

# **IMMAGINI SOCIALI DELL'ARTE**

**a cura di Danila Bertasio**

presentazione di Franco Crespi

---

---

**EDIZIONI DEDALO**

# Indice

<i>Presentazione</i> di Franco Crespi	5
<i>Gli autori</i>	10
<i>Introduzione</i> di Danila Bertasio	11
<b>Alberto Argenton</b> <i>Arte e cognizione. Un contributo alla definizione delle molteplici funzioni dell'arte</i>	15
<b>Anne Bowler</b> <i>Teoria e metodo nella sociologia dell'arte</i>	31
1. L'autonomia dell'arte	34
2. L'opera d'arte del modernismo	40
3. I limiti dell'analisi del contenuto	44
4. Conclusione	46
<b>Giorgio Marchetti</b> <i>Sociologia dell'arte e obiettività scientifica: un binomio non impossibile</i>	51
1. Premessa	51
2. Il duplice problema della sociologia dell'arte	52
3. Il progressivo accrescersi della conoscenza	58
4. L'analisi della categoria di «arte»	64
5. Considerazioni finali	70

Mariselda Tessarolo

*La comunicazione artistica e la sociologia dell'arte*

- |                                         |    |
|-----------------------------------------|----|
|                                         | 75 |
| 1. Premessa                             | 75 |
| 2. L'artista e l'opera                  | 76 |
| 3. La fruizione                         | 78 |
| 4. Opera d'arte fra individuo e società | 83 |

Bruno Sanguanini

*Le Arti tra opera, performance & informazione. Tendenze fin de siècle di arti visive, spettacolo e patrimonio artistico*

- |                                                             |     |
|-------------------------------------------------------------|-----|
|                                                             | 89  |
| 1. Introduzione                                             | 89  |
| 2. Il celibato delle arti, la poligamia dell'arte           | 89  |
| 3. Il problema del riconoscimento dell'arte                 | 92  |
| 4. L'arte nello specchio delle arti                         | 95  |
| 5. Le arti nel labirinto della modernità                    | 99  |
| 6. Mis-conoscimento e riconoscimento del processo artistico | 102 |
| 7. Il «trans» nelle Arti visive contemporanee               | 105 |
| 8. Il «come se» del consumo dell'arte                       | 111 |
| 9. Beni artistici: consumismo e sacralizzazione dell'arte   | 113 |
| 10. Arti dello spettacolo come arte                         | 115 |
| 11. Concessione e mediatizzazione delle arti                | 116 |
| 12. Tecnologie versus organizzazioni e istituzioni          | 117 |
| 13. Che cosa fa il sociologo delle arti?                    | 119 |
| 14. Le frontiere fin de siècle dell'autonomia delle arti    | 120 |
| 15. Sintesi                                                 | 122 |

Alfredo De Paz

*Il mondo tecnico scientifico e le origini romantiche della modernità*

127

Lars Qvortrup

*L'arte e la società dei multimedia interattivi: lo shaping socio-estetico dei multimedia*

- |                                                                                         |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------|-----|
|                                                                                         | 145 |
| 1. Sommario                                                                             | 145 |
| 2. Definizioni                                                                          | 147 |
| 3. Lo shaping sociale dei multimedia                                                    | 155 |
| 4. Le tendenze attuali nella Computer Art                                               | 157 |
| 5. La de-convenzionalizzazione e la ri-convenzionalizzazione dei multimedia interattivi | 158 |
| 6. La de-convenzionalizzazione dei multimedia interattivi                               | 159 |
| 7. La ri-convenzionalizzazione dei multimedia interattivi                               | 170 |
| 8. L'arte dei multimedia e la Teoria dell'Artificiale                                   | 173 |
| 9. Conclusione                                                                          | 173 |

Daniela Bertasio

*Fra il bello e il brutto*

- |                                                                                                 |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
|                                                                                                 | 179 |
| 1. Premessa                                                                                     | 179 |
| 2. Riprodurre non è replicare                                                                   | 184 |
| 3. Unificare più livelli: una chance per replicare?                                             | 187 |
| 4. Il <i>Kitsch</i> nelle arti: il risultato di un maldestro tentativo di unificare più livelli | 189 |
| 5. Il pittoricismo fotografico                                                                  | 192 |
| 6. Le arti dello spettacolo                                                                     | 195 |
| 7. L'arte figurativa                                                                            | 201 |
| 8. Conclusioni                                                                                  | 202 |

Anna Lisa Tota

*Lo spettatore teatrale: uno studio sul pubblico di Carolyn Carlson*

- |                                                                                     |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------|-----|
|                                                                                     | 209 |
| 1. Un ritratto sociologico                                                          | 210 |
| 2. L'orizzonte di attesa dello spettatore                                           | 212 |
| 3. La carriera estetica e il lavoro dello spettatore                                | 216 |
| 4. La formulazione dei giudizi negativi                                             | 222 |
| 5. Lo spettacolo come memoria: giudizi analitici versus giudizi sintetici           | 227 |
| 6. Immagini e stereotipi di artista: la percezione sociale della figura dell'attore | 230 |
| 7. Identità plurali di spettatore teatrale                                          | 235 |

Raimondo Strassoldo

*Il paesaggio fra estetica ed ecologia*

- |                                                                                  |     |
|----------------------------------------------------------------------------------|-----|
|                                                                                  | 239 |
| 1. Introduzione                                                                  | 239 |
| 2. Le scienze del paesaggio                                                      | 241 |
| 3. Il paesaggio nella pittura occidentale                                        | 246 |
| 4. Dal paesaggio ideale ai movimenti ecologici                                   | 262 |
| 5. L'interpretazione ecologico-evoluzionistica dello schema del paesaggio ideale | 265 |

Laura Verdi

*Il corpo nell'arte: forme e modelli di rappresentazione sociale*

- |                                        |     |
|----------------------------------------|-----|
|                                        | 271 |
| 1. I segni della crisi                 | 271 |
| 2. L'esplosione e la risemantizzazione | 274 |
| 3. Il nuovo gioco                      | 278 |

Raimondo Strassoldo

*Il paesaggio tra estetica ed ecologia*

1. *Introduzione*

Il concetto di paesaggio occupa un posto importante in diverse discipline. In ordine grossolanamente cronologico di apparizione, si possono citare la geografia, l'architettura e urbanistica, l'ecologia. Non altrettanto si può dire della sociologia, dove il tema è del tutto marginale. Tra i classici, possiamo citare solo un saggio di Simmel (1913), e l'inclusione delle «forme di paesaggio», da parte di Durkheim tra i contenuti della morfologia sociale; e tra i moderni, alcuni studi empirici di tipo psico-sociologico sulla fruizione del paesaggio da parte dei visitatori dei parchi nazionali (Catton, 1966). In qualche altra scienza sociale le cose sono un po' più favorevoli; ad es. l'antropologia dedica un'attenzione un po' più sistematica al paesaggio, nel duplice ruolo di fattore condizionante e di prodotto della cultura.

È il caso qui di ricordare che il concetto di paesaggio non coincide con quelli di natura, territorio, habitat, ambiente, o quello, squisitamente americano, di *wilderness*. Senza dilungarsi qui in esercizi filologici, basti ricordare che paesaggio deriva da paese, cioè da villaggio (*pagus*), e quindi indicava in origine l'insediamento rurale, la campagna abitata e coltivata.

La matrice culturale originaria del concetto di paesaggio è l'arte dei pittori. *Landscaap* (*landsip, landscape, landschaft*), si chiamavano nel mondo latamente germanico le raffigurazioni di vita rurale – boschi, prati, campi, animali, contadini, villaggi – che dal

quindicesimo secolo in poi ebbero un crescente successo ed allinearono una rilevante industria artistica, in buona parte anche per l'esportazione. È importante ricordare questa origine pittorica del concetto, e la sua forma nelle lingue germaniche, perché ne derivano due aspetti, strettamente connessi. Il primo è il principio gestaltico di buona forma, di chiusura. Il suffisso *schaft*, in tedesco, indica il carattere sistemico, teleologico, strutturale-funzionale di un insieme. Ad es., *Mannschaft* è l'insieme di persone in quanto gruppo organizzato, finalizzato, cioè la squadra. Il paesaggio è una composizione coerente e organica di elementi, all'interno di una cornice, cioè di un confine. Per questo aspetto è molto diverso dal mondo reale, in cui solo raramente si riscontrano confini netti tra gli insiemi. Il secondo è la fissità/unicità del punto di vista. Il paesaggio è una configurazione puramente visuale e statica; mentre nella realtà, l'esperienza del paesaggio è solitamente dinamica, e coinvolge l'intero organismo – tutti i sensi e l'apparato locomotore – come sottolinea Simmel nel saggio citato. L'origine pittorica del concetto getta qualche luce sulle limitazioni del suo uso in altre sfere della cultura e della scienza, e sulle differenze con concetti concorrenti, come territorio, ambiente, spazio: il prevalere dei connotati formali e di superficie, il soggettivismo e l'estetismo.

Ho posto il concetto di paesaggio al centro del mio intervento in questa sede perché esso mi permette di stabilire delle continuità tra la mia disciplina di origine, cioè la sociologia rurale, del territorio e dell'ambiente, e quella di recente approdo, la sociologia dell'arte. Credo che questa esigenza di continuità sia comprensibile: i teorici dell'identità e della «consistenza cognitiva» hanno dimostrato che l'uomo è un organismo che tende, tra le altre cose, a far emergere selettivamente gli elementi di coerenza e armonia nel proprio mondo.

Gli assunti di fondo di questo scritto sono che 1) le forme fisiche dei paesaggi che ci circondano risultano dall'interazione tra una molteplicità di fattori, tra cui le forze della natura esterna (clima, morfologia, ecologia ecc.) e quelle della natura interna (esigenze biopsichiche umane), le tecnologie, i modi di produzione, i modelli culturali; 2) tra questi ultimi, assumono particolare rilievo in questa sede i valori e gusti estetici, quali sono plasmati dalla tradizione pittorica. Noi apprezziamo certe forme paesaggistiche –

e ci diamo da fare in molti modi perché esse siano tutelate e conservate, o addirittura promosse e create – perché esse ci sono state impresse nella mente nel corso della nostra acculturazione. Le immagini pittoriche della realtà promuovono azioni sociali che trasformano la realtà stessa. Il tema del paesaggio è un buon esempio dei processi di strutturazione *e/o* autopoietai, ovvero della trasformazione della natura in cultura, della teoria dell'artificiale o ancora, come si diceva una volta, della produzione del mondo da parte dello spirito.

