spinti a non dare per scontato un ordine di cose stabilito, ogni punto di arrivo può essere interpretato come fonte di nuove scoperte e cominciamento di nuove esplorazioni. La volontà di rottura di un ordine affermato è proprio l'elemento che racchiude l'essenza della creatività. Lo conferma un modello affermato da millenni all'interno della cultura europea: la commedia. La costruzione che sta alla base dell'effetto comico prodotto da questo genere letterario, infatti, si basa proprio su un atto creativo che consiste nella rottura di uno sviluppo narrativo apparentemente naturale, che produce una conseguenza imprevista o paradossale. L'esempio che viene illustrato da Koestler è ripreso da *Il motto di spirito* di Freud ed è particolarmente spiritoso: Chamfort racconta la storia di un marchese alla corte di Luigi XIV che, entrando nella stanza di sua moglie e trovandola tra le braccia di un vescovo, si dirige senza scomporsi verso la finestra e comincia a benedire la gente che passa per la strada. "Cosa fate?" gli chiede la moglie con preoccupazione. "Monsignore fa il mio lavoro" risponde il Marchese "e io faccio il suo". La comicità di questa storiella si spiega attraverso la rottura di un ordine che altrimenti sarebbe del tutto naturale. La scoperta del tradimento di Desdemona da parte di Otello non produce lo stesso effetto, dal momento che la vicenda segue il suo corso oggettivo, fino a culminare nell'esito tragico. La reazione del marchese è invece opposta a quello che l'ascoltatore si aspetterebbe: in questa deviazione sta l'essenza dell'atto creativo e del suo effetto comico. Lo stesso succede in ambito scientifico, dove l'invenzione di nuovi strumenti tecnologici introduce delle rotture all'interno dei metodi e dei modelli consolidati. Quello che normalmente consideriamo il progresso scientifico, quindi, si configura come il prodotto di una serie di atti creativi, ognuno dei quali è finalizzato al proprio ambi-

to specifico. L'interazione tra tutti questi atti determina la crescita della ricchezza e della varietà del sapere complessivo. È possibile a questo punto introdurre la differenza tra il gesto meramente creativo e quello propriamente artistico. La creazione fin qui descritta si è collocata su un livello di comprensione e di coinvolgimento di tipo sostanzialmente razionale. L'evento artistico, al contrario, si contraddistingue per la densità che gli è propria, originata da una complessità semantica che ha come obiettivo quello di stabilire un contatto non solo con il pensiero dell'interlocutore, ma anche con la sfera della sua sensazione e della sua partecipazione emotiva. L'opera d'arte stimola nell'osservatore un riflesso primariamente reattivo, mosso da un automatismo sensoriale, da un entusiasmo piuttosto che da un approccio contemplativo e razionale. Il concetto di entusiasmo richiama sullo sfondo la riflessione greca presocratica. Secondo i Greci, l'arte come la intendiamo oggi, non esiste: lo stimolo alla creazione non è il prodotto di un impulso momentaneo e individuale, ma di un percorso collettivo e partecipato ispirato dalla divinità. Tale percorso allontana dalla sfera del razionale ponendo in primo piano l'importanza della partecipazione fisica alle manifestazioni del naturale, esteriorizzata attraverso il movimento, l'eccitazione e la gestualità del canto e della danza. La modalità espressiva che ne scaturisce perde ogni tipo di mediazione intellettuale, proviene direttamente dall'interno, dalle viscere, dallo stomaco. In questa dimensione si concretizza l'atto della creazione. Il recupero moderno di tale concezione è ad opera di Nietzsche, che verso la fine dell'Ottocento introduce la separazione tra apollineo e dionisiaco. In relazione all'atto della creazione e della funzione dell'opera d'arte, l'apollineo riguarda il piano di una "contemplazione estetica" dell'opera, come tale accessibile a tutti, mentre il dionisiaco incarna la profondità di una compartecipazione assoluta tra l'autore e il suo pubblico. Il fruitore si immedesima a tal punto nel gesto creativo dell'artista da arrivare a rivivere la stessa tensione emotiva provata da quest'ultimo. Tale traslazione di significato e resa possibile proprio dalla ricomprensione del gesto creativo in quanto prodotto di una partecipazione complessiva al mondo e alla sfera del divino, come tale ripetibile da parte del fruitore. Anche in questo caso, quindi, l'atto della creazione si allontana dalla sfera di un intuito individuale per sua essenza soggettivo e irripetibile. La differenza tra l'artista e il critico sta proprio in questa capacità di vivere l'arte secondo la modalità del dionisiaco o di comprenderla alla luce delle categorie dell'apollineo. Noi critici abbiamo la capacità di approfondire e di comprendere, attraverso la conoscenza e il confronto, attraverso il riferimento a un bagaglio di categorie razionali assimilate con lo studio del passato. Possiamo conoscere tutto quello che è successo dal Big Bang in avanti, investigare il problema del tempo fino ad arrivare al famoso muro di Planck. Possiamo raccontare la storia, l'evoluzione, le scoperte che hanno caratterizzato la nostra società e la nostra arte, ma non riusciamo a colmare il divario che ci separa dall'artista. In ultima istanza si tratta di un divario metafisico: l'artista in qualche modo ha una memoria di quello che è stato. Noi l'abbiamo compreso e studiato, lui l'ha vissuto. La sua fruizione della storia non procede secondo un criterio orientato e lineare, ma secondo la modalità dell'entusiasmo: è questo il carattere che accomuna tutti gli artisti veri, indipendentemente dalla

