

Il paesaggio in pittura. Da *sfondo* a *figura*¹.

di Amedeo Trezza

*È l'oggetto che influenza e determina la teoria, o è la teoria che determina e influenza il proprio oggetto? [...]
Tutt'e due; grazie alla sua natura arbitraria la teoria è a-realistica; grazie alla sua adeguatezza essa è realistica.
(Hjelmslev: 1968, 16-18)*

0. Delimitazioni di campo

Le pagine del breve saggio che qui di seguito presentiamo mirano a suggerire un approccio, attraverso un punto di vista semiotico, al tema del paesaggio, tentando di assumerlo cioè come *testo* (Pozzato: 2001) in quanto luogo di manifestazione del *senso* (Greimas: 1974) e di esplorarne le sue potenzialità simbolico-rappresentative attraverso uno dei suoi tanti modi di darsi a vedere alla soggettività senziente: la sua rappresentazione visiva attraverso la pittura.

Se per un verso è possibile indagare il concetto di 'paesaggio' ed esplorare le sue potenzialità semiotiche e sociologiche – oltre che direttamente 'sul campo', ovvero attraverso l'analisi esplicita di testi paesaggistici concreti e non rappresentati – anche attraverso testi letterari in quanto luogo di manifestazione di rappresentazioni paesaggistiche (dalle guide turistiche alla poesia, dalla prosa alla saggistica), su un altro versante una siffatta analisi del paesaggio (urbano e rurale) non può prescindere in alcun modo dalle sue possibili rappresentazioni visive. Pertanto in questa sede tenteremo di rintracciarne le manifestazioni nell'ambito produttivo ben specifico della cosiddetta 'pittura di paesaggio':

Un uomo si propone il compito di disegnare il mondo. Nel corso degli anni popola uno spazio con immagini di province, di regni, di montagne, di baie, di navi, di isole, di pesci, di abitazioni, di strumenti, di astri, di cavalli e di persone. Poco prima di morire, scopre che questo paziente labirinto di linee traccia l'immagine del suo volto (Borges: 1982, 46).

Che senso ha occuparsi di paesaggio da un punto di vista semiotico attraverso sue rappresentazioni visive prodotte dall'uomo? La scrittura, la pianificazione territoriale, la pittura, la cartografia, conferiscono un valore aggiunto al sistema del paesaggio oppure no? Se si prevede, in una analisi semiotica del paesaggio assunto come testo, oltre ad un impatto con la tridimensionalità attiva abitata e vissuta dall'uomo anche un'esplorazione delle risorse dell'uomo alle prese con le sue facoltà rappresentative e

¹ Consapevoli del ruolo che questi due termini svolgono nel paradigma concettuale della psicologia della percezione (Arnheim: 1969) e più avanti in ambito cognitivista, intenderemo in questa sede con *sfondo* il *contesto* in cui s'inscrive il tema rappresentato in primo piano su di una tela e con *figura* al contrario l'elemento che appare in primo piano nella descrizione pittorica.

figurative, quale può essere il ruolo proprio dell'uomo? In altri termini, in quanti modi l'uomo può inscrivere se stesso nell'ambiente circostante e come?

Per fornire risposte adeguate a queste domande dovremo innanzitutto convenire sul fatto che il rapporto che lega ogni concetto di paesaggio alle varie manifestazioni della sua rappresentazione visiva non è affatto secondario né all'idea di paesaggio in sé, esperito cioè in prima persona, né tanto meno a sue rappresentazioni attraverso la scrittura. Anzi, vedremo come la necessità del corpo umano di orientarsi nella pratica di vita dello spazio a sé contiguo abbia prodotto e continui a produrre rappresentazioni (nel nostro caso bidimensionali) del paesaggio circostante.

1. La pittura di paesaggio: tra storia e teoria della *visione* artistica

Questa nostra rapida incursione nella pittura di paesaggio terrà conto dunque di questi interrogativi e, proprio da essi motivata, cercherà di dare un contributo all'emergenza di istanze sociologiche, filosofiche e religiose che, ciascuna a modo suo, determinano e orientano le produzioni artistiche.