Ma c'è, in fondo a questo scritto, anche un'ipotesi diversa: che certe immagini di paesaggio siano ampiamente, se non universalmente, apprezzate, perché corrispondono a modelli (schemi, categorie, configurazioni) profondamente impresse nella nostra struttura biopsichica, nella natura umana; e che l'immenso successo della tradizione europea del paesaggio «classico» o «ideale» stia proprio nella scoperta di questo universale estetico, forse addirittura interspecifico. A monte dei valori storico-culturali che presiedono alla produzione dei paesaggi dipinti e reali vi sarebbero delle «idee innate», delle strutture mentali radicate nell'esperienza filogenetica (Barrow, 1997).

Questa ipotesi nasce da un mio antico interesse per i fondamenti biologici di molti fenomeni umani; dall'insoddisfazione per il determinismo socio-culturale (e, ovviamente, economico) che caratterizza tanta sociologia (sociologismo). Ma nasce anche da problemi più legati al mondo dell'arte: e in particolare da certe intuizioni dell'estetica romantico/idealistica – ancora, a mio avviso, dominante – secondo cui il bello naturale è qualcosa di totalmente diverso dal bello artistico (artificiale), il piacere «fisiologico» dal piacere estetico, e il mondo dell'arte totalmente sganciato da quello della natura.

## 2. Le scienze del paesaggio

### 2.1. Geografia

Il paesaggio è sempre stato uno dei concetti centrali della geografia, e in certi momenti è stato proposto come la categoria fondamentale, l'unità d'analisi della disciplina (Biasutti, 1962). In que-

sio senso, è sinonimo del più moderno termine «regione», o della corrispondente radice greca *chora*: cioè, porzione della superficie terrestre che mostra qualche grado di omogeneità interna e qualche differenza dal contesto. Il paesaggio geografico comprende di solito aspetti naturali (morfologia e geologia, clima, vegetazione e fauna) e antropici. I tentativi di ordinare l'intera materia della geografia su questa base si sono spesso scontrati con il carattere «continuo» dei fenomeni naturali («*natura non facit saltus*») e quindi la difficoltà di individuare le discontinuità, i confini tra le unità paesaggistiche. Il carattere peculiare dell'approccio geografico è l'ambizione «sintetica», cioè la tendenza a occuparsi di tutti i fattori, fisico-naturali e antropici (economici, culturali, politici, ecc.) che incidono sul paesaggio: il che comporta inevitabilmente il rischio dell'eclittismo, della superficialità, del descrittivismo. Ma non c'è dubbio che è proprio da questa disciplina – da alcuni definita come la più antica delle scienze sociali – che sono venuti in ogni tempo alcuni dei più fondamentali contributi alla conoscenza del paesaggio (Turri, 1974, 1979). E si può anche ricordare che l'approccio «paesaggistico» alla geografia, fiorito in particolare nei primi decenni di questo secolo e in ambienti germanici e anglosassoni, non è senza relazioni con le nascenti sensibilità ecologico-conservazioniste (Schulze-Naumburg, 1913). Alla sua base si possono trovare infatti le filosofie della natura di ispirazione romantica, e le preoccupazioni di fine Ottocento per le devastazioni del paesaggio rurale-tradizionale causate dall'espansione urbano-industriale. L'eclittismo o sinetismo della geografia ha anche il merito di aver stimolato i suoi cultori ad applicare allo studio del paesaggio concetti, metodi e teorie di altre discipline, come l'antropologia e la psicologia. Infine, dalla geografia del paesaggio e dalla moderna sensibilità ecologica derivano anche le più moderne discipline specialistiche, come la storia (es. Camporesi, 1992) e l'archeologia del paesaggio (es. Snodgrass, 1994; Bender, 1993).

## 2.2. Architettura

Il concetto di architettura del paesaggio sembra essere stato coniato nella seconda metà dell'Ottocento in America, nell'ambiente dei progettisti di parchi urbani (Olmsted, Vaux) (Relph, 1981).

Con questa espressione si enfatizza il ruolo della progettazione formale, del disegno, nel modellamento del paesaggio da parte dell'uomo; e si fa quindi riferimento all'antichissima «arte dei giardini». Da sempre, gli architetti sono stati chiamati a realizzare non solo case e città, ma anche i giardini e i parchi che ne sono normale complemento. Il giardino è un artificio non meno che il palazzo, distinguendosene essenzialmente – dal punto di vista strutturale – solo per l'apertura al cielo e l'uso di materiali di costruzione viventi (piante). Buona parte dei grandi architetti dell'età moderna (nell'accezione storiografica di questo termine) hanno progettato anche giardini; e alcuni si sono specializzati in questo campo.

Il passaggio dal giardino al paesaggio avviene per diversi tratti. Uno è il «parco» (il «paradiso» nel senso originale, mesopotamico, del termine; il «barco», nell'italiano rinascimentale): l'area di dimensioni relativamente estese, adiacente al giardino, recintata, mantenuta a bosco semi-naturale, e usata soprattutto a scopi venatori. Un secondo tramite è il rapporto tra la residenza e il giardino da un lato, la «campagna» dall'altro. Nella trattatistica rinascimentale (L.B. Alberti), la residenza del signore deve essere collocata in posizione eminente, da dove lo sguardo possa dominare la campagna. Le iniziali motivazioni funzionali di questo principio (sicurezza, salubrità, frescura, possibilità di giochi d'acqua, controllo, risparmio del territorio piano, ecc.) si arricchiscono di motivazioni estetiche. La vista su belle campagne, con i ben ordinati coltivi, le strade, i borghi, ecc., è fonte di soddisfazione e piacere. Il paesaggio rurale comincia ad essere oggetto di attenzione non solo economica, ma anche estetica; i signori vogliono che le loro campagne non siano solo produttive, ma anche ben disegnate (Sereni, 1961). È controversa invece l'incidenza di motivazioni estetiche (*Kunstwollen*) nelle forme prodotte spontaneamente dai contadini (Hyams, 1962). Un terzo tramite è l'estensione del giardino all'intero territorio percepibile; ciò che avviene in Francia, nel diciassettesimo secolo, come manifestazione fisica dei valori del razionalismo, dell'assolutismo, della centralizzazione. L'intero panorama attorno ai palazzi è modellato in forma di giardino, con assi radiocentrici che raggiungono l'orizzonte, o si perdono nell'infinitudine dei boschi lontani (Benevolo, 1991). Infine, nel diciottesimo secolo, in Inghilterra, nasce la quarta modalità, che in un certo senso inverte il modello francese: la distinzione tra giar-

dino e paesaggio scomparire, per assorbimento del primo nel secondo; la campagna e la natura – certo formalizzate, raffinate, stilizzate, ripulite – si avvicinano fin alle mura della residenza; ovvero, l'intera campagna, pur mantenendo qualche funzione produttiva, e forme in qualche modo naturali, diventa parco e giardino. Nasce il «giardino paesaggistico», o naturale, o, appunto, all'inglese; e si forma, in Inghilterra, un vero ceto di architetti paesaggisti, dilettanti ma anche professionisti. In qualche caso importanti, come quello di Lancelot *Capability* Brown, essi erano, in origine, pittori di paesaggio.

L'architettura, e quindi anche l'architettura del paesaggio, è una disciplina molto sensibile al mutare dei valori e modelli culturali, e quindi nella sua storia si possono incontrare gli approcci più diversi: dall'assoluta prevalenza del formale, dell'artificiale e del costruito nel Rinascimento al naturalismo più radicale ai giorni nostri, dall'attenzione esclusiva ai bisogni umani e sociali all'estetismo più astratto. L'inclusione del «verde» tra gli oggetti delle istituzioni che regolano la progettazione e la costruzione degli insediamenti umani (Migliorini, 1990) ha dato agli architetti e agli urbanisti una responsabilità centrale nella gestione (pianificazione, amministrazione, controllo) del paesaggio. Come corollario, si può anche sottolineare che ad essi si devono anche importanti contributi al suo studio (es. Ferrara, 1968; Romani, 1994).

### 2.3. *Ecologia*

L'ecologia è scienza giovanissima, contando poco più di un secolo; e l'ecologia del paesaggio lo è ancor di più, contando solo pochi decenni. Senza voler qui richiamare la storia della disciplina madre (Acolt, 1988), basti ricordare che alle sue origini, verso la metà dell'Ottocento, sta anche l'allarme per le alterazioni distruttive che la società industriale (occidentale, capitalistica ecc.) stava apportando, con tutta evidenza, al paesaggio (ambiente) naturale; e sta anche, più in generale la «controcultura romantica» che, dai tempi di Rousseau, fa da controcanto alla marcia trionfale dell'industrializzazione. I decenni fondativi dell'ecologia come scienza (1890-1940) coincidono con l'istituzionalizzazione dei movimenti per la conservazione della natura. Tuttavia, l'ecologia ha sempre

enfaticizzato il proprio *status* puramente scientifico, la propria appartenenza al club esclusivo delle scienze naturali. A lungo, essa ha evitato il concetto di paesaggio, in quanto troppo descrittivo, superficiale, e compromesso dall'uso comune (e geografico); e ha adottato, quale propria unità d'analisi, concetti come «comunità biotica» «biocenosi» «biotopo» e, infine, dal 1935, «ecosistema». Allo stesso scopo, ha finito per escludere la specie umana dal proprio campo d'indagine. In quanto scienza strettamente biologico-naturalistica, l'ecologia – dopo molte discussioni e deviazioni e scismi – ha deciso di limitarsi a studiare i processi fisici, chimici e biologici dell'ecosistema, e a suggerire i relativi interventi a questi livelli. L'uomo è considerato come una forza esterna all'ecosistema: un agente di disturbo, alterazione, degrado e, eventualmente, di controllo, rimedio, ripristino; ma comunque esterno, e non sottoponibile ad analisi con i concetti e metodi della scienza ecologica. I numerosi tentativi di sintesi tra ecologia e scienze umane non hanno avuto successo (Strassoldo, 1977, 1989, 1993).

Tra le molte ramificazioni più o meno laterali dell'ecologia v'è anche l'ecologia del paesaggio. Si tratta di una disciplina che mostra attualmente molta vitalità e ambizioni, ma certamente eccentrica rispetto allo *mainstream* della disciplina. Essa sembra radicata soprattutto in ambiente tedesco, ed alimentarsi delle più solide tradizioni della geografia e della progettazione del paesaggio (Finke, 1993; anche Ingegnoli, 1993; Pignati, 1993; Farina, 1993). In sostanza, l'ecologia del paesaggio sembra essenzialmente un'evoluzione adattiva delle discipline geografico-pianificatorie che già da molto tempo si occupavano di paesaggio; adattiva, nel senso che tien conto delle acquisizioni e dello straordinario successo di pubblico dell'ecologia. Le ragioni formali della sua difficoltà ad integrarsi pienamente in essa sembrano da individuarsi proprio nel concetto di paesaggio, che agli ecologi più «puri» sembra eccessivamente complesso, descrittivo e inevitabilmente antropico; lontano quindi dall'elegante semplicità, astrattezza, metodologismo e puro-naturalismo del concetto di ecosistema (e simili).