disciplina e dalla fortuna che ha riguardato la loro arte. È chiaro che questa distinzione, per quanto poetica e suggestiva, non può rappresentare una formula definitiva. Quello che manca da capire è il legame necessario e indissolubile che l'arte deve intrattenere con il proprio contesto culturale. L'atto della creazione artistica porta sempre con sé la declinazione e l'interpretazione di un pensiero condiviso già affermato e stratificato. Per poter comunicare qualcosa, a tutti i livelli, l'opera d'arte deve essere costruita in riferimento a un sapere comune e a delle regole accettate. La più bella poesia del mondo, per fare un esempio banale, non potrebbe comunicare alcunché se fosse espressa in una lingua incomprensibile al pubblico. L'inizio di un percorso artistico deve essere preceduto inevitabilmente dall'esistenza di un linguaggio condiviso dall'autore e dai fruitori. Si tratta evidentemente di un problema molto complesso: cosa si deve intendere con il termine linguaggio? Ogni disciplina comunica utilizzando un suo proprio lessico e delle regole sue proprie, che si definiscono alla luce di modelli e di stratificazioni culturali specifiche, spesso in contraddizione tra loro. È possibile parlare di un linguaggio in senso globale, in riferimento al quale comprendere la qualità e il valore dell'arte in generale, indipendentemente dai tempi e dagli ambiti particolari della sua manifestazione? La complessità del problema è accresciuta dal carattere multiculturale delle società contemporanee: dove si devono ricercare oggi le premesse che rendano possibile una lingua comune anche solo da un punto di vista lessico e fonetico? Il diffondersi di modelli condivisi a livello globale tende a impoverire il linguaggio, appiattendolo su degli schemi standardizzati che fanno riferimento alle funzioni basilari della nostra esistenza: ordinare un hamburger, chiedere un caffè. Al contrario, il recupero della lingua vera, ossia quella che proviene dalla sedimentazione delle esperienze che conosciamo e che appartengono alla nostra tradizione, diventa sempre più difficile proprio a causa della commistione tra i linguaggi e tra le culture che si incontrano con sempre più frequenza nella quotidianità. Si tratta di un problema serio, che dovrebbe essere affrontato all'interno di ogni ambito disciplinare e artistico. Nel campo dell'architettura la confusione che questa dinamica ha provocato è quanto mai evidente. Una delle sovrapposizioni e delle contaminazioni più pericolose degli ultimi decenni è stata quella che è avvenuta tra il linguaggio propriamente architettonico e quello del Real Estate. La differenza tra i due appare evidente fin da subito: è lo stesso modo di approcciare il manufatto, l'oggetto architettonico che cambia radicalmente. Mentre il linguaggio dell'architettura colloca la propria domanda su un piano culturale ed estetico, quello del Real Estate è sostenuto da una visione meramente finanziaria ed economica del proprio oggetto. La domanda che caratterizza quest'ultimo approccio è "quanto rende?" a differenza del "quanto vale?" che è proprio della mentalità architettonica. Si capisce quindi come anche le risposte si collochino su piani molto distanti tra loro: i valori ricercati dalla cultura architettonica sono strettamente inerenti alla qualità della vita dell'individuo. "Quanto vale per la mia vita? Per la mia sopravvivenza? Per la mia identità? Per il mio buon umore?" sono tutte problematiche che trovano considerazioni all'interno del discorso architettonico. Al contrario, le

risposte del Real Estate vengono ricercate sulla base di elementi assolutamente esteriori e oggettivi, come l'ipotesi di affitto, la redditività, le stime della soprintendenza e calcolate attraverso procedimenti puramente statici e matematici. Il primo errore che bisogna evitare è quello di trasformare il problema in una questione di schieramento teorico o ideologico, che porti alla difesa incondizionata di uno dei modelli. Il rischio più grande in un mondo multiculturale è quello di perdere gli strumenti che rendono possibile una comprensione reciproca, chiudendosi a difesa di un modello presuntuosamente considerato migliore o più avanzato. La condanna a priori del diverso rappresenta un impoverimento ad ogni livello, rendendo impossibile una prospettiva di confronto e di arricchimento reciproco. Il nostro punto di partenza, al contrario, consiste nella considerazione per cui spesso le differenze che caratterizzano gli usi e i costumi dei popoli non sono altro che la conseguenza di differenti modalità di adattamento al territorio, ai caratteri ambientali e climatici del luogo. La conoscenza delle varie risposte deve essere quindi la base per non dare per scontato alcune nostre abitudini e per mantenere uno stimolo costante di ricerca e di apertura verso l'esterno. Il territorio della Cina, per esempio, meno ricco di legna da ardere rispetto a quello europeo, costringeva l'imperatore a tagliare a piccoli pezzi la carne di bue per poterla cuocere sotto un fuoco fatto di pochi legnetti. Al contrario, la disponibilità energetica dei boschi del Centro Europa permetteva la cottura di grandi pezzi di carne in una volta sola. Per mangiare quindi, nel primo caso furono adottate le bacchette, mentre nel secondo la forchetta. La difesa di questa nostra abitudine sarebbe oggi inutile tanto quanto la ricerca di una promiscuità a tutti i costi, che in genere risponde più agli imperativi delle mode del momento, che a reali esigenze. Diventa essenziale invece capire che nessuno dei modelli è migliore o peggiore, semplicemente entrambi rispondono in modo diverso a una stessa domanda. Il terreno su cui avviare un confronto e un dialogo proficuo tra le culture è oggi quanto mai dissestato. Ogni serie e attività intellettuale artistica dovrebbe fare i conti con questo fatto, provando a ricostruire gli elementi per favorire una comprensione reciproca. L'origine profonda da cui prende le mosse la separazione tra architettura e Real Estate è in prima istanza un fatto culturale, che affonda le radici nella grande distinzione tra popoli nomadi e popoli sedentari. Gli inventori del Real Estate sono le tribù barbariche che più di 2000 anni fa, in seguito a uno stravolgimento politico, si spostarono dall'Himalaya verso la pianura. In questa situazione di nomadismo, l'attenzione all'atto costruttivo era sostenuta da un movente meramente funzionale: le tende, fatte di pali di legno e di pelli, erano pensati in modo da poter essere distrutte al momento di rimettersi in cammino. I legni erano scelti per tipologia e dimensioni in modo da marcire a marzo, le pelli avevano la concia sufficiente per decadere con l'arrivo della primavera. Alla fine dell'inverno era sufficiente dare un calcio alle tende per distruggerle. L'obiettivo era evidentemente quello di non portare pesi inutili e di non lasciare strutture abitative pronte, che sarebbero potute essere utilizzate da tribù o da gruppi rivali. Il legame affettivo che si instaurava con la tenda era quindi nullo, la sua distruzione non suscitava lacrime o tristezza, anzi avveniva nel momento della rinascita e della rifioritura della natura, della ripresa del cammino. Si