Cominciamo col dire che la pittura di paesaggio, almeno nella cultura occidentale, è un genere ben definito e circoscritto all'interno dell'intero panorama della produzione artistica pittorica, che ha delle regole ben precise e riconoscibili al di fuori delle quali non è possibile parlare di pittura di paesaggio:

Perché si abbia pittura di paesaggio non è sufficiente che elementi paesistici siano raffigurati in un dipinto: è necessario che lo scenario naturale non sia concepito come elemento accessorio per le composizioni figurative, ma venga sentito come tema autonomo, capace di suggerire di per sé un'emozione spirituale ed estetica (Niccoli: 1974, 1699).

Anzitutto ci pare di capire che la *conditio sine qua non* per poter parlare di pittura di paesaggio consista nell'assunzione del paesaggio in quanto 'tema autonomo' di rappresentazione visiva, dovendo cioè non fungere da *sfondo* di un'azione pratica o mitica dell'uomo, luogo-*scena* in cui l'uomo si muove e agisce, contorno/dintorno gradevole o minaccioso all'agire umano, dovendo invece essere assunto piuttosto come *figura*, nel senso di luogo (materiale e immateriale) d'investimento di *valori*, esso stesso inteso come agente di senso per l'uomo, con l'uomo e sull'uomo. Il costituirsi del paesaggio come *soggetto* agente (e, per noi, *semiotico*) comporta un ribaltamento di prospettiva rispetto alla concezione pittorica di paesaggio come *sfondo*, prevede cioè un diverso costituirsi dell'uomo nel mondo, non più nel modo di un rapporto univoco tra uomo agente e mondo agito ma come continuo interscambio attoriale e azionale tra istanze soggettive che non sono precostituite in origine ma che si determinano dinamicamente nel loro inscrivere l'una nell'altra e nel loro rispettivo *ingaggio* (Fontanille: 2004). Non a caso infatti, l'investimento valoriale diretto al paesaggio che da *sfondo* viene assunto come *figura* provoca, ed è questa la prova provante, una indiscutibile 'emozione spirituale ed estetica'.

Confrontiamoci ora anche con un'altra definizione di paesaggio in pittura e con una sua prima genealogia:

Si definisce paesaggio ogni dipinto che rappresenti una veduta nella quale la rappresentazione dello scenario naturale sia presa a soggetto o prevalga sull'azione

delle figure. In intere civiltà il paesaggio ebbe importanza secondaria e subordinata [...] e tale posizione mantenne anche quando la visione della natura giunse ad altissime espressioni [...]. Nell'arte occidentale a partire dal XVII secolo il paesaggio si affermò quale genere pittorico a sé stante [...]. La persistente mancanza di autonomia del paesaggio impedì anche la sua teorizzazione; non solo, ma, quando questa emerse, sempre si formulò nei termini o di una teoria della natura o di una teoria della visione. Per tutto il corso del Rinascimento, ad esempio, all'infuori del Trattato della pittura e degli altri scritti di Leonardo da Vinci, non è dato incontrare, né prima né dopo, altro discorso esplicito sul paesaggio che teorizzasse o soltanto rispecchiasse il valore da esso assunto nella pittura [...]. La trattatistica del Seicento invece fissò il paesaggio in un genere con le sue specificazioni di paesaggio ideale (o antico o eroico) e pastorale (o campestre o pittorico), cui si aggiunse più tardi la veduta. [...] anche la Grande Enciclopedia, che apparve fra il 1751 e il 1772, definì ormai il paesaggio come uno dei generi «des plus riches, des plus agréables et des plus féconds de la peinture» (AA. VV.: 1963, 332-333).

A quanto pare troviamo confermate le nostre premesse e inoltre notiamo che come vero genere la pittura di paesaggio tardò ad affermarsi in Occidente a causa prevalentemente del suo innegabile antropocentrismo, a partire dalla fine dell'età del bronzo fino almeno all'Umanesimo rinascimentale.