### 2.4. *Psicologia*

L'esplosione della «problematica ambientale», a partire dagli anni Sessanta, ha stimolato lo sviluppo di specializzazioni «ambien-

tali» o «ecologiche» in molte discipline. Una delle più importanti è senza dubbio la psicologia dell'ambiente (psicologia ecologica, «percezione ambientale», ecc.). La spinta specifica allo sviluppo degli studi di psicologia o percezione del paesaggio è venuta dall'esigenza delle istituzioni responsabili della gestione dell'ambiente/paesaggio di conoscere le opinioni, le preferenze, gli atteggiamenti del pubblico su questi temi. Le due situazioni tipiche sono quelle della «valutazione d'impatto ambientale», in cui si cerca di misurare il valore che certi ambienti/paesaggi, minacciati da interventi trasformativi, hanno per i cittadini coinvolti; e quelle in cui si cerca di misurare la bellezza di certi ambienti/paesaggi, in vista della loro valorizzazione e fruizione turistico-ricreativa. Il ricorso agli strumenti delle scienze psicologiche in questo campo è evidentemente tipico delle società democratiche e della culture empiriste, che non credono nel principio d'autorità neanche in campo estetico. Ne son nate numerosissime indagini empiriche sulla «bellezza naturale» e sui «valori scenici» del paesaggio, basati essenzialmente su tecniche d'intervista e test proiettivi; e se ne sono indotti anche interessanti schemi teorico-concettuali (Craink e Zube (a cura di), 1970; Nasara, (a cura di), 1988; Berleant, 1992).

### 3. Il paesaggio nella pittura occidentale

#### 3.1. Introduzione

Il paesaggio è uno dei «generi» di soggetto o contenuto in cui si articola la tradizione pittorica occidentale. Esclusivamente pittorica, perché, salvo rarissime eccezioni, la scultura non si presta a rappresentare le forme del paesaggio. Il numero dei generi in cui si può classificare la pittura varia, evidentemente, secondo gli autori di tali esercizi. In uno dei più classici, quello del Giustiniani del primo Seicento, che ha natura gerarchica (come è naturale, in quella società) il paesaggio occupa il settimo posto su una scala di 12.

È curioso che non esistano quasi studi sistematici di questa tradizione nella letteratura di storia dell'arte; come esistono invece per altri generi, come il ritratto o il nudo o la natura morta. La storia dell'arte si articola piuttosto per autori, o per stili/epoche, o per località (città, regioni, paesi). Gli storici, a quanto pare, hanno dif-

ficoltà a focalizzare l'attenzione su idealtipi, o forme simboliche, quale appunto è il paesaggio, a carattere così generale. L'opera ancora classica, in questo campo, rimane quella di Sir Kenneth Clark, di quasi mezzo secolo fa (Clark, 1949).

#### 3.2. Tradizioni non occidentali

Quella occidentale non è l'unica tradizione di pittura del paesaggio (di qui in poi, semplicemente paesaggio). Molto importante è quella estremo-orientale (Cina e Giappone), dai caratteri ovviamente molto diversi, e molto più estesa nel tempo (migliata di anni) e nello spazio. È da ricordare peraltro che negli ultimi secoli (Sette e Ottocento) essa risentì di influenze occidentali; particolarmente forti in Giappone. Ci sono anche le tradizioni islamica, persiana e indiana, dove gli influenti incrociati con quelli europei sono ancora più evidenti. Il paesaggio cinese è caratterizzato dalla ripetizione, con infinite sottili variazioni, di pochi elementi e schemi compositivi di base, dalla leggerezza dei colori (dovuta alle particolari tecniche materiali a disposizione), e dall'uso della prospettiva atmosferica (aerea) e non lineare.

#### 3.3. Il paesaggio nell'antichità greco-romana

Poco o nulla sappiamo invece della pittura di paesaggio nell'antichità greco-romana, per la quasi totale perdita del patrimonio pittorico di quella civiltà che, secondo alcuni studiosi, superava, per qualità e quantità, quello scultoreo. Tuttavia si ha qualche indizio di una minore attenzione degli antichi per il paesaggio, rispetto che ad altri temi (figure ed architetture). Anche nella letteratura infatti le descrizioni di paesaggio sono relativamente rare e schematiche. Tuttavia una forte sensibilità al paesaggio si manifesta chiaramente, ad es., nella collocazione dei templi e dei santuari (Glacken, 1967).

Il paesaggio occidentale percorre una parabola che inizia verso il tredicesimo secolo e si dissolve nel ventesimo, con l'avvento delle avanguardie post-impressioniste; il suo culmine si colloca tra Cinquecento e Ottocento.

### 3.4. *Il primato nordico*

Il paesaggio è un'arte eminentemente nordica: Germania, Fiandre, Paesi Bassi, Francia settentrionale. Questo carattere era ben riconosciuto dagli italiani fin dalla prima metà del '500. Esiste una famosa invettiva di Michelangelo:

si dipingono in Fiandra, propriamente per ingannare la vista esteriore, delle cose gradevoli, e delle cose di cui non si possa parlar male. Questa pittura si compone di drappi, di casupole, di verdure campestri, ombre d'alberi, di ponti e di ruscelli, ed essi chiamano ciò paesaggio, con qualche figurina qua e là. E tutto questo, che passa per buono per certi occhi, è in realtà senza ragione, senza simmetria né proporzione, senza discernimento né scelta [...] Queste cose potranno piacere alle donne, e principalmente a quelle molto vecchie e molto giovani; e così pure ai frati, alle monache, e qualche gentil omo privo di senso musicale e di vera armonia (cit. in Clark, 1985: 54).

In Italia si dipingono, tipicamente «dei ed eroi»; in Germania, alberi e contadini. I primi maestri italiani del paesaggio sono, in genere, debitori della tradizione nordica, sia diffusamente attraverso il «gotico internazionale» o «cortese» (Benozzo Gozzoli) sia attraverso canali più specifici, come Venezia (la scuola Bellini-Giorgione-Tiziano).

Sulle ragioni di questo primato nordico, che si manterrà in tutta la storia del paesaggio (Rosenblum, 1975), si possono avanzare diverse ipotesi. La più ovvia è la maggior presenza e permanenza della «natura selvaggia» in quell'ambiente, urbanizzato e civilizzato con qualche secolo o millennio di ritardo rispetto all'area mediterranea. Di conseguenza sono sopravvissute più a lungo anche le religioni primitive, animistiche, che circondano di sacralità gli elementi naturali, e in particolare l'albero e la foresta. Il mito dell'«albero del mondo» o «albero della vita» è primordiale e universale; e se ne trovano ancora ampie tracce nella tradizione giudeo-cristiana (l'albero del bene e del male, l'albero della conoscenza, la Croce stessa) e perfino nelle ideologie laiche (l'«albero della libertà» della rivoluzione francese) (Eliade, 1969; Vescoli, 1988; Brosse, 1991; Shama, 1996).

Ma vi sono anche interpretazioni più sottili e specifiche. Per quanto riguarda la Germania e i Paesi bassi, si può ricordare l'e-

mergenza di una coscienza nazionale, a partire dalla fine del '400. Definitivamente tramontata la possibilità di imporre l'idea imperiale sull'intera Europa, gli ideologi dell'impero romano-germanico, (come l'umanista Conrad Celtis, consigliere di Massimiliano d'Asburgo) cominciarono ad esaltare questa seconda componente, e a contrapporre alla romanità il mito della germanità. Tra gli elementi di identità e di orgoglio nazionale, da contrapporre alla corrotta romanità, si recuperò il carattere selvaggio e forestale, ma libero e puro, degli antichi Germani descritti da Tacito. Da allora, la foresta e l'albero (e specialmente la quercia) divennero uno dei simboli centrali della cultura nordica (Shama, 1996).

Una terza ragione sembra da individuarsi nell'opposizione dei protestanti alla pittura sacra; che negli anni di conflitto più acuto, portò a vere campagne iconoclaste, alla spoliazione delle chiese e a roghi di quadri. La domanda di pitture con cui decorare abitazioni e palazzi dovette quindi rivolgersi verso altri generi, teologicamente non sospetti: ritratti, scene di strada e d'osteria, vedute, marine, nature morte, animalerie, e appunto, paesaggi.

Infine, è da ricordare che gli olandesi, popolo quant'altro mai attento alle possibilità di proficui commerci, diedero vita tra il Cinque e il Settecento ad una vera industria artistica, con centinaia di produttori, alta specializzazione e produzione quasi in serie di quadri di paesaggi destinati sia al mercato interno che a quelli esteri. Si commerciava in quadri come in tulipani o lenti o carte geografiche o qualsiasi altra cosa promettesse un profitto.

### 3.5. *Le origini del paesaggio*

Il paesaggio nasce come genere minore, laico, lontano dalla tradizione centrale (la pittura religiosa, nelle chiese), ai margini estremi della pittura: quello del molto piccolo, cioè la decorazione dei libri (miniature), e quello del molto grande, cioè la decorazione delle pareti. L'aristocrazia terriera-feudale trovò spesso pratico e piacevole far decorare le proprie sale con raffigurazioni riprodotte in ambiente esterno. Una delle attività principali di questo ceto, oltre alla guerra, era la caccia, e questa divenne uno dei motivi ornamentali più diffusi nei castelli. Purtroppo i castelli sono molto soggetti a guerre, distruzioni, e abbandoni per obsolescenza tec-

nologica, e più degli edifici sacri sono soggetti al mutare dei gusti e degli stili di vita. Solo pochissime testimonianze di questo genere di pittura sono giunte fino a noi. Tra le principali, la «Sala del Cervo» del Palazzo dei Papi di Avignone. Un genere molto affine sono gli arazzi, vere pareti mobili, a funzione anche termica oltre che decorativa: anch'essi spesso rappresentavano cacce, ma anche i lavori campestri. Qualche eco delle pitture a piena parete, dominate da motivi paesistici e forestali, abbiamo in più tardi quadri raffiguranti i santi patroni dei cacciatori (es. il Sant'Uberto del Pisanello o di numerosi maestri tedeschi) o dei cavalieri (San Giorgio). Tra questi, famosissimo quello di Altdorfer alla Alte Pinakotek di Monaco, con le figure minuscole del cavaliere e del drago in un angolo di una immenso groviglio arboreo.

Gli stessi motivi appaiono spesso, in forme miniaturizzate, nella decorazione dei rari libri d'uso profano. Tra i capolavori assoluti della pittura europea va menzionato il Ricchissimo Libro delle Ore del Duca di Berry, prodotto attorno al 1410 dai fratelli de Limbourg: una specie di breviario-calendario-agenda, in cui ogni mese è introdotto da una miniatura a piena pagina, con i segni astronomici e zodiacali, e un paesaggio raffigurante le attività contesi e campestri tipiche della stagione (figura 1).