tratta di un atteggiamento che nel tempo si è tramandato e istituzionalizzato, assumendo diverse forme prima di quelle a noi contemporanee. Il nucleo fondamentale che è però rimasto inalterato, consiste nel considerare la cosa costruita come un bene strumentale, che ha come funzione quella di semplice riparo dalle intemperie. La sua valutazione dipende dal fatto finanziario del suo investimento, che è strettamente in relazione con l'utilità che se ne trae. La differenza tra l'antico modello nomade e quello delle popolazioni stanziali si può riscontrare in un altro grande capitolo che sta all'origine del fatto architettonico: la tumulazione. Per i popoli nomadi questo atto trovava un significato soltanto in una prospettiva spirituale e metafisica, nessuna attenzione era riservata alla costruzione del luogo della sepoltura da un punto di vista architettonico. Il luogo, così come il corpo, veniva abbandonato e lasciato dietro di sé, l'anima del defunto continuava a vivere all'interno della comunità indipendentemente dai resti fisici della salma. Quando si trattava di personaggi eccellenti o di eroi, la sepoltura avveniva in una fossa all'interno di una nave che veniva incendiata e spinta al largo nel mare, con la convinzione che il vento avrebbe ricongiunto l'anima con il Valhalla. Nella maggior parte dei casi invece, il corpo era semplicemente sepolto sotto terra e coperto da una pietra, in modo che gli animali selvatici non lo mangiassero. L'atto della tumulazione non prevede altro che la tumulazione stessa. Si comprende chiaramente la differenza che intercorre tra questa modalità di pensiero e quella dei popoli stanziali. Il tratto distintivo in questi ultimi consiste nel considerare il luogo della sepoltura come la sede dell'anima del defunto. La tomba diventa quindi una meta di pellegrinaggio, i corpi dei discendenti vengono sepolti vicini a quelli degli avi, il luogo assume un significato particolare per il vivente, in quanto testimonianza e memoria della propria origine. Come tale esso viene adornato, reso accogliente, il sasso che in un primo momento serve a localizzare una posizione diventa una copertura, poi una struttura, fino ad essere un'architettura vera e propria. Se il defunto è un faraone si tratta di una piramide, altrimenti di una più umile dimora, quello che non cambia sta nel fatto che la considerazione estetica e simbolica del luogo della sepoltura sta all'origine del gesto architettonico. Una volta costruita, la dimora viene abbellita, dipinta e adornata: da questo atto nascono la pittura e la scultura. L'architettura, la pittura e la scultura sono quindi il prodotto del culto dei popoli stanziali, ben lontano dal modello simbolico e culturale di quello dei popoli nomadi. La distinzione che abbiamo delineato è rimasta radicata per secoli nel profondo della storia occidentale, dando luogo in alcuni momenti e contraddizioni più evidenti. La riforma protestante iniziata da Lutero per esempio, è in primo luogo una riforma contro l'architettura e contro un certo tipo di arte dominante. La questione teologica, nella quale si condenserà in seguito il nucleo del dibattito, è solo conseguente. Anzi, nella sua essenza riflette proprio la disputa attorno a un diverso modo, sia etico che estetico, di approcciarsi al manufatto. L'attuale manifestazione di questa contraddizione, che abbiamo visto incarnarsi nella distinzione tra il pensiero architettonico e quello del Real Estate, pur non producendo le conseguenze drammatiche che sul piano pratico ha determinato in altri momenti storici, rappresenta a mio avviso una delle derive più pericolose a livello teorico. Il pericolo è rappresentato dalla conta-

minazione reciproca dei due linguaggi da ottant'anni a questa parte. La progressiva perdita di identità delle posizioni sta confluendo in un unico lessico ibrido, che rappresenta un impoverimento su tutti i fronti: la cultura nomade procede verso l'identificazione esteriore in alcuni simboli celebrativi e autoreferenziali, che sembrano rappresentare più una sfida verso l'esterno che il segno di una unità interna. Dall'altro canto la cultura sedentaria procede a grandi passi verso l'assimilazione di un modello di valutazione economico-finanziario dell'oggetto architettonico, che lo priva del valore sociale e culturale che ha incarnato per secoli. L'affermarsi di questa tendenza è stato uno dei fattori che ha determinato l'evoluzione delle città moderne nella direzione che purtroppo è sotto ai nostri occhi. Simboli di questa deriva sono da un lato i grattacieli americani, poi esportati in tutto il mondo, vere e proprie cattedrali di un culto che non ha niente a che vedere con l'uomo normale e con i valori della quotidianità, ma che diventa il simbolo del potere economico dei grandi gruppi finanziari. La partita che si sta giocando nella nostra contemporaneità, caratterizzata proprio dalla corsa al rialzo dei piani dei grattacieli, è il segno più tangibile di una modalità costruttiva che non ha nulla da spartire con gli abitanti e con il territorio sul quale interviene, ma piuttosto si pone come la risposta alle esigenze di una spettacolarizzazione del tutto fine a se stessa. Dall'altro lato stanno i quartieri sempre più desolati e desolanti delle periferie urbane delle città europee, ormai ben lontani dal modello culturale nel quale sono inseriti, nati per dare una risposta a esigenze esclusivamente pratiche e realizzati in seguito alle varie lottizzazioni e speculazioni finanziarie del caso. Il tentativo degli architetti contemporanei di abbellire questi spazi attraverso il recupero degli elementi meramente estetici e formali *"spruzzando di neoclassico le facciate dei nuovi quartieri popolari"* è il sintomo di un atteggiamento che non vuole affrontare il problema nella sua complessità, ma che si limita a elaborare degli strumenti palliativi che lo facciano passare sotto silenzio. Certamente una parte della colpa di questa deriva deve essere attribuita alle teorie razionaliste del movimento architettonico moderno, che maturano alla luce di una indissolubile fiducia nel progresso tecnologico e scientifico. La tradizione moderna ha segnato un solco profondissimo nell'interpretazione dell'architettura, i suoi esponenti principali godono tuttora di una fama notevole anche tra i non addetti ai lavori. Questa grande fortuna deriva dall'aver dato vita a un'interpretazione, per quanto intransigente, estremamente coerente e sistematica della società e dei suoi bisogni. Il famoso progetto *Per Brasilia* di Le Corbusier per esempio, permette di mettere in evidenza quali siano i valori sottesi a questo modello: la società viene recintata all'interno di grandi strutture pensate unicamente per dare risposta a dei bisogni concreti. In un edificio si dorme, in uno si lavora, in uno si compra il pane. Il mito che regge questa visione è quello dell'automobile, che nell'ottica moderna avrebbe permesso a chiunque di spostarsi a grande velocità all'interno dei nuovi spazi della città. Il che permette di raggiungere la massima razionalizzazione nell'organizzazione delle attività produttive e sociali: ogni area viene destinata a una sua funzione, la concentrazione di attività simili in luoghi simili permette di dotare le aree delle giuste attrezzature, il traffico e gli spostamenti vengono regolati attraverso si-