In Oriente invece, eccezion fatta per le arti figurative cambogiane dell'arte Khmer in cui il paesaggio delle sue fitte foreste svolge soltanto una funzione di sfondo (anche se molto curato nei particolari) a molte delle azioni umane, nell'arte cinese la pittura di paesaggio ha sempre trovato un'altissima espressione dovuta all'influenza del pensiero taoista che ha insegnato ai pittori a perdersi nella vastità della natura per ritrovare se stessi, identificandosi, così, con lo spirito che pervade l'universo, il Tao. L'uomo qui è completamente subordinato all'immensità della natura² e il paesaggio diventa «il tema di gran lunga prevalente, se non addirittura unico, di tutta la pittura» (Niccoli: 1974, 1701). La fusione panica con la natura di cui l'artista cinese (ed anche giapponese, anche se in misura appena inferiore) è investito non porta però ad una pittura del vero, anzi, al contrario, il paesaggio come tutto da cui il soggetto deriva e di cui fa parte è elaborato ed espresso poi su tela in termini ideali, che prendono le fattezze di «paesaggi ideali, espressione di un ideale culturale che durante il periodo Sung e quelli posteriori dominò la produzione artistica dei pittori-letterati cinesi» (AA. VV.: 1963, 371). Si tratta, anche in questo caso, di *paesaggi* sempre prima *culturali*, espressioni prodotte dalla soggettività ora attraverso istanze laiche e scienziaste ora religiose e filosofiche, ma che pur sempre mediano la percezione e la rappresentazione del paesaggio³.

Tornando alla cultura occidentale, nell'arte mesopotamica rappresentazioni di paesaggio compaiono sin dal periodo più antico nelle decorazioni dei sigilli cilindrici:

Nella glittica del periodo di Uruk, agli inizi del III millennio a.C., vi sono notazioni paesistiche del tutto adeguate agli scopi che l'artista si proponeva: in Mesopotamia non si perseguiva una descrizione del paesaggio fine a se stessa, minuziosamente narrativa, ma solo un'indicazione più o meno sommaria, atta a suggerire l'ambiente in

² «Vista chiaramente la faccenda dei Cinesi [...] spiegai a M. L. le ragioni della lirica naturalistica cinese – 4000 anni di lirica identica – spiegai la struttura magica di pensiero e società cinese, la corrispondenza tra potere e identificazione col territorio, la continua realtà di monte, bosco, palude, fiume, animali, ecc. che forma la sostanza di quella umana. Tutto hanno già fatto quelli – dissi e il risultato? Hanno descritto paesaggi. Tutto qui. L'occidente ha sempre preferito l'uomo alla natura» (Pavese: 1952: 350).

³ A proposito della differenza di concezione del paesaggio tra Oriente e Occidente, Barthes nota come, attraverso il sistema-lingua giapponese, è possibile «cogliere un paesaggio che la nostra lingua (quella di cui siamo padroni) era del tutto incapace di indovinare o di scoprire» (Barthes: 1984, 12).

cui si svolgeva la scena rappresentata. [...] Per il suo carattere totalmente diverso va invece ricordato un sigillo susiano, decorato con una scena esclusivamente paesistica [...]. Nel periodo accadico l'importanza dell'elemento paesistico nella descrizione di scene è diminuita [...]. Nel seguente periodo neosumerico scompaiono anche gli ultimi elementi paesistici (AA. VV.: 1963, 334).

Negli ultimi secoli del II millennio a.C. con l'arte assira, nei rilievi storici, la descrizione di paesaggio torna ad avere un ruolo importante. Nonostante essa, in questa nuova fase, non riesca a liberarsi dalle convenzioni iconografiche che l'hanno regolata fin dai tempi più antichi – per cui ad esempio le montagne sono rappresentate con cerchietti e ovuli e le acque con linee ondulate, durante il periodo di Assurbanipal il paesaggio si fa più articolato perché si trova a rispondere alle maggiori e complesse esigenze narrative, facendosi dapprima scena della narrazione, fino a diventare *azione narrativa* esso stesso (Fabbri-Marrone: 2001) attraverso la sua manifestazione rappresentata:

Con Assurbanipal nuove e molteplici tendenze si affermano: dalla scomparsa del paesaggio, rispondente a una nuova concezione dello spazio immateriale che avvolge le figure (specie nei rilievi della caccia), alla sua presenza come elemento narrativo (scene laterali della caccia, con la collina e gli spettatori, scene di guerra vicino a fiumi) e infine alla sua esistenza come elemento autonomo, puramente descrittivo: si pensi al rilievo con la veduta di Susa, circondata da alberi con un fiume all'intorno [...] (AA. VV.: 1963, 335).

Spostandoci progressivamente dall'Oriente verso il mondo mediterraneo, notiamo invece come nell'antico Egitto la descrizione di paesaggio è presente ma è affatto subordinata alle scene rappresentanti azioni umane e animali e quindi non come produzione narrativa a sé stante, anche se spesso risulta indispensabile per la comprensione delle scene stesse, fungendo da *contesto* pertinentizzante⁴.

Quanto al bacino del Mediterraneo in senso stretto, si può notare come già nell'età del bronzo il tema del paesaggio era presente nella produzione artistica. Nell'arte cretese e in quella micenea la natura circonda pittorescamente i soggetti rappresentati da tutti i lati, e prorompe massicciamente nelle rappresentazioni. Già qui l'uomo è presente ma il concetto di 'natura' che appare non è quello di oggetto manipolabile dalle facoltà cognitive e fisiche dell'uomo. Infatti lo sfondo-paesaggio incarna le potenze del divino, qui le divinità si manifestano attraverso la natura e l'uomo a stento riesce a sopportarne la presenza e ad interagire con essa. Dalla media età del bronzo in poi si assiste inoltre ad una progressiva stilizzazione delle rappresentazioni paesistiche, passando attraverso il periodo geometrico della ceramica fino al periodo tardo-geometrico.

Questa tendenza si traduce poi, nel mondo greco classico, nella rappresentazione di una natura ordinata perché espressione di un ordine divino che la regola. Tuttavia, se in una prima fase della grecità il principio dionisiaco (già di per sé Dioniso è la divinità della natura) eredita il concetto di 'natura' come incarnazione delle divinità, unica loro espressione, successivamente lo spirito 'classico' pare affermarsi sempre più riconducendo il divino a manifestazioni e fattezze antropomorfe, espungendolo dalla natura e dal paesaggio⁵, i quali però restano non soltanto teatro degli avvenimenti, ma partecipano al destino dei personaggi rappresentati:

⁴ «[...] Il paesaggio egiziano nei suoi tre aspetti fondamentali, la savana, la zona agricola e la zona palustre, trovò possibilità di espressione soprattutto nei rilievi e nelle pitture delle dinastie IV-VI riproducenti scene di vita» (AA. VV.: 1963, 335).

Nel frontone orientale del Partenone il sorgere del sole e il calar della notte inquadrano l'avvenimento cosmico della nascita di Athena, simbolo dell'intelletto, mentre le divinità della natura, Dionysos e Afrodite, sono adagiate su rocce (AA. VV.: 1963, 337).

In definitiva possiamo dire che, nell'arte del bacino egeo, fin quando la natura è stata considerata sede ed espressione del divino, la descrizione di paesaggio ha fornito la *figura* delle rappresentazioni; allorquando, invece, la figura dell'uomo si è sostituita a quella della natura nell'espressione del divino, con effetto l'antropomorfizzazione delle divinità, la descrizione di paesaggio ha fornito lo *sfondo* – sia pur molto significativo e altamente informativo dal punto di vista semiotico – dell'agire di uomini, dei ed eroi, così come appare evidente in molta della tragedia e nelle arti figurative classiche:

Maggiore importanza assunse il paesaggio negli scenari teatrali. Il Prometeo di Eschilo era incatenato a una roccia; Agatarco, secondo quanto narra Vitruvio, dipinse per Eschilo uno scenario che servì di spunto allo stesso Vitruvio, a Democrito e ad Anassagora per indagini teoriche condotte sugli effetti ottico-prspettici (AA. VV.: 1963, 337).