Questi usi risale ai primordi dell'arte europea, e lo si ritrova ancora nella produzione folkloristica. La raffigurazione delle stagioni è uno dei primi e pochi tramite mediante cui il mondo del lavoro, dell'economia, dei contadini è degnato di attenzione da parte dell'alta cultura (Romano, 1978). Il paesaggio entra nella pittura come rappresentazione piuttosto del tempo che dello spazio.

A lungo, l'origine miniaturistica caratterizza la pittura del paesaggio. Paradossalmente, quanto più ampio è lo spazio rappresentato, tanto più minuscola la rappresentazione. Quello che Clark considera il primo paesaggio «puro» (cioè senza altri elementi che quelli naturali) della pittura, e da lui attribuito a Jan o Hubert Van Eyck, misura 5 x 8 centimetri. Lo stesso Jan Van Eyck comprime un'estesissima e complessissima veduta, insieme urbana e paesistica, nello spazio di una cartolina sullo sfondo della *Madonna del Cancelliere Rolin* (1430) (figura 2).

Per qualche secolo ancora, le grandi dimensioni saranno ritenute appropriate solo ai generi maggiori della pittura (gli dei e gli eroi). Ai generi minori dovevano corrispondere misure più picco-

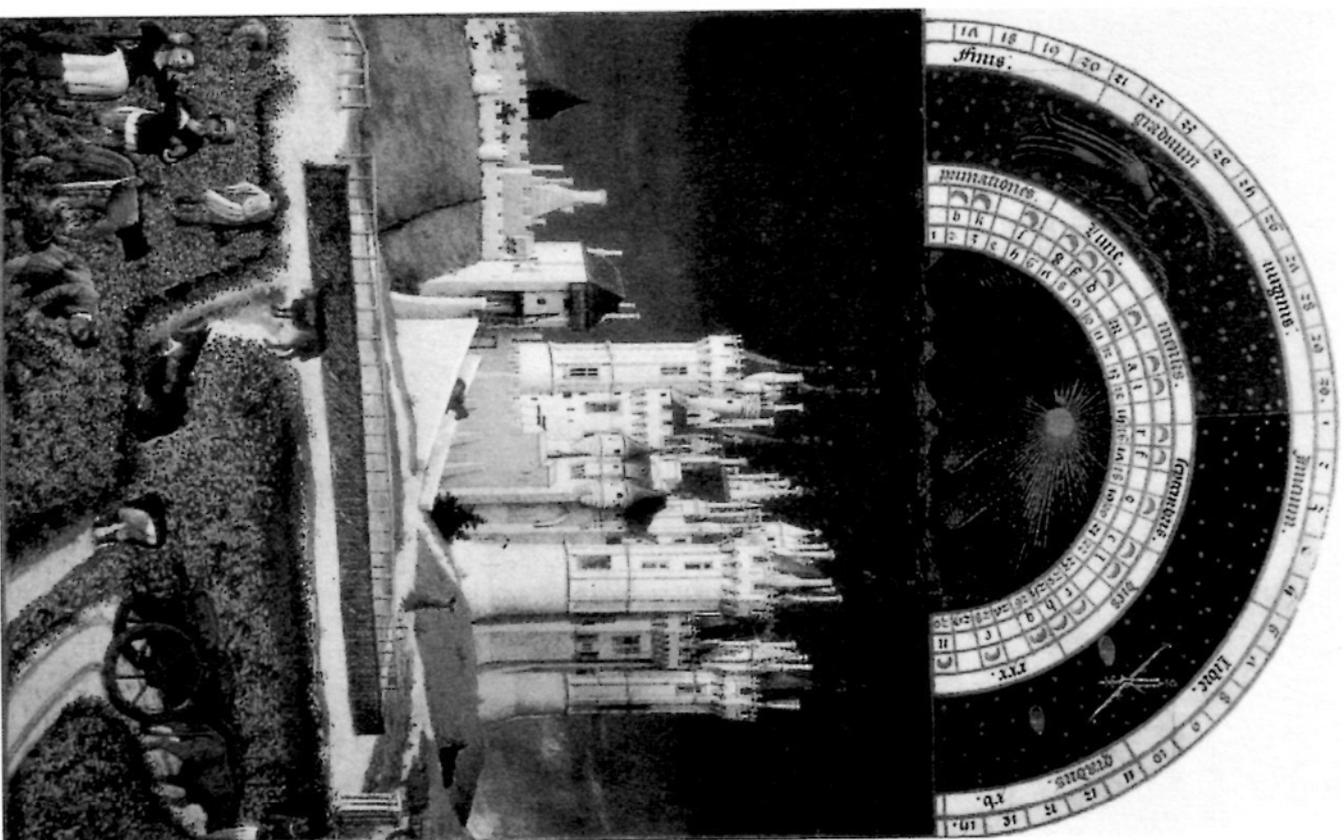


Fig. 1. Paul de Limbourg, *Ottobre*, dal «Ricchissimo libro delle Ore del Duca di Berry», ca. 1410. Museo di Chantilly.

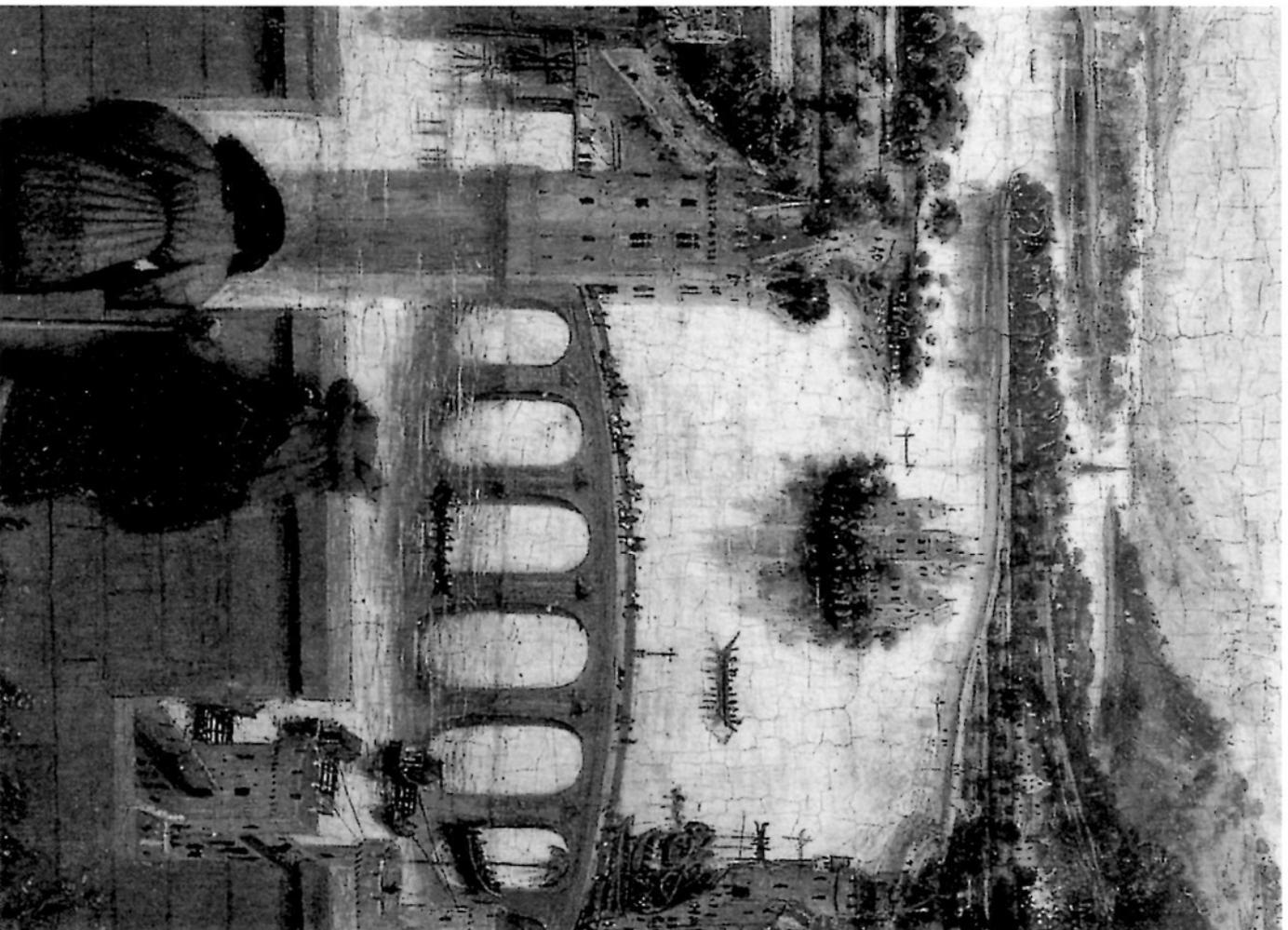


Fig. 2. Jan Van Eyck, *Madonna del cancelliere Rolin*, (particolare), ca. 1435. Museo del Louvre.

le. Solo nell'Ottocento, con la religione romantica della natura, appariranno quadri di paesaggio di grandi e anche grandissime dimensioni.

### 3.6. *L'emancipazione della veduta e dello sfondo*

Nella grande pittura il paesaggio si insinua all'inizio (sec. XIII-XV) in due modi diversi: lo sfondo e la veduta, ovvero, l'arredo scenico e la finestra. Lo sfondo in cui sono collocate le figure gradualmente si arricchisce di particolari, è trattato con più cura, e conquista porzioni sempre maggiori di superficie, fino a raggiungere il punto d'inversione (come insegna la psicologia della *gestalt*; o di catastrofe, nella terminologia di R. Thom), oltre il quale diventa il protagonista, mentre le figure si riducono a pretesti, macchie di colore, accenti, fuochi meramente visivi. Nel caso della veduta (di cui quella di Van Eyck sopra menzionata è uno dei primi e supremi esempi) il paesaggio appare come scena da una finestra, quasi un quadro nel quadro; del tutto staccato formalmente dalla scena principale e dalle figure, ma in complesse relazioni simboliche con esse. Ancora un passo, e il quadro nel quadro acquisirà vita e dignità e identità sua propria.

### 3.7. *Il nudo e il paesaggio*

Il dialogo spesso inconscio, subliminale, misterioso, tra le figure e il paesaggio costituisce una delle ragioni di maggior fascino della pittura europea. Alcuni sostengono che è questa la fonte della misteriosa vibrazione irradiata dalla *Monna Lisa*. In particolare il paesaggio – come sfondo, o almeno come veduta – costituisce il complemento normale del nudo. Il successo dei nudi di Giorgione e Tiziano, e di tutta la tradizione che da essi deriva, è dovuto anche alla presenza, accanto agli splendidi corpi femminili, di altrettanto splendidi brani paesaggistici. I due aspetti della natura si esaltano a vicenda. La naturalità del *setting* serve anche ad attuare i sensi di colpa che la cultura cristiana associa alla contemplazione del nudo voluttuoso. A contrario, si può ricordare che a lungo (e ancora nell'800: cfr. l'*Olympia* di Manet), la rappresentazione del

nudo femminile nel luogo dove nella realtà era storicamente più frequente – il letto – solleverà grida di scandalo.