stemi di mezzi pubblici altamente pianificati, l'efficienza complessiva aumenta, comportando allo stesso tempo una riduzione significativa dei consumi energetici. Questo modello, così come il mito che lo sostiene, ha trovato la sua smentita nei fatti. Gli spazi dedicati allo spostamento e le grandi arterie viarie, più che favorire spostamenti veloci hanno dato adito ai grandi intasamenti, ai numerosi problemi legati alla mobilità che caratterizzano ancora oggi le città. Ma ciò che più conta, gli spazi di transizione si sono sempre più spogliati del loro carattere sociale simbolico per diventare luoghi amorfi e insignificanti per la vita dell'individuo. L'esistenza si ritira all'interno di strutture sempre più efficienti e sempre meno umane, in cui i ritmi sono regolati da dinamiche imposte dall'esterno, studiate meccanicamente in base alle esigenze degli standard e delle tipologie universali. La città in fin dei conti perde la sua personalità, diventa un manufatto prodotto in serie secondo le modalità della catena produttiva. La spersonalizzazione della città moderna, l'idea della disumanizzazione che essa incarna emerge in modo tristemente significativo dal grande edificio realizzato a Parigi nel quartiere di Drancy dagli architetti Jean Prouvé e Adolf Loos. La macabra fama che accompagna questa struttura è relativa al fatto che fu utilizzata dai nazisti, in tempo di guerra, come campo di concentramento per gli Ebrei francesi in attesa di essere trasferiti ad Auschwitz. Ancora oggi l'edificio, fiore all'occhiello della modernità architettonica francese, manifesta una sensibilità sofisticata per i rapporti tra i volumi, i dettagli costruttivi, l'alternanza degli elementi architettonici. Ma contemporaneamente trasmette in modo drammatico la psicologiaamente che ne sta alla base, fondata sull'idea di uno spazio perfettamente organizzabile e controllabile, di un ordine perfetto che deve essere imposto al territorio, allo spazio urbano e alla vita degli individui che lo abitano. Psicologia che si adatta perfettamente appunto, agli intenti del regime nazista, che non per niente scelse questo spazio per dare forma alla sua opera disumanizzante. L'errore che sta alla base della visione moderna è quello di aver pensato che fosse possibile dare una risposta ai problemi della società attraverso una pianificazione architettonica che non era altro che una sorta di *"visione razionalizzante del bilancio delle tende"*. Ogni edificio e ogni struttura sono pensati esclusivamente in un'ottica funzionale: se non risponde a una funzione, l'edificio non ha motivo di esistere. Al contrario le città del nostro passato, che rappresentano un modello mai più ritrovato nella modernità, mostrano come il fatto dell'abitare sia un problema complesso, che non può essere il prodotto di un piano stabilito univocamente, ma che si costruisce con l'azione quotidiana di ogni individuo e di ogni cittadino. Azioni non sempre motivate esclusivamente da problemi di ordine pratico, ma spesso anche spirituale e simbolico. Quello che ne emerge è una sintesi meravigliosa di atti individuali, che si compone in un ordine e in un'armonia originati da una caoticità apparentemente irrisolvibile. L'esempio che incarna nel modo più significativo questo modello è rappresentato dalla famosa *Tomba del fornaio* a Roma. Si tratta di un fatto che da un punto di vista architettonico risulta del tutto inspiegabile: l'edicola, apparentemente secondo l'epigrafe a *"Marco Virgilio Eurisace, fornaio, appaltatore, apparitore"* è collocata, quasi a volerla bloccare, proprio davanti alla Porta Maggiore, ossia uno dei più grandi luoghi simbolici della città. La spiega-

zione non può essere ricercata su un piano formale e progettuale, ma deve essere collocata su uno sfondo puramente simbolico. Il fornaio in questione era un liberto arricchito, che forniva i suoi prodotti allo Stato e a numerosi personaggi di alto rango. La sua moralità era sospetta e ambigua, la sua figura quella di un affarista egoista e cinico, che si è posto in relazione a un modello sociale con il solo scopo di trarne un vantaggio personale e privato. La tomba da un punto di vista architettonico, rispecchia esattamente questo carattere, sembrando voler sfidare l'ordine di un sistema urbanistico strutturato. La costruzione, per quanto disordinata e apparentemente disconnessa rispetto alla realtà esistente, risponde quindi a un'esigenza particolare, si carica di un ampio valore simbolico, maturato all'interno della stessa società romana, condiviso e compreso da ogni cittadino. La tomba diventa il simbolo di un morfema profondo che accomuna un'intera civiltà, espressione di un linguaggio codificato in un tempo e in un luogo preciso. Come tale viene trasmesso alle generazioni successive e non a caso si conserva fino a noi, ispirando ancora al nostro modo di disegnare e di intendere le città. La storia deve quindi servire da lezione, non per pensare positivisticamente di essere i migliori, ma per costituire il punto di partenza per il progetto del futuro. Il destino della città rappresenta oggi una questione che non può più essere ignorata, la domanda architettonica e specificamente urbanistica, deve tornare al centro della nostra riflessione. Nel secolo scorso il pensiero architettonico ha conosciuto ondate successive di gioie e fallimenti, che oggi siamo in grado di inquadrare in un percorso evolutivo che nel complesso ha tentato di far fronte a una serie di problemi inediti e di nuove esigenze abitative poste dalla civiltà della macchina. A partire dalle formule tardo-ottocentesche della città giardino e dai modelli della città futurista, la prospettiva architettonica nella prima metà del secolo scorso ha vissuto un periodo estremamente florido. L'alleanza tra la visione strettamente architettonica e quella urbanistica ha dato vita a un momento di grande entusiasmo all'interno della disciplina, che si è posta come il punto di intersezione tra una serie di riflessioni sul destino della società nel suo complesso. Il culmine di questo modello è rappresentato proprio dalla visione moderna, che si è strutturata in relazione a una costruzione estremamente suggestiva della realtà, in cui la figura dell'architetto, considerato come colui che è in grado di risolvere i problemi del mondo, assume un ruolo di assoluto primo piano. Il drammatico crollo di questa ideologia, avvenuto a seguito delle due guerre mondiali ha aperto una fase di grande crisi, che si è tentato di colmare nei modi più diversi. Se da un lato è giusto prendere atto della debolezza e della fragilità di molte delle ideologie che hanno caratterizzato il Novecento, maturate su dei presupposti e su delle previsioni assolutamente non rispettate, dall'altro lato è però indispensabile riuscire oggi a non perdere il contatto con un pensiero forte che possa assumersi il compito del recupero di una dimensione propria per l'architettura. Oggi siamo ben lontani da questa prospettiva, la questione architettonica viene interpretata principalmente come una questione di vincoli giuridici. Il ruolo dell'edificio è inteso secondo una prospettiva principalmente finanziaria, la sua realizzabilità dipende meramente dalla conformità con i parametri legali stabiliti nelle sedi politiche amministrative, calcolati sulla base di statistiche e dati