In ambito romano invece la descrizione di paesaggio stringe un legame con l'architettura – fornendole decorazioni e abbellimenti – e con l'urbanistica – facendosi veicolo di raffigurazioni anch'esse urbanistiche all'interno di contesti urbani già esistenti. La decorazione, che non si limita al fregio funzionale all'architettura residenziale, introduce letteralmente il 'fuori' 'dentro' l'abitazione, rappresentando paesaggi naturali all'interno di soluzioni abitative, aprendo e chiudendo finestre immaginarie sul mondo. È questo il vero tratto innovativo dell'arte romana rispetto alle precedenti, arte che consegna al pubblico suo contemporaneo e a quello futuro la pura descrizione di paesaggio, offerto alla semplice fruizione estetica.

Ma vediamo ora da vicino come e attraverso quali alterne vicissitudini la pittura di paesaggio si manifesta nella recente storia dell'arte europea e quale ruolo essa riveste. Tentiamone un rapido *excursus*:

[...] tutta l'arte bizantina, come poi medievale di Occidente, ignorò la pittura di paesaggio, giacché gli elementi naturalistici vi assunsero per lo più un valore simbolico-decorativo [...]. Validità autonoma il paesaggio cominciò a riacquistare solo nella pittura senese del XIV secolo [...] e con le miniature cortesi, borgognone e fiamminghe, degli inizi del XV secolo [...]. Sono questi i presupposti per la fioritura del paesaggio nel primo Rinascimento fiammingo, fiorentino e veneto, alla cui formazione contribuirono un nuovo senso dello spazio naturale, la impostazione scientifica dei problemi della prospettiva e un'intensa sensibilità per i valori della luce. Pure, anche in questi maestri il paesaggio continuò ad essere intimamente legato all'azione delle figure, e lo stesso accadde nella produzione dei grandi pittori italiani del Cinquecento [...]. Però nel corso del Cinquecento, il paesaggio acquistò una sua autonomia fino a divenire, anche formalmente, il vero e solo soggetto del quadro. Toccò perciò alla trattatistica del Seicento fissare il paesaggio in un genere a sé con le sue specificazioni di paesaggio ideale (o antico o eroico) e pastorale (o campestre o pittorico) cui più tardi si aggiunse la veduta, cioè la rappresentazione fedele dei luoghi reali e determinati. Ed è quindi dal XVII secolo che la pittura di paesaggio vero e proprio, nel quale l'uomo o gli animali hanno una parte secondaria e del tutto decorativa, diventa uno degli aspetti fondamentali dell'arte europea fino ai nostri giorni (in Italia e in

⁵ «I poeti classici non hanno bisogno di descrizioni naturali, perché dèi e luoghi sacri portano nel discorso molteplici visioni della natura» (Pavese: 1952, 279).

Olanda soprattutto) [...]. I vedutisti veneziani del Settecento (Canaletto, Guardi, Bellotto) trovano pronta assimilazione in Inghilterra ed è anzi la fioritura dei paesisti inglesi (Wilson, Crome, Constable, Girtin, Cotman, poi Turner) che concorre a fecondare i germi da cui nacque, nella pittura francese, l'impressionismo. Ma la comparsa di questo movimento non sarebbe pensabile senza l'apporto dato alla evoluzione del gusto paesistico della pittura di Corot, dal naturalismo dei pittori di Barbizon [...] e dallo stesso romanticismo di Fontanesi. Fu la rivoluzione tecnica e spirituale operata dagli impressionisti (Monet, Manet, Renoir, Sisley, Pissarro) a insegnare a guardare in modo tutto nuovo il mondo circostante: per loro, il paesaggio, studiato nei suoi aspetti più labili di luce e di colore, sarà una delle massime prove della pittura. Dopo di loro anche il paesaggio si configura secondo le esigenze delle nuove correnti artistiche (Seurat, Cézanne, Van Gogh), fino a declinare lentamente nella stessa misura in cui l'arte moderna tende a rinunciare alla resa oggettiva della natura (Niccoli: 1974, 1699-1701).