### 3.8. *Il paesaggio ideale*

Nel XVII secolo giunge a perfezione quel tipo di paesaggio che Clark chiama ideale. Esso nasce dalla confluenza di due tradizioni: il paesaggio nordico, essenzialmente naturalistico, e il mondo mitologico classico. La nostalgia dell'«età dell'oro», del mondo primitivo popolato di dei e semidei, di ninfe e satiri, di semplici contadini e di pastori, viventi in pace e armonia con la natura, è un sentimento antico quanto la civiltà, e trova ampia espressione nella letteratura «idillica», «bucolica» ed «arcadica» già in età alessandrina e poi romana (Virgilio). Dopo mille anni di eclisse, questo sentimento rinasce nell'Europa del tardo medioevo e torna ad esprimersi attraverso Petrarca e gli umanisti. La sintesi tra le due tradizioni avviene in primo luogo a Venezia, con Mantegna e i citati Giorgione e Tiziano; ma trova forma completa a Roma, verso la fine del Cinquecento. In questo periodo Roma non solo è il massiccio centro di elaborazione e produzione delle arti figurative; ma è anche il centro delle memorie della classicità (essendo praticamente inaccessibile, o comunque irriconoscibile, la Grecia). Qui affluiscono a centinaia, da tutta Europa i pittori in cerca di aggiornamento e ispirazione. Molti di loro si specializzano nella pittura di paesaggio, e la campagna romana, del Lazio e più in generale dell'Italia centrale, da Firenze a Napoli, offre la base per elaborazioni poetiche: le rovine risorgono nella fantasia come templi, e i boschi si ripopolano di dei, ninfe a pastori d'Arcadia. Questo genere trova alcuni interpreti di genio, come Nicolas Poussin e Claude Lorrain; ambedue francesi di nascita, ma che passano l'intera loro vita (molto lunga, nel caso di Lorrain) a Roma. Essi hanno enorme successo specie tra i ricchi nordici (francesi, ma soprattutto inglesi) per i quali il *Grand Tour* in Italia è ormai un momento essenziale dell'acculturazione, e che vogliono riportarsi a casa, concentrati e concretati sulla tela, i ricordi del mondo classico e italiano (figura 3).

Ancora in pieno Settecento, un maestro della pittura inglese, il Gainsborough, dichiarava che «nessun paesaggio fuori dell'Italia meritava di essere dipinto» (Clark, 1985: 118).

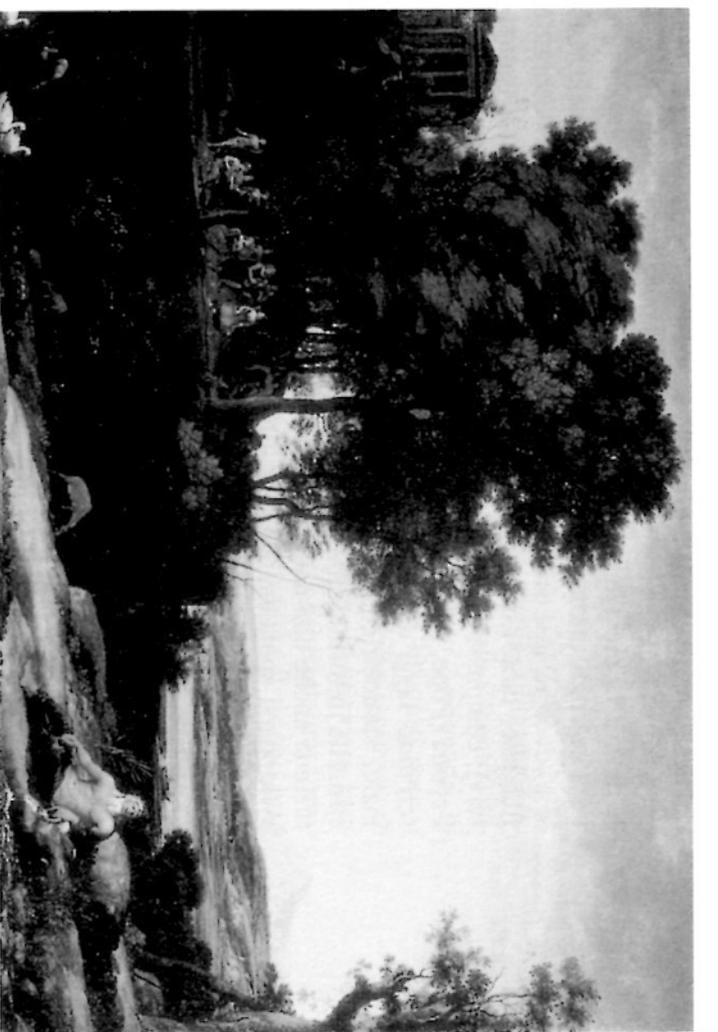


Fig. 3. Claude Lorrain, *Paesaggio con Apollo e Muse*, 1652. Galleria Nazionale Scozzese, Edimburgo.

Il paesaggio ideale europeo conosce certo, nei tre secoli di vita (1550-1850) e nei diversi autori, molte variazioni, ma alcuni elementi sono tipici: il contrasto tra le masse scure, fin brune, di grandi quinte arboree, le vedute di amplissimi orizzonti, chiari e lontani; la presenza di rilievi, rocce, e colline in lontananza; elementi serpentinati – fiumi, sentieri – nel piano medio e centrale; frequenti architetture classiche, in rovina o integre; e un discreto popolamento di figurine umane ed animali, che forniscono la scala e il pretesto narrativo.

### 3.9. *La realizzazione del paesaggio ideale*

Una delle cose più notevoli del paesaggio ideale è la sua traduzione in realtà. Ciò avviene in Inghilterra nel corso del Settecento, e di lì il fenomeno si diffonde in tutto l'Occidente.

Alla fine del Seicento in Inghilterra avvengono alcune trasformazioni sociali importanti. La prima è la Gloriosa Rivoluzione, e la definitiva prevalenza dell'alta borghesia e dell'aristocrazia protestante sugli ultimi Stuart, sostenuti e ispirati dalla Francia. Ciò si traduce in una vasta e profonda avversione per tutto quanto è francese, cioè assolutista, centralista e cattolico-romano («papistia»); compresa l'arte dei giardini. Gli intellettuali più in vista dell'epoca (Pope, Addison, Shaftesbury, e più tardi Walpole e Burke) scrivono saggi di fuoco contro la moda francese del giardino formale, simmetrico, radiocentrico, uniforme, in cui la natura è costretta in forme geometriche spesso ridicole; e predicano la restituzione anche alla natura – come alla società civile – del diritto di svilupparsi spontaneamente, in libertà.

Una spinta in questa direzione viene anche dalle prime informazioni sulla civiltà cinese, che in questo periodo suscita grande interesse in tutta Europa. Le notizie dalla Cina narrano di uno stile giardinistico del tutto opposto a quello francese: uno stile dominato dal principio della studiata irregolarità, dell'asimmetria, della varietà, della sorpresa. Il nuovo modello di giardino, proposto da autori come Temple e Chambers, viene chiamato anche «anglo-cinese». La pagoda e altre cineserie ne diventano un elemento caratteristico.

Una seconda trasformazione, a carattere più «strutturale», riguarda il paesaggio agrario; per una serie di cause che non possiamo qui richiamare in dettaglio, la cerealicoltura cede sempre più terreno all'allevamento, la piccola proprietà alla grande, la proprietà collettiva (comune, comunista, comunale) a quella privata. L'Inghilterra si trasforma gradualmente in una terra di ampi pascoli permanenti, suddivisi da siepi vive e intervallata da filari di alberi e piccole macchie di bosco; e i grandi proprietari, arricchitisi anche col commercio, la navigazione, la finanza e la nascente industria, fanno a gara per costruirsi residenze di campagna, circondate da giardini e parchi. Il giardinaggio diventa un passatempo diffuso, un elemento indispensabile allo stile di vita, una moda, quasi una mania collettiva.

Una terza trasformazione riguarda la politica di rimboschimento. Le esigenze dell'agricoltura, dell'edilizia, dei cantieri e dell'industria avevano, nel corso degli ultimi secoli, quasi distrutto il manto forestale delle isole britanniche, e personaggi come John

Evelyn avevano denunciato anche in versi il pericolo mortale di questa situazione, e raccomandato (con grande successo) una sistemica politica di rimboschimento (Shama, 1996).

Il periodo è dunque molto propizio, anche per ragioni economiche, alla progettazione di parchi e alla trasformazione guidata, progettata, dell'intero paesaggio. E uno dei modelli guida che presiede a queste trasformazioni è il paesaggio classico (centro-italiano), ammirato nel Grand Tour e rappresentato nei quadri di Nicolas Poussin e Claude Lorrain. Vi sono molti riscontri precisi di questo processo. I parchi sono progettati come una sequenza di quadri «alla Claude», che si presentano da punti di vista programmati. Nelle passeggiate, i visitatori sono anche talvolta forniti di «occhiali alla Claude», scuriti, per trasformare il troppo brillante verde della natura inglese nei toni bruni e dorati caratteristici di Lorrain; si costruiscono anche speciali camere oscure, per ammirare i paesaggi riflessi su superfici incorniciate, ed aumentare così l'illusione del «pittoreresco» (Lowenthal e Prince, 1964).

### 3.10. *Naturalismo e Romanticismo*

La rivoluzione inglese del giardino paesaggistico, e del paesaggio modellato esteticamente in forme «naturali», costituisce una delle prime e più macroscopiche manifestazioni del nuovo sentimento della natura che caratterizza quell'altra rivoluzione culturale che è il Romanticismo; ma è molto difficile stabilire le priorità causali. Si può ritenere che alla base di ambedue stia il motivo già segnalato a proposito del primato nordico nella pittura di paesaggio; e cioè la permanenza nelle popolazioni e nelle culture settentrionali di un «sentimento forte della natura», di tipo quasi sacrale, derivato dalla tradizione pre-cristiana e pre-romana: ciò dalla ideologizzazione di questi elementi, in un quadro di rivendicazione dell'identità nazionale, e di enfattizzazione delle radici pre-romane di quelle culture. Non a caso, nel campo letterario, la nascita del Romanticismo è ufficialmente fatta risalire all'invenzione dei *Canti di Ossian* e alla rivalorizzazione dei residui di cultura celtica. L'albero, il bosco, le acque, la natura nelle sue manifestazioni più benigne, ma anche in quelle più terribili – la tempesta, il fuoco, la morte – tornano ad essere adorate dai romantici, nostalgici della

selvaggia purezza dei celti e dei germani. E i proprietari popolano i loro parchi, oltre che di templi classici e di pagode cinesi, anche di sacre querce, di rupi e di cascate, di rovine di conventi gotici e di alberi schiantati dai fulmini, di ponticelli traballanti su precipizi, di misteriose caverne e di barbui eremiti a pagamento.