numerici assoluti, indipendenti dai modelli che caratterizzano le società locali. I grandi gesti architettonici si configurano come degli atti di pura creazione artistica, spesso non sostenuti da una riflessione adeguata, in grado di porli in relazione allo spazio in cui si collocano. Dove si possono trovare nella società attuale gli elementi che lasciano intuire la possibilità di una inversione di tendenza? Io credo che un'attenzione maggiore dovrebbe essere riservata alla figura del designer, tradizionalmente interpretata e banalizzata come quella del disegnatore di tazzine. L'essenza profonda del design sta nella capacità di mettere in relazione gli obiettivi con l'apparato delle tecniche e dei materiali utilizzabili per ottenerli. Oggi l'idea di una progettazione architettonica non può procedere al di fuori del riferimento obbligato alla riflessione sui materiali e sulla sostenibilità ambientale ed energetica del prodotto. Il recupero in questo senso, di una competenza da designer potrebbe essere certamente utile all'architetto. Allo stesso tempo, però, è assolutamente inevitabile non perdere il contatto con l'ideologia. Non con una particolare ideologia, ma con il senso di una interrogazione profonda sul nostro destino. Attualmente l'atteggiamento dominante è rappresentato dal rifiuto a priori del nuovo ed è il contraltare la conseguenza del modello moderno che ne proponeva, in modo altrettanto pericoloso, una celebrazione incondizionata. In un breve filmato del 1973 intitolato *La forma della città*, che ho voluto riproporre in una puntata di *Passepartout*, Pasolini si interroga sul problema della città. Il discorso è costruito intorno all'esempio rappresentato dal piccolo borgo di Orte, in provincia di Viterbo, che rappresenta ancora oggi una testimonianza meravigliosa del nostro passato medievale. Il paesello è costruito in cima a un colle ed è perfettamente delimitato da fortificazioni murarie a forma circolare. Si può quindi notare la nettissima differenza che intercorre tra l'unità dell'atto costruttivo originario e le aggiunte fatte negli anni del secondo dopoguerra, riguardanti edifici destinati all'edilizia popolare, che si accostano ad esso senza nessuna attenzione per la forma originaria del paese e del paesaggio circostante. La posizione di Pasolini, pur essendo lucida e giustamente critica, risente proprio dei pregiudizi che abbiamo enunciato. Il primo è rappresentato da quel misoneismo che caratterizza, soprattutto nel nostro Paese, l'atteggiamento di rifiuto nei confronti del nuovo. Si tratta di un pregiudizio difficile da sfatare, proprio a causa dell'incuranza con cui il problema architettonico è stato trattato negli scorsi cinquant'anni. Gli esempi attraverso cui mostrare che anche il nuovo può essere bello, onestamente, sono decisamente pochi. Io credo che questo atteggiamento rappresenti un grosso problema: il nuovo è necessario. Se non sarà in grado di rinnovarsi nei prossimi decenni, Orte diverrà un paese morto, testimonianza di un passato che rimane imbalsamato tra le sue mura, assolutamente privo di vita. La piana di Orte, al contrario, dovrà essere popolata, prevedere l'intensificazione dell'intervento costruttivo e insediato in conformità alle nuove esigenze sociali. Il problema non è tanto il nuovo in sé, ma il come del nuovo: i futuri interventi dovranno essere regolati e pensati in un orizzonte ampio, che prende in considerazione la prospettiva di sviluppo del territorio nel lungo periodo, proprio sullo sfondo di un richiamo forte alla teoria e all'ideologia. A questo è legato il secondo pregiudizio espresso nel filmato. Quello che Pasolini cataloga come un problema architet-

tonico è in realtà una questione intimamente urbanistica. Non si tratta di mettere l'accento su una confusione formale o lessicale, quanto di fare emergere le implicazioni profonde di questo fraintendimento, che oggi è sempre più frequente. L'oggetto architettonico non può essere valutato come l'oggetto della scultura o della pittura, la cui bellezza o bruttezza viene stabilita esclusivamente in riferimento alle sue forme e alle sue proporzioni. La sua peculiarità consiste nell'essere un oggetto sempre contestualizzato: l'edificio nasce in un luogo specifico e lì rimane fino alla sua morte. La sua natura estetica non può essere discussa se non alla luce della considerazione del contesto nel quale si colloca. La casa popolare che rappresenta il bersaglio polemico di Pasolini, presa in astratto, ha certamente una sua unitarietà, che sembra ricordare molto da vicino i tratti della poetica sironiana, sia nelle forme che nei colori. Il fastidio e il disturbo che causa non sono legati alla sua forma architettonica, ma piuttosto alla sua collocazione urbanistica, alla disarmonia che si genera tra essa e il paesaggio circostante, da cui deriva una sensazione di caoticità e di disordine. I materiali usati per la costruzione e i colori che la caratterizzano rappresentano una rottura netta con l'ordine del contesto nel quale si colloca. Si tratta di un esito casuale e indifferente, che ha un'origine ben lontana dal caos intenzionalmente ricercato che abbiamo visto caratterizzare la *Tomba del fornaio*. Secondo le parole di Pasolini, la casa è “*senza fantasia*”: si tratta di una definizione molto bella, che non può che essere contestualizzata all'interno di uno scenario urbanistico. Il grande merito di Pasolini, per contro, sta nell'aver capito che il problema della forma della città non può più essere ignorato, che esso rappresenta una questione vitale per la nostra esistenza e per il futuro dei nostri spazi. È innegabile che, letta attraverso il linguaggio contemporaneo, la collina di Orte non ci piace più, proprio come non ci piacciono più le decine e decine di posti che abitiamo quotidianamente e che diventano il teatro della nostra esistenza. La questione va affrontata con i mezzi che abbiamo: è inutile tentare di delineare previsioni o pronostici, gli scenari che renderebbero possibile un'inversione di tendenza sono molti, gli strumenti concettuali anche. La sfida sta nella possibilità e nel coraggio che avremo di riportare la riflessione al centro di una interrogazione teorica forte che possa dare adito a risposte altrettanto forti. È essenziale che rinasca un dibattito in grado di chiamare in causa tutti gli attori coinvolti, di sfruttare il contributo di ognuno per elaborare nuove soluzioni. Il primo ambito da cui partire è rappresentato proprio dal senso di quella critica dell'arte che così tanto ha contribuito a determinare la tendenza attuale, spostando il centro della discussione da un terreno condiviso e comune a quello dei salotti privati di pochi eletti e di pochi collezionisti che hanno voce e mezzi in capitolo. La sfida sarà invece nella capacità di riagganciare i temi e la sensibilità della gente comune, le problematiche del quotidiano, i bisogni reali. Dalla mia esperienza, attestata dal successo della trasmissione *Passepartout* che ho condotto per la Rai, oggi la sensibilità verso i temi realmente fondamentali è più forte che mai e di conseguenza le prospettive per il futuro non potrebbero apparire migliori. È però quanto mai necessario riuscire a ricostruire i luoghi e le piattaforme in grado di continuare a sensibilizzare e a dare voce a queste esigenze. Il mio entusiasmo c'è, chi ci sta giochi, ricominciando ad avere il coraggio di

pensare, di sognare e di creare.