L'affermazione della pittura di paesaggio come genere autonomo, in cui il paesaggio è in prima persona oggetto di descrizione e di interesse dell'artista, si manifesta attraverso i secoli con alterne vicende ma, tutto sommato, in un crescendo che lo conduce dal Rinascimento, attraverso il Seicento e il Settecento razionalisti e illuministi fino agli impetuosi esiti romantici prima e impressionisti poi. Mutando i paradigmi estetici, filosofici e religiosi della cultura europea (e dei suoi singoli stati) si vede chiaramente come mutano anche i canoni estetici e le tecniche pittoriche, offrendo così, in ogni momento della storia recente del pensiero europeo, una pittura di paesaggio fortemente influenzata da questi paradigmi e loro stessa, più o meno diretta, espressione.

In età medievale, infatti, la pittura di paesaggio non ebbe gran corso poiché il paesaggio 'reale' della natura faceva capo e si traduceva immediatamente in paesaggio 'simbolico' per cui gli elementi naturali erano simboli della creazione ed emanazioni del divino e la loro bellezza era percepita come adombramento del divino stesso: risultato, questo, della filosofia cristiana per la quale la diffidenza nei confronti della natura corrispondeva alla capacità della mente medievale di concepire per simboli. Quando poi gli elementi della natura furono considerati nella loro bellezza intrinseca, simbolo di perfezione in se stessi, allora, attraverso la nascita di un'estetica del giardino, fu aperta una via di fuga verso la successiva pittura di paesaggio.

Dal Quattrocento in poi, durante tutto il Rinascimento, l'affermazione di quella che in futuro sarà l'equivalenza del pensiero scientifico e filosofico tra *reale* e *razionale* produsse gli studi sulla prospettiva scientifica (F. Brunelleschi, L. B. Alberti, V. Bellini, P. della Francesca, P. Bruegel), strumenti utili per vie diverse all'affermazione del realismo e del naturalismo pittorico (nell'arte fiamminga e in quella italiana). In quest'ottica fu inteso un nuovo senso dello spazio, suggerito dalla ricerca del vero e mosso dall'esigenza che l'arte si occupasse di 'certezze', fissate dalla matematica, e non da 'opinioni'.

La 'libertà' di pensiero fiorita nel Cinquecento fu rapidamente repressa dalla Controriforma e bisognerà attendere soltanto il Seicento olandese per vedere riaffermata la libertà dell'uomo di porre domande sulla natura. Oltre a questa ragione filosofica, ve n'è un'altra di ordine sociologico: l'arte olandese del Seicento si mosse verso un nuovo realismo ma di natura e scopo diverso rispetto a quello borghese del Cinquecento, verso cioè un'idea di natura non idealizzata ma riconoscibile nella sua 'naturalità'. Per l'arte olandese la pittura di paesaggio significò realismo solo se con questo termine s'intende una fuga dai canoni misurati con riga e squadra dal

Rinascimento classicista, senza attenzioni topologiche e che privilegia invece la creazione di un mondo anche immaginario, più drammatico e carico di associazioni di quello realista in senso stretto, fino al punto per cui le sue rappresentazioni possono risultare infine più soddisfacenti delle semplici registrazioni della percezione.

Questa nuova concezione di paesaggio realistico influenzò fortemente le concezioni ottocentesche del paesaggio attraversate anche però dalla concezione del 'paesaggio di fantasia' dell'arte espressionista, arte fondamentalmente anticlassica che si sviluppò nel nord Europa, sotto l'influsso anche della letteratura mistica del suo tempo e delle forme di rinnovo del fervore religioso che precedettero e accompagnarono la riforma di Lutero.