Ma al di là di questi eccessi, l'onda di piena del giardino all'inglese si diffonde in tutta Europa in stretta sincronia con quella del romanticismo letterario e filosofico (Sedlmayr, 1947). Ovunque i parchi formali vengono rapidamente trasformati alla moda inglese: ovunque si modellano collinette e laghetti dalla forme irregolari, percorsi curvilinei, si curano ampi prati verdi in cui spiccano, isolati o in piccoli gruppi, grandi alberi; il tutto incorniciato da fasce di boschi semi-naturali, ma con ampie aperture anche al paesaggio bucolico circostante, anch'esso ben modellato (Pueckler-Muskau, 1834).

### 3.11. La pittura di paesaggio nell'Ottocento

La transizione dalla tradizione classico/ideale alle diverse forme di paesaggio della pittura ottocentesca avviene per gradi. Con Watteau il paesaggio classico assume toni accentuatamente irreali, sfumati, onirici, melanconici, estenuati; con Magnasco si rompe in forme drammatiche, tragiche, fin orrifiche; in Germania la tradizione degli Aldorfer e dei Grunewald, ma anche dei Bosch e dei Brueghel si imesta nella nuova sensibilità naturalistica romantica e dà vita a opere di esaltazione quasi patologica delle foreste (Shama, 1996). In Inghilterra, Constable abbandona due degli elementi centrali del paesaggio ideale – l'apparato classico-mitologico e le tonalità brune – e con gesto rivoluzionario riproduce i verdi brillanti, e gli altri elementi reali, del paesaggio inglese; mantenendo però, nella sostanza, l'impianto compositivo classico. La transizione assume forme ancora più eclatanti e rivoluzionarie in Turner, che dai paesaggi rigorosamente classico-ideali giunge, nel periodo più tardo, a rappresentazioni anticipatrici dell'impressionismo e fin dell'informale. Ma la rottura più improvvisa, netta e radicale si ha con Friedrich, in cui la religione tragico-romantica della natura si fonde con uno spirito di rinnovata, ascetica cristianità luterana (Rosenblum, 1975) (figura 4).

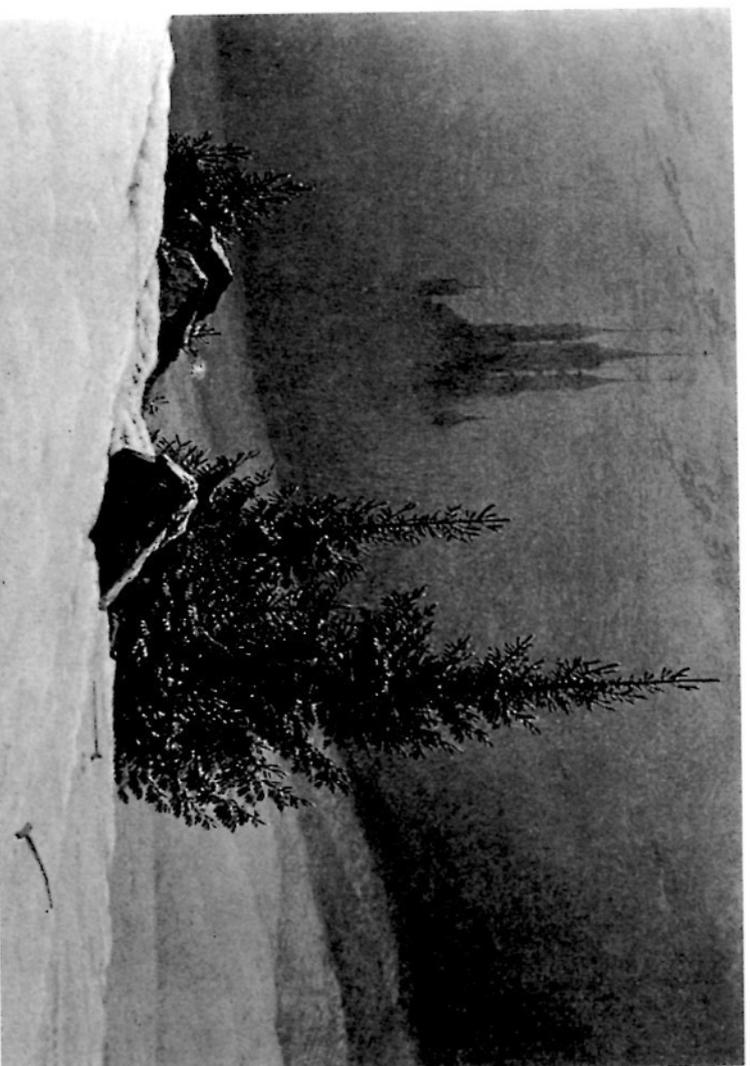


Fig. 4. Caspar David Friedrich. *La croce*, 1812. Museo dei Maestri Moderni, Dresda.

Nell'Ottocento la pittura di paesaggio diventa un genere di primario rilievo a causa dell'espandersi, da un lato, del pensiero scientifico-positivista e dall'altro della controcultura romantica, ma anche per l'enorme aumento della domanda di questo tipo di quadri, rassicuranti e piacevoli, da parte della borghesia in rapida crescita. La pittura di paesaggio si sventaglia in una gran quantità di maniere, tra cui si possono distinguere almeno una mezza dozzina di principali, oltre alla mera riproposizione del modello classico. Il primo tipo continua sostanzialmente la tradizione compositiva classica, anche se con maggiore aderenza al dato naturalistico (es. Constable, Corot, Daubigny). Il naturalismo è connesso anche alla nuova moda del dipingere *en plein air*, che diventa un diffuso passatempo per dilettanti; non senza connessione con un'innovazione tecnologica, cioè i tubetti di colori ad olio pronti all'uso. Un secondo tipo cambia radicalmente l'impianto classico, sia

nelle dimensioni che nella composizione. Appaiono quadri di paesaggio di grandi dimensioni, destinati ad abbagliare e umiliare l'osservatore di fronte alla grandiosità degli spettacoli naturali (ad esempio praterie di alta montagna), a imprimere il senso di sublime e di numinoso (*mysterium fascinans et tremendum*) tipico della religiosità naturalistico-romantica. Un terzo tipo si può definire positivista, fotografico, o addirittura iperrealista; qui il sentimento sacrale cede all'eccellenza tecnico-scientifica nella riproduzione di ogni aspetto del reale (botanico, geologico, luminescente, ecc.), accompagnato spesso da un sentimentalismo tenero e un po' dolciastro; è il paesaggio Biedermeier, rappresentato ad es. dal Waldmüller. Un diverso (quarto) tipo di paesaggio è quello «verista» di Courbet e Millet, cui interessa non tanto la perfezioni mimetica ma la verità sostanziale, e soprattutto quella sociale; non più ninfe e pastori, come nella tradizione classica, né bambocci e scene di genere, con sani e lieti contadini; ma spigolatrici e zappatori abbruttiti dalla fatica. Courbet in particolare esplora anche una serie di nuovi schemi compositivi e anche di soggetti (ad esempio la caccia nei boschi innevati). Nella seconda metà del secolo appare in Italia la scuola, per molti versi vicina alla precedente, dei macchiaioli. Un quinto tipo si irradia, negli stessi anni, dall'Inghilterra: la maniera pre-raffaellita, spesso iperrealistica nei dettagli, ma fantasiosa, se non anche fantastica, nei soggetti. Nello scorcio del secolo, appare il paesaggio simbolista e liberty.

Ma ovviamente la principale novità dell'ultimo quarto di secolo è l'impressionismo; fenomeno così noto da non necessitare di molti commenti. Basti ricordare – oltre alla sua varietà interna – il suo debito nei confronti della tradizione, pressistente, della pittura *en plein air*, e del verismo di Courbet; i molteplici effetti dell'invenzione della fotografia; il suo carattere scientifico e sperimentale, in armonia con lo spirito positivista dell'epoca; il suo carattere urbano (in gran parte dei soggetti, nell'«agitazione» della pennellata, nell'eccitazione, nella precarietà degli effetti di luce) (Clark, 1985); il suo disimpegno sociale. Ma l'impressionismo segna anche il culmine dell'ambizione europea di rappresentazione realistica della natura, anche se con mezzi tecnici molto diversi da quelli tradizionali; e la conquista di soggetti e aspetti della natura trascurati da tutta la tradizione precedente.



Fig. 5. Paul Monet. *Campo di papaveri*, 1873. Museo d'Orsay.

L'impressionismo – Van Gogh compreso – ha donato al mondo modi totalmente nuovi non solo di rappresentare sulla tela, ma di vedere e godere la natura, e di questo l'umanità gli è profondamente grata; come dimostrato dalla sua immensa e perdurante popolarità, e dai suoi strabilianti valori di mercato (figura 5).

### 3.12. *Il paesaggio nelle avanguardie del Novecento*

Dopo l'impressionismo, la pittura occidentale ingrana una marcia totalmente diversa rispetto alla due volte millenaria (saltando l'intervallo medievale) tradizione precedente. L'antico compito di rappresentare i valori del mondo – compresa la verità e la bellezza – viene sostituito da altri, che non è il caso di approfondire qui.

Ne consegue, tra le altre cose, l'abbandono del paesaggio come oggetto e come genere di punta. Esso continua a venir coltivato, ma piuttosto come rielaborazione o ripetizione delle tradizioni ottocentesche che come frontiera realmente innovativa. Come è noto, la situazione delle arti figurative nel nostro secolo è straordinariamente complessa e confusa, e non possiamo in questa sede pretendere di darne una visione insieme sintetica, chiara e realistica, neanche in relazione al solo tema del paesaggio.

Basti solo accennare ad un episodio particolarmente vicino al tema del paesaggio, cioè la *Land art*. Con la *Land art* il paesaggio reale diventa il supporto su cui l'artista incide, modella o stende dei segni puramente simbolici, privi quindi di finalità funzionali (come era invece il caso nell'arte dei giardini e nell'architettura del paesaggio); e normalmente di breve durata.