**LETTERATURA E PAESAGGIO. IL NULLA E IL PAESAGGIO NELLE NOSTRE STORIE -
A CURA DEL PROFESSOR SEBASTIANO VASSALLI**

L'idea di paesaggio nasce tardi, nella cultura occidentale e credo in tutte le culture umane. Per l'uomo delle origini, ciò che noi oggi chiamiamo paesaggio è un insieme di oggetti, fermi o in movimento, ognuno dei quali rappresenta un potenziale pericolo e in cui possono irrompere o inserirsi elementi ostili. È un insieme di forze naturali mosse da una volontà soprannaturale, che tende a dominare l'uomo e a cui l'uomo, nei limiti del possibile, cerca di adattarsi. La parola greca *fusis*: natura, indica un pullulare di presenze vive, ognuna delle quali ha un nome e una caratteristica divina. È l'esatto contrario di quel mondo statico e apparentemente privo di difese che è diventato in buona parte, il paesaggio di oggi. La natura delle origini è un luogo magico, in cui bisogna entrare in punta di piedi anche quando nulla, apparentemente, ci minaccia: stando ben attenti a non turbarne i più remoti equilibri e chiamando per nome ad una ad una, per rendercele amiche, le divinità che lo compongono. Così è per i Greci e per gli Etruschi e così è anche per gli antichi Romani, che però incominceranno a trattare la questione in modo più realistico e ad impraticarsi della geografia dei luoghi, soprattutto per ragioni militari. Il latino di Cesare e di Cicerone non ha parole per indicare il paesaggio: ha delle espressioni composte (*situs loci*, *situs regionis*, *situs terrarum*) che indicano l'assetto di un luogo o di una regione, le sue componenti geografiche. Se vuole sottolinearne le bellezze naturali, ma siamo già in età imperiale, parla di *Amoenitas locorum*. La parola italiana paesaggio (e i suoi equivalenti nelle principali lingue europee: il francese da cui l'italiano deriva, l'inglese, il tedesco, lo spagnolo) nascono tardi e conservano tutte un'ambiguità di fondo tra le due componenti semantiche, quella naturalistico-ambientale e quella estetica. Sono parole complesse, parole con due anime. Nella lingua italiana la parola paesaggio esiste ed è documentata a partire dal Rinascimento e dal XVI secolo, cioè all'incirca con 200 anni di ritardo rispetto ai paesaggi dipinti da Pietro e Ambrogio Lorenzetti nel Palazzo Civico di Siena e a quelli descritti da Boccaccio nel *Decameron*. Secondo il nuovo *Zingarelli, Vocabolario della Lingua Italiana*, paesaggio è: "A- Complesso di tutte le fattezze sensibili di una località. B- Panorama, aspetto tipico di una regione ricca di bellezze". Secondo il *Dizionario della Lingua Italiana* di Devoto e Oli, paesaggio è una "porzione di territorio considerata dal punto di vista prospettico descrittivo, per lo più con un senso affettivo cui può più o meno associarsi anche a un'esigenza di ordine artistico ed estetico". Infine, secondo il *Grande Dizionario della Lingua Italiana* di Salvatore Battaglia, paesaggio è: "A- Ciò che un osservatore, fermo o in movimento, può vedere dei luoghi che lo circondano con uno sguardo complessivo dal punto di vista in cui si trova in un determinato momento o via via si colloca. B- Ambiente naturale proprio di un luogo". Ciò che risulta da tutte queste definizioni (e se ne potrebbero raggiungere altre) è la compresenza e direi quasi il contrasto tra valutazione ambientale e valutazione estetica. Il paesaggio: la nostra idea di paesaggio, è anche questo. Se ora,

dopo queste divagazioni lessicali ritorniamo alle considerazioni da cui eravamo partiti, cioè all'idea di un paesaggio alla sua origine, dobbiamo dire che ciò che noi oggi chiamiamo con questo nome nella letteratura più antica è di fatto assente. Lì, il paesaggio coincide con la natura e con la religione, è Dio o è l'opera di Dio. Naturalmente questa affermazione si riferisce a un'area geografica e culturale dai contorni abbastanza facilmente definibili, quella della civiltà che noi chiamiamo occidentale: è qui che l'idea di paesaggio prenderà poi forma, ed è qui che il distacco dell'uomo dalla natura e da Dio porterà al dominio dell'uomo sulla natura (e probabilmente anche su Dio). Allargare il nostro orizzonte ad altre culture ci porterebbe su un terreno di riflessione certamente più vasto e però non servirebbe poi molto per capire il mondo com'è oggi. Al di là delle tante cose che si possono dire infatti, e al di là anche di tutte le buone intenzioni possibili, il modello vincente nel presente, nel rapporto uomo-natura e quindi anche uomo-paesaggio, è il modello occidentale, del dominio dell'uomo sulla natura e dello sfruttamento illimitato di tutte le sue risorse. Ci piaccia o no è da lì, e dalla letteratura dei Paesi che conosciamo meglio, che dobbiamo partire. La letteratura occidentale nasce nella notte dei tempi, di qua e di là del mare Mediterraneo. Nasce in Palestina con il *Pentateuco*, che è l'insieme dei primi cinque libri della *Bibbia* attribuiti a Mosè (*Genesi, Esodo, Levitico, Numeri, Deuteronomio*). E nasce in Grecia con i poemi omerici: l'*Iliade* e l'*Odissea*. Attribuire delle date a questi esordi sarebbe, oltre che arbitrario, anche molto difficile. Non ci sono prove certe dell'esistenza di Omero e nemmeno di quella di Mosè. Il leggendario fondatore della Nazione d'Israele, secondo calcoli basati sulle nostre attuali conoscenze, dovrebbe essere vissuto nel XIII secolo prima dell'era volgare. Ma è difficile credere ciò che la religione vuole imporci di credere, che i cinque libri del *Pentateuco* siano opera di un'unica persona, cioè sua, e che siano più o meno contemporanei tra loro. In realtà, quei testi presentano caratteristiche diverse, anche nel linguaggio e appartengono a un'epoca certamente posteriore rispetto a quella in cui sarebbe vissuto il personaggio Mosè. Come anche ci inducono a credere alcuni riferimenti al Ferro e alla Civiltà del Ferro, che dovette giungere in quei luoghi intorno all'anno 1000 a.C. Allo stesso modo, possiamo dire di Omero che è assai difficile attribuire a un'unica persona i due poemi che ci sono stati tramandati con il suo nome e che anche al loro interno presentano caratteristiche diverse. Il loro autore, leggendario cantore cieco che vagava per le città della Grecia vivendo della sua arte e rallegrando i suoi contemporanei con le storie delle epoche precedenti alla loro, dovrebbe essere vissuto tra il IX e l'XVIII secolo prima dell'era volgare. Ma i suoi temi narrativi e i suoi poemi quasi certamente appartengono a una tradizione più antica e come i testi del *Pentateuco* possono essere ascritti a un'epoca di transizione tra l'Età del Bronzo e quella del Ferro. Più o meno, alla stessa epoca. Queste sono le colonne portanti della nostra letteratura, i due pilastri su cui si regge tutto ciò che è venuto dopo. Se ora ce ne occupiamo dal punto di vista del tema della nostra riflessione, ci rendiamo conto che né nel *Pentateuco*, né nei poemi omerici ci sono paesaggi, nel significato che noi oggi attribuiamo a questa parola. Ma vediamo anche che ci sono descrizioni di luoghi, di ambienti e di atmosfere che preludono alla nascita del paesaggio moderno, secondo due punti