#### 4. Dal paesaggio ideale ai movimenti ecologici

I fili che collegano la pittura di paesaggio ai movimenti ecologici contemporanei sono diversi. Il più diretto è quello che va dal paesaggio ideale al parco all'inglese ai movimenti conservazionisti di fine Ottocento, che sono i precursori dell'ambientalismo attuale. I movimenti per la protezione della natura e del paesaggio si sono sviluppati a partire dall'Inghilterra, e dalle classi più elevate, abituate a vivere in ambienti «verdi» di grande bellezza. Una delle prime proposte, già nei primi decenni dell'Ottocento, di proteggere una regione dalle forze distruttive (l'industria, l'urbanizzazione, ma anche il turismo di massa) fu avanzata dal poeta romantico Wordsworth e riguardava il Distretto dei Laghi, che con la sua sequenza di colline, laghi, boschi, e piccoli borghi, riproduceva i caratteri tipici dei parchi all'inglese. Tra i principali promotori della qualificazione estetica e della conservazione del paesaggio furono, mezzo secolo dopo, due personaggi di grande sensibilità insieme artistica e naturalistica, John Ruskin e William Morris. Ruskin si dichiarava modestamente «dotato di una capacità, certamente maggiore che in gran parte delle persone, di godere della bellezza del paesaggio», che «costituisce la passione dominante della mia vita» (Relph, 1991: 38). Morris riteneva che questa qualità dovesse essere educata in tutto il popolo; che solo la

sensibilità estetica potesse garantire, in un rapporto interattivo, anche la giustizia sociale. Non era giusto che solo le élites privilegiate potessero godere della bellezza della natura. Ne nacque, poco dopo, il «movimento per l'accesso alla campagna», da parte delle masse popolari urbane. La «ricreazione rurale» è diventata una delle istituzioni più tipiche della società britannica, e la sensibilità alle bellezze naturali una delle sue caratteristiche (cfr. l'istituzione del *birdwatching*). Ne nacque anche il movimento per l'istituzione dei parchi nazionali e delle riserve naturali (Strassoldo, 1982). I movimenti internazionali per la protezione della natura sono sorti, tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento, in seno all'aristocrazia britannica, e la tradizione continua ancora (presidente del WWF è stato a lungo Filippo d'Edimburgo) (Nicholson, 1987).

La paternità dell'idea di «parco nazionale» è, a dire il vero, rivendicata anche dalla Francia (con la foresta di Fontainebleau, 1848) e, con più ragione, dagli Stati Uniti, con il parco di Yellowstone, 1862). Anche in questi due casi si può individuare il ruolo della pittura. Una delle ragioni che spinsero il governo francese a dichiarare la prima come area protetta a fini anche ricreativi fu la sua popolarità presso i pittori, che a centinaia vi si recavano a dipingere; e non solo quelli professionisti della scuola di Barbizon (o Fontainebleau), ma anche molti «pittori della domenica», dilettanti. Per quanto riguarda i parchi nazionali americani, la coscienza della grande bellezza di certe aree, e quindi della necessità di preservarle e renderle accessibili al «godimento del popolo», fu favorita in modo decisivo da pittori come quelli della «scuola dello Hudson», da Albert Bierstadt e da altri, imbevuti tutti della tradizione pittorica classico/romantica europea. In assenza, ancora, di adeguate riproduzioni fotografiche, i loro quadri aprirono gli occhi delle élite politico-culturali della Costa Orientale agli splendori dell'immenso patrimonio naturalistico ancora celato nell'interno del grande paese (Rosenblum, 1975).

In Germania, la sensibilità all'estetica del paesaggio, come patrimonio nazionale, può essere fatta formalmente risalire all'opera di C.C.L. Hirschfeld, filosofo settecentesco, autore di un ampio studio sull'arte dei giardini. Trattando del giardino all'inglese, egli auspicava che nelle sue realizzazioni in terra tedesca, le sue forme dovessero in qualche modo rispettare, ed ispirarsi a quelle del pae-

saggio rurale circostante, in quanto questo, essendo frutto del lavoro e dei costumi del popolo, ne incarnava la cultura e lo spirito. Nasce così l'idea del paesaggio come «corpo visibile» della nazione, e quindi patrimonio da proteggere, tutelare, valorizzare; idea che animerà un secolo dopo, in vari paesi dell'Europa Centrale, i movimenti e le politiche di protezione del paesaggio, e che troverà la sua canonizzazione nella Costituzione di Weimar (Mayer-Tasch, 1976) (e di qui nella legge italiana del 1939 e nella costituzione repubblicana del 1948, art. 9, «la Repubblica tutela il paesaggio»). Ma nella Germania tra Sette e Ottocento, oltre alle teorizzazioni di Hirschfeld e altri, si passa anche a realizzazioni di grandissima scala e qualità (Principi di Dessau-Anhalt e di Puckler-Muskau); intere regioni vengono rimodellate come parchi paesaggistici.

Ovunque si parla di parchi e paesaggio all'inglese, ci si riferisce implicitamente anche alla tradizione del paesaggio ideale in pittura. Ma quel modello non è l'unico. La pittura romantica accompagna anche la scoperta, per la prima volta nella storia, della bellezza del paesaggio dell'alta montagna. Le rappresentazioni delle foreste, delle praterie, dei ghiacciai e dei picchi, da parte di pittori come i Cozens e Friedrich, accanto ai resoconti letterari dei primi esploratori, ispirano la corsa alle scalate e alle vacanze alpine, da parte dei romantici rampolli dell'alta società inglese; e poi, a seguire, di tutti gli altri. E l'alpinismo, oltre che matrice dell'industria del turismo alpino, sta anche alle origini dei movimenti conservazionisti (Giuliano, 1992).

Un'altra relazione tra la pittura e i movimenti conservazionisti è quello, già menzionato, del culto dell'albero e della foresta, specie in ambiente germanico. In questo caso sembrano prevalenti le radici letterarie e ideologiche (Celtis e la riscoperta della «germanità», sulla scorta di Tacito): ma non sembra dubbio che un certo filone di rappresentazioni pittoresche di alberi e foreste, a carattere monumentale e sacrale, abbia retroagito a rinforzare questo atteggiamento. Ne è nata una particolare forza, in ambiente germanico, dei movimenti per la tutela dei boschi. Come è noto, la Germania è il paese in cui la legislazione forestale ha più antiche tradizioni, e in cui il partito verde è più radicato, potente, e per certi aspetti e in certi momenti anche il più radicale. E si ricorderà il panico che ha scosso quel paese, qualche anno fa, ai primi allarmi sul «Waldsterben», la moria dei boschi. Era in questione una delle componenti più profonde dell'anima tedesca.

## 5. L'interpretazione ecologico-evolutionistica dello schema del paesaggio ideale

Nella cultura occidentale, le immagini paesaggistiche che suscitano immediate e universali reazioni di attrazione, soddisfazione, bellezza — il *locus amoenus*, di massima armonia tra uomo e natura — sono sempre caratterizzati dalla presenza di tre elementi: l'albero (bosco) il prato (possibilmente fiorito), l'acqua. Esse ritornano in Omero e in tutta la letteratura, anche filosofica. Nel *Fedro* di Platone v'è una famosa scena che colloca Socrate e il suo allievo sull'erba tenera, sotto un ampio platano, sulle rive del fiume. Nel *De rerum natura* di Lucrezio l'immagine ricorre spesso, e più pienamente nel famoso passo

*I...I inter se prostrati in gramine molli  
propter aquae rivum sub ramis arboris altae  
non magnis opibus incande corpora curant  
praesertim cum tempestas ardet at anni  
tempora conspergunt viridantis floribus herbas*  
(Libro II, v. 29-33)

Ma anche l'altra fonte della cultura occidentale, quella medio-orientale-ebraica, pone questo tipo di ambiente alle origini del mondo, con il nome di Eden, il giardino piantato dal Signore, il Paradiso ricco di acque, piante ed animali.

Di qui il *topos* — nel senso letterale della parola — è ripreso in tutta la tradizione poetica e letteraria occidentale fino ai nostri giorni; e naturalmente anche in quella pittorica.

Innumerevoli indagini empiriche sulle preferenze estetiche in fatto di paesaggio (ambiente) hanno dimostrato la centralità di quei tre elementi, anche nell'opinione pubblica (Whyte, 1968). I paesaggi ritenuti più attraenti sono quelli in cui vi sono varie combinazioni di scure macchie boschive, chiare distese prative, e specchi d'acqua.

Questi stessi elementi sono anche tipici del paesaggio rurale europeo pre-industriale. Per secoli le campagne europee, dall'Atlantico alle steppe russe, sono state caratterizzate dalla politica agricolo-zootecnica-forestale, e quindi un alternarsi di campagne orizzontali — seminativi e pascoli — ed elementi verticali —

boschi, macchie, filari e siepi – stesi su superfici in vario grado ondulate e normalmente ricche d'acqua in tutte le sue forme. Le miniature medievali e la pittura rinascimentale ci hanno tramandato immagini di paesaggio che corrispondono perfettamente alla realtà delle campagne europee, fin alle soglie dei nostri giorni; quando l'avvento della società urbano-industriale ha improvvisamente minacciato di alterare ogni cosa.

Quegli stessi elementi, come si è visto, sono anche tipici del parco all'inglese, che può essere considerato una stilizzazione o formalizzazione del paesaggio rurale occidentale. Da due secoli, questo modello è entrato anche nelle città, in forma di parco urbano pubblico.

Si può quindi sostenere che le categorie mentali che presiedono al giudizio estetico sul paesaggio, e che sono messe in evidenza dagli studi empirici di estetica del paesaggio (o percezione dell'ambiente naturale), sono di origine storico-culturale: la letteratura, la pittura, le tecniche agricole, l'architettura dei giardini e dei parchi; ma anche le ideologie. Per molteplici e anche sottili e profonde vie, nel corso di qualche secolo o qualche millennio, quelle immagini si sono sedimentate e cristallizzate nella psiche collettiva dell'Occidente.

A questa interpretazione sostanzialmente culturalista si può però contrapporre, o piuttosto aggiungere, una di altro segno, e che può essere definita innatista, naturalista, biologistica, o ecologico-evoluzionista. Secondo questa ipotesi, l'origine delle categorie fondamentali del giudizio estetico sul paesaggio devono essere ricercate in tempi di qualche ordine di grandezza più antichi – qualche centinaio di migliaia, o qualche milione di anni – e sono proprie non della cultura occidentale, ma dell'intera specie umana.

La verifica scientifica di questa teoria richiederebbe una sistematica indagine comparativa sulla diffusione di quelle categorie estetiche in civiltà e culture diverse da quella occidentale, o indagando sulle categorie presenti nei gruppi umani meno acculturati (i bambini molto piccoli). È abbastanza evidente che in ambedue i casi si incontrerebbero formidabili problemi: nel primo, perché è ovvio che le categorie estetiche sono sempre plasmate anche dalla cultura di appartenenza, e per questa via anche dall'habitat. Probabilmente gli esequimesi sanno trovare infiniti motivi di godimento estetico nella varietà di forme di neve e ghiaccio che li cir-

condano, i pigmei nei grovigli delle foreste pluviali e i tuareg nelle sabbie e rocce del Sahara; e troverebbero difficoltà ad apprezzare un parco inglese. Qui il problema sarebbe di individuare le categorie «naturali» o «universali-specifiche» (proprie della specie), sottostanti alle variazioni e sedimentazioni di origine culturale-ambientale. Nel caso dei bambini, il problema è che la percezione dello spazio lontano/eseso è una facoltà psichica che si acquisisce piuttosto tardi, quando il processo di acculturazione è già molto avanzato (Piaget).