di vista così diversi, da essere praticamente opposti. Mentre nel *Pentateuco* infatti, a parlare è l'autore Mosè, o è direttamente il Dio unico degli Ebrei, l'impronunciabile YHWH, che si rivolge al lettore attraverso di lui, nei poemi omerici tutto parla e l'ambiente che circonda gli uomini si costruisce in questa pluralità di voci e addirittura partecipa alle loro vicende. Facciamo un paio di esempi. Prendiamo anzitutto, una pagina della *Bibbia*: quella del *Deuteronomio*, dove Mosè mostra al popolo di Israele la Terra che Dio gli ha promesso. Dice Mosè: *“Il Signore tuo Dio sta per farti entrare in un Paese fertile: Paese di torrenti, di fonti e di acque sotterranee che scaturiscono nella pianura e sulla montagna. Paese di frumento, di orzo, di viti, di fichi e di melograni. Paese di ulivi, di olio e di miele. Paese dove non mangerai con scarsità il pane, dove non ti mancherà nulla. Paese dove le pietre sono ferro e dai cui monti scaverai il rame”*. Più avanti, le meraviglie della Terra Promessa vengono confrontate con i territori che il popolo eletto ha dovuto attraversare con il deserto grande e spaventoso, luogo di serpenti velenosi e di scorpioni, terra assolata, senza acqua. C'è un embrione di paesaggio in questi elenchi e in queste descrizioni. C'è un paesaggio visto da fuori, dall'esterno: un paesaggio come potrebbe descriverlo un agente immobiliare. Dio sta fuori dal paesaggio e lo mostra al popolo dei suoi fedeli, come un venditore potrebbe mostrarlo ai clienti. Al contrario, nei poemi omerici, Dio è dentro ogni particolare del paesaggio: è un pulviscolo di particolari, di caratteri, di eventi che non riescono quasi mai a unirsi in una visione d'insieme. È l'aurora dalle dita di rosa, è l'ombra che copre tutte le strade al calar del giorno, è il mare purpureo gremito di pesci, è la forza che aduna le nubi in vista del temporale. Ognuno di questi dettagli ha il nome di una divinità: è Zeus, è Poseidone, è Eos, è una Ninfa. Anche laddove la natura assume forme più complesse e articolate, c'è sempre nella narrazione un'intenzione simbolica, che prelude al disvelarsi della volontà divina o al compiersi di qualcosa che era scritto nel libro del destino. Così è, per esempio, nel V canto dell'*Odissea*, dove si descrive la grotta della ninfa Calipso. E così è nel canto XXII dell'*Iliade*, nella descrizione delle due fontane che in qualche modo prefigura il duello tra Achille ed Ettore e precede la morte di quest'ultimo. Così, dunque, tra Età del Bronzo ed Età del Ferro, nasce nella civiltà occidentale il paesaggio, che poi si svilupperà in modo coerente alle sue origini secondo due diverse prospettive, un'esterna e l'altra interna rispetto alle cose descritte. E così nascono, di qua e di là dal Mediterraneo, una letteratura degli eventi e una letteratura dei sentimenti, non più strettamente collegate alla religione. Anche nella letteratura greca e poi in quella romana, gli dèi incominceranno ad agire fuori della natura, che pure continuerà a essere una loro emanazione e assisteranno alle vicende umane senza intervenire direttamente. La natura e il paesaggio diventeranno le quinte di una rappresentazione teatrale, legata alle storie degli uomini. Mentre il Dio unico della *Bibbia*, in un percorso opposto e simmetrico finirà in qualche misura per immedesimarsi nelle vicende umane, assecondandole o contrastandole. Naturalmente siamo ancora lontani dalla terminologia moderna, che a proposito della letteratura e delle arti figurative parla di Classicismo e di Romanticismo, come termini opposti e contrapposti: ma forse, anzi probabilmente, l'origine remota di ciò che questi termini indicano è nella contrapposizione di cui so-