In mancanza di informazioni aggiornate sullo stato della questione, mi limito a ricordare per sommi capi, e in via prudenzialmente ipotetica, la teoria di J. Appleton (ma già Dubos, 1968, e ora Barrows, 1997). Come ho anticipato, si tratta di una teoria che possiamo definire ecologico-evolutiva, e che riguarda specificamente quello schema di paesaggio che sta al centro della tradizione occidentale, e che possiamo chiamare con Clark il «paesaggio ideale» (o con Platone l'idea, o con i medievali l'universale, o con Kant la categoria, o con Weber l'idealtipo, o con Jung l'archetipo, o con Cassirer la forma simbolica, di paesaggio occidentale).

Appleton nota che, al di là degli elementi materiali più volte menzionati, che ricorrono nella tradizione pittorica classica, si può individuare uno schema compositivo duale molto diffuso. Egli definisce tale schema in termini di «prospetto e rifugio». Prospetto è l'elemento orizzontale, esteso, chiaro e lontano: la campagna, i prati, le piane che sfumano verso l'orizzonte, la veduta ampia ed aperta, il panorama di sfondo. Rifugio è l'elemento verticale, scuro, ombroso, che sta in primo piano o in piano medio, e normalmente chiude ai lati la composizione: le quinte arboree, ma anche i tronchi, le rupi, gli anfratti, le quinte architettoniche, le rovine, le capanne, le case.

Appleton interpreta tale schema nei termini di un'estetica «vitalistica» di origine deweyana. Secondo tale teoria, l'uomo sente attrazione per quegli oggetti e aspetti dell'ambiente (e quindi per le immagini e le idee di esso) che in qualche modo promuovono, o hanno promosso in passato, i suoi bisogni vitali fondamentali. Il giudizio di «bello», le categorie estetiche si riferiscono originariamente a ciò che massimizza le *chances* di sopravvivenza individuale e di gruppo (specie), a ciò che dà sicurezza e piacere. E qui l'elenco sarebbe lungo: la luce e il calore, ma anche l'ombra e la

frescura: le fonti del nutrimento, e cioè l'acqua e le piante, con i colori, forme e profumi della frutta e, sua promessa, dei fiori; gli animali, prede e compagni, concorrenti e fratelli; e, in posizione eminente (anche se non certo totalizzante, come ha ritenuto certa freudismo volgare), il corpo umano, strumento del piacere sessuale e della riproduzione (Strassoldo, 1996).

Ponendosi in una prospettiva ecologica ed evolutivista, Appleton propone una «teoria dell'habitat», che enfatizza il ruolo dell'ambiente, in cui ha avuto luogo l'emergenza della specie umana, nella strutturazione delle categorie estetiche. Egli ricorda che, secondo il paradigma dominante nel campo della paleoantropologia, la specie umana si è evoluta nell'ambiente della savana africana, da gruppi di primati in via di specializzazione nella caccia (e raccolta) di gruppo: un modo di vita analogo a quello dei canidi e dei felini. Tipico di questi animali è il passare gran parte del tempo in riposo, all'ombra di cespugli, macchie di alberi, o formazioni rocciose, con una buona visione dell'ambiente circostante; per sicurezza propria (scorgere l'avvicinarsi di altri predatori) ma soprattutto per controllare visivamente il territorio di caccia, avvistare le prede. Questi luoghi svolgono quindi le funzioni vitali, di postazioni di guardia, luoghi d'agguato (agguato da guardare, guardare con attenzione), ma anche luoghi dove si consuma in pace il pasto, si dorme, si socializza e ci si riproduce: i covi. In più sensi, sono luoghi uterini. Per contro, i territori aperti e assollati delle grandi distese erbose sono quelli dell'eccitazione, dell'esplorazione, della ricerca, della caccia; i luoghi da cui estrarre le risorse alimentari, da cui scacciare i concorrenti. Milioni di anni passati dai progenitori dell'omo sapiens in queste condizioni di vita avrebbero fortemente impresso, nel suo patrimonio genetico, l'attrazione per ambienti che presentano tali caratteri. Il dualismo prospetto-rifugio starebbe poi alla base di molti altre categorie polari, indagate da altre discipline (in particolare l'etologia): spazio personale e orizzonte, spazio domestico e spazio vitale, tana e territorio, casa e campo, ecc. La pittura di paesaggio occidentale, e soprattutto quella «classica» e «ideale», ha avuto tanto successo e comunica un così profondo senso di piacere estetico perché ha saputo individuare e rappresentare e soddisfare, meglio di ogni altra tradizione pittorica, questa categoria primordiale della psiche umana.

- APPLETON J., 1975, *The experience of landscape*, Wiley, New York.
- , 1990, *The symbolism of habitat*, Univ. of Washington Press, Seattle.
- ASSUNTO R., 1973, *Il paesaggio e l'estetica*, Giannini, Napoli.
- BARROW J.D., 1997, *L'universo come opera d'arte*, Rizzoli, Milano.
- BENEVOLO L., 1991, *La cattura dell'infinito*, Laterza, Roma-Bari.
- BERLEANT A., 1992, *The aesthetics of the environment*, Temple Univ. Press.
- BENDER B. (a cura di), 1993, *Landscape. Politics and perspectives*, Berg, Providence-Oxford.
- BIASUTTI R., 1962, *Il paesaggio terrestre*, 4 voll., UTET, Torino.
- BROSSE J., 1991, *Mitologia degli alberi*, Rizzoli, Milano.
- CAMBRESI P., 1992, *Le belle contrade. Nascita del paesaggio italiano*, Garzanti, Milano.
- CATTON W.R. jr., 1966, *From animistic to naturalistic sociology*, McGraw Hill, New York.
- CLARK K., 1949, *Il paesaggio nell'arte*, trad. it., Garzanti, Milano 1991.
- CRANK K.E., ZUBE E.E. (a cura di), 1970, *Perceiving Environmental quality: Research and applications*, Plenum, New York.
- DUBBINI R., 1994, *Geografie dello sguardo. Visione e paesaggio in età moderna*, Einaudi, Torino.
- DUROS R., 1968, *So Human an animal*, Scribner's, New York.
- EDER K., 1996, *The social construction of nature*, Sage, London.
- ELLADE M., 1969, *Images and symbol. Studies in religious symbolism*, Search Book, New York.
- FARINA A., 1993, *L'ecologia dei sistemi ambientali*, Cleup, Padova.
- FERRARA G., 1968, *L'architettura del paesaggio italiano*, Marsilio, Padova.
- VENTURI FERROLO M., 1989, *Nel grembo della vita. L'origine dell'idea di giardino*, Guerin, Milano.
- FINKE L., 1993, *Introduzione all'ecologia del paesaggio*, Franco Angeli, Milano.
- GIULIANO W., 1992, *Le radici dei verbi. Per una storia del movimento ambientale-lista in Italia*, IPEM, Pisa.
- GLACKEN, 1967, *Traces on the Rhodian Shore*, Univ. of California Press.
- HYAMS E., 1962, *Terre e civiltà*, Il Saggiatore, Milano.
- INGENHOLZ V., 1993, *Fondamenti di ecologia del paesaggio*, Città Studi, Milano.

- LOWENTHAL D., PRINCE E.C., 1964, *English Landscape*, «Geographical review», 3.
- MANGHI S., 1995, *Dove mi porta il cuore? Estetico e Morale nella relazione d'aiuto*, in «Animazione Sociale», n. 89: 10-19.
- MAYER-TASCH P.C., 1976, (a cura di), *Kulturlandschaft in Gefahr*, BLPB, München.
- MIGLIORINI F., 1990, *Verde urbano. Parchi, giardini, paesaggio urbano; lo spazio aperto nella costruzione della città moderna*, Franco Angeli, Milano.
- MOSSER M., TEYSSOT G., 1990, *L'architettura del giardino d'Occidente, dal Rinascimento all'Ottocento*, Electa, Milano.
- NASAR J.L. (a cura di), 1988, *Environmental Aesthetics. Theory, research and applications*, Cambridge U.P.
- NAVEH Z., LIEBERMANN A., 1989, *Landscape ecology. Theory and applications*, Springer, New York.
- PATETTA L., 1996, «L'ambiente agricolo negli scritti di architettura del Rinascimento», in ROTENDI SECCHI TARUGI L., *L'uomo e la natura nel Rinascimento*, Nuovi Orizzonti, Milano.
- PIGNATTI S., 1993, *Ecologia del paesaggio*, Utet, Torino.
- VON PUCKLER-MUSKAU H., 1984, *Giardino e paesaggio*, Rizzoli, Milano.
- RELPH E., 1981, *Rational landscape and humanistic geography*, Croom Helm, London.
- ROMANI V., 1994, *Il Paesaggio. Teoria e pianificazione*, Angeli, Milano.
- ROMANO G., 1978, *Studi sul paesaggio*, Einaudi Torino.
- ROSENBLUM R., 1975, *Modern painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko*, Thames and Hudson, London-New York.
- SEDMAYR H., 1947, *La perdita del centro*, trad. it., Rusconi, Milano 1974.
- SERENI E., 1989, *Storia del paesaggio italiano*, Laterza, Bari.
- SHAMA S., 1996, *Der Traum von der Wildnis. Natur als Imagination*, Kindler, München.
- SIMMEL G., 1957, *Die Landschaft, in Brücke und Tür*, Kohler, Stuttgart.
- SNODGRASS A.M., 1994, *Un'archeologia della Grecia*, Einaudi Torino.
- STRASSOLDI R., 1977, *Sistema e ambiente. Introduzione all'ecologia umana*, Franco Angeli, Milano.
- , 1982, «Agricoltura e conservazione dell'ambiente. L'esperienza inglese», in AA.VV. *Uomo e agricoltura*, supplemento a «Seminario di scienze antropologiche», Firenze.
- , 1993, *Le radici dell'erba. Sociologia dei movimenti ambientali di base*, Liguori, Napoli.
- , 1996, *Forma e funzione. Introduzione alla sociologia dell'arte*, Forum, Udine.
- TURRI E., 1974, *Antropologia del paesaggio*, Comunità, Milano.
- , 1979, *Semiologia del paesaggio italiano*, Longanesi Milano.
- VESCOLI M., 1988, *Keltischer Baumkreis*, Migros, Zurich.
- WARNKE M., 1992, *Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur*, Hander, München-Wien.
- WHYTE W.F. Jr., 1968, *The last landscape*, Doubleday, Garden City.