pra, tra una prospettiva esterna e un'altra, per così dire, interna a ciò che viene descritto. Tra un ambiente indifferente alle vicende umane, è una natura che in qualche modo si sforza di assecondarla e sembra voler prendervi parte. Il paesaggio che assiste agli eventi e vi fa da sfondo: il paesaggio come quinta teatrale immobile continua a essere presente nella letteratura greca e latina ed è presente anche nelle arti figurative in un arco temporale che va dalle tombe etrusche ai mosaici bizantini all'arte medievale di Giotto e dei suoi seguaci, fino quasi alle soglie del Rinascimento. Dal punto di vista della letteratura però, l'evoluzione più importante è quella del paesaggio che partecipa alle vicende umane e che già in qualche misura è presente in Omero. C'è un filo abbastanza visibile e anche abbastanza robusto, che unisce tra loro opere ed epoche lontanissime e diversissime: un filo che collega le fonti dello Scamandro dell'*Iliade* con le "lacrimae rerum" di Virgilio, con la malinconia della natura dell'*Eneide*. Un filo che collega la poesia greca delle origini con la grande letteratura romantica dei secoli XVIII e XIX. I monti di Alcmane, che di notte dormono nella bella traduzione di Salvatore Quasimodo, con l'*Addio ai monti* di Manzoni e con *Il male di vivere* di Montale. Ho parlato prima, con un azzardo forse eccessivo, di Classicismo e di Romanticismo, per indicare i due modi che l'arte e la letteratura hanno avuto nel corso dei secoli di porsi di fronte alla natura e quindi al paesaggio, considerandoli estranei alle vicende umane o partecipi delle stesse: cui sarebbero legati (in questo secondo caso) da misteriose affinità. Tra questi due termini estremi, dentro fuori, sembrerebbe non esistere una terza possibilità. Invece l'arte e la letteratura l'hanno inventata: è il Barocco. Il Barocco è la madre e il padre dell'arte astratta e di tutte le astrazioni moderne e contemporanee. Non è la negazione della natura, che nel secolo di Locke e degli empiristi, il Seicento, non sarebbe stata possibile. Ma è il tentativo di uscire dai due corni del dilemma, rappresentazione oggettiva o partecipazione emotiva, attraverso il superamento, addirittura dell'elemento naturale. La natura viene rappresentata in forme stilizzate o in forme estreme, anche nel paesaggio. Si cerca di gareggiare con lei e di reinventarla, come se ciò fosse possibile. Si reinventano due formule che in qualche misura già esistevano nell'arte e nella letteratura del passato: "la natura morta" e "la geografia trasportata al morale". Quest'ultimo, in particolare è il titolo di un'opera, a suo tempo famosa, del nostro maggior scrittore barocco, Daniello Bartoli. Entrambe quelle formule sembrano e sono destinate, se non a cancellare il paesaggio dall'opera degli scrittori, quantomeno a farlo diventare la vuota spoglia di qualcosa che c'è stato, di cui si è parlato e di cui non vale più la pena di parlare. La "natura morta" non è soltanto il canestro della frutta che è stata raccolta, lavata e messa in posa per essere ritratta dall'artista. Non è soltanto il mazzo di fiori recisi e composti in un vaso di vetro o di ceramica. È anche, in senso letterale, la vuota spoglia di un paesaggio dominato dall'opera dell'uomo, a tal punto che la parte artefatta e quella naturale sono ormai di fatto indistinguibili e interdipendenti tra loro. È la Brianza (mascherata da Sud America) di cui parla Gadda, in *La cognizione del dolore*, così irta di ville e di edifici superflui da essere irriconoscibile rispetto al suo passato e a qualunque passato. Nella prosa barocca di quest'autore, tra i massimi del nostro Novecento, è possibile avere un assaggio di natura mor-

ta. Sulla devastazione del paesaggio della Brianza, anche dopo Gadda e soprattutto dopo Gadda, si potrebbe continuare a lungo. Si potrebbe raccontare come, dopo le ville, siano venute le fabbriche e l'edilizia popolare per gli operai e le strade asfaltate e i capannoni e i parcheggi, e tutto ciò che ha reso irriconoscibile, un'unica immensa periferia urbana, la Lombardia a nord di Milano. Ma non è questo il tema di cui ora dobbiamo occuparci. Dobbiamo dire invece della "geografia trasportata al morale" di Daniello Bartoli e di altri autori del Seicento e dei secoli successivi, che è un modo per fare diventare prevedibili e normali, come riflesso di un oggetto in uno specchio, quelle corrispondenze tra i sentimenti umani e la natura, tra i sentimenti umani e il paesaggio, che da Omero a Baudelaire attraversano tutta la nostra letteratura restando sospese nei testi come un interrogativo, come un'inquietudine, come un indizio di qualcosa che c'è ma non ha spiegazione. Invece, secondo Bartoli, la spiegazione esiste. La natura con i suoi paesaggi non fa che riflettere gli aspetti e gli atteggiamenti dell'animo umano e tutti i paesaggi del mondo corrispondono a qualcosa che è dentro di noi, alle nostre virtù o ai nostri difetti. Il mondo, se si potesse rappresentare nella sua interezza, sarebbe un uomo: un "uomo illustrato" secondo la felice immagine dello scrittore americano Ray Bradbury. Così ad esempio, il deserto di Libia. Le città che si sbriciolano dopo essere state trasportate dal vento, ci dice Bartoli, sono un miracolo del deserto di Libia. Ma questo miracolo non deve stupirci. Credo di aver passato in rassegna, sia pure per sommi capi, ai vari modi con cui la letteratura ha trattato il paesaggio nel corso dei secoli. Resterebbe ora da dire, ma sarebbe un'impresa praticamente impossibile, del presente: in cui ancora dominano le forme del passato, in virtù di un esasperato antropocentrismo che considera rilevanti e degne di essere raccontate, soltanto le vicende umane. E considera la natura e i suoi paesaggi, come un contenitore per le nostre storie o nella migliore delle ipotesi, come uno scenario in grado di partecipare a quelle storie, riflettendone qualcosa all'esterno. Questo atteggiamento, come ho detto, è tuttora dominante. Ma, sia pure con lentezza, si stanno facendo strada una nuova forma di realismo e una nuova capacità di intendere, per cui l'ambiente naturale viene ormai considerato un'entità indipendente e autonoma rispetto alle nostre storie, sia su cui pure può agire e da cui spesso è condizionato. In questa nuova prospettiva, l'ambiente e i paesaggi che lo rappresentano entrano di diritto nella nostra letteratura come personaggi con cui si devono stabilire dei rapporti e con cui anche bisognerà fare i conti, prima che sia troppo tardi. Sono loro i protagonisti delle nostre vite e della nostra arte, perché sono loro che in definitiva, le rendono possibili. Le idee di Omero e quel suo modo di descrivere il paesaggio tra poesia e religione come un organismo vivente, non era poi così lontano dalle realtà come ci sono apparse per troppi secoli. La letteratura del futuro dovrà in qualche modo ricollegarsi a quella del passato, se vorremmo che ci siano ancora storie da raccontare e paesaggi in cui collocarle. Un orizzonte esclusivamente umano, per noi e per le nostre storie, non soltanto sarebbe insopportabile, come già aveva intuito Friedrich Nietzsche più di un secolo fa: ma non sarebbe possibile, forse, non è nemmeno pensabile.



EPILOGO FINALE

Tre maestri, ciascuno con una propria sublime *lexio magistralis*. Tre maestri della modernità aprono sguardi nuovi sul paesaggio per vivere nella società odierna gli spazi di cultura, natura, arte e letteratura. Flavio Caroli dimostra che il paesaggio nella pittura va “*dalla retina verso l'anima*” accompagnandoci in un itinerario attraverso i quadri più celebri che raffigurano “*il volto e l'anima della natura*”. Philippe Daverio apre una finestra sul paesaggio della modernità e tra curiosità, approfondimenti e intuizioni ribadisce che “*il destino della città rappresenta oggi una questione che non può più essere ignorata, la domanda architettonica e specificamente urbanistica, deve tornare al centro della nostra riflessione*”. Sebastiano Vassali ci racconta, da Omero a Gadda, il paesaggio letterario. Avverte infine che “*un orizzonte esclusivamente umano, per noi e per le nostre storie, non soltanto sarebbe insopportabile, come già aveva intuito Nietzsche, ma non sarebbe possibile forse non è nemmeno pensabile*”: perciò abbiamo tutti bisogno del paesaggio e della natura.