Presto però, come il paesaggio realistico degenerò in topografia, quello fantastico degenerò nel pittoresco. Ciò nonostante, l'impulso dato dalla cultura rinascimentale seppe trovare nuove realizzazioni negli esiti della pittura del 'paesaggio ideale' (diametralmente opposto a al 'paesaggio fantastico') che, in perfetto spirito neoclassico, faceva del paesaggio virgiliano oggetto di descrizione in quanto evocazione del mondo antico. Queste rappresentazioni del paesaggio arcadico mostrano quel 'senno di poi' che conferisce loro il gusto della memoria collettiva e culturale: il senso dell'età dell'oro, perduta, di greggi che pascolano, di cieli e acque calme e luminose, immagini che veicolano e suggeriscono una perfetta armonia tra uomo e natura quanto effimera poiché intrisa di consapevolezza di appartenere al passato⁶. Curiosamente è possibile ravvisare una certa affinità tra il paesaggio simbolico cristiano medievale e bizantino col paesaggio ideale neoclassico perché, pur con le dovute e ovvie differenze, entrambe le culture che li hanno generati condividevano la credenza in un passato, o un'ascendenza, altrettanto 'ideali', sebbene nello spirito neoclassico si avverta una vena estetizzante alquanto decadente che mostra un maturo ma svilito distacco dal passato, vanamente e oziosamente evocato⁷.

Durante il XIX secolo, crollate queste certezze religiose, positiviste o umanistiche, svanì ogni possibilità di ottenere 'paesaggi ideali'. Un ritorno, sia pur diverso, alla natura, attraverso l'opera di J. Constable e quella di J. B. Corot, per il quale l'arte più che indagare sul vero doveva essere in grado di trasmetterci una sensazione, bandisce definitivamente l'influsso che ebbe in arte la filosofia del Settecento, tutta tesa a fornire un'immagine della natura come un universo meccanico operante secondo i dettami della ragione, e ad aprire la strada all'Impressionismo.

⁶ «È necessario distinguere fra 'quadri di rovine', nei quali l'artista raffigurava resti di monumenti antichi come testimonianza di una civiltà passata, e il 'capriccio con rovine', dove il rudere assumeva un valore simbolico di caducità, legato al ricordo nostalgico di un tempo irrecuperabile» (Bairati-Finocchi: 2000, 152).

⁷ Per converso, e in provocatoria antitesi, ecco invece come C. Pavese, in una lettera scritta nel dicembre del 1935 durante il suo esilio calabrese e mediterraneo a Brancaleone, fa emergere un paesaggio altrettanto antico e passato, seppure vivo nella descrizione letteraria e certamente scevro da ogni 'sterile' e ozioso nostalgismo, sapendogli ridonare, appunto, nuova e 'feconda' vita nello spazio del testo: «Fa piacere leggere la poesia greca in terre dove, a parte le infiltrazioni medievali, tutto ricorda i tempi che le ragazze si piantavano l'anfora in testa e tornavano a casa a passo di cratere. E dato che il passato greco si presenta attualmente come rovina sterile – una colonna spezzata, un frammento di poesia, un appellativo senza significato – niente è più greco di queste regioni abbandonate. I colori della campagna sono greci. Rocce gialle o rosse, verdechiaro di fichindiani e agavi, rosa di leandri e gerani, a fasci dappertutto, nei campi e lungo la ferrata, e colline spelacchiate brunoliva» (Pavese: 1966, 138-139); ed ecco invece, poco oltre nel testo citato, con quali parole C. Pavese apprezzi il lavoro di traduzione dell'Iliade condotto da R. Calzecchi Onesti: «[...] mi pare che il saggio della Calzecchi sia notevole. La retorica neo-classica delle passate versioni omeriche è passabilmente sfrondata» (Pavese: 1966, 214-215).

Quella impressionista, fino poi, per strade, diverse a J. Turner e V. Van Gogh, fu una scommessa intorno ad una poetica della *visione*, generata dalla *impressione* che i sensi dell'uomo ricevono dall'interazione col mondo esterno. Non c'è nulla qui che possa lasciare spazio all'immaginazione o al pensiero calcolante. La *immagine*, come frutto di un *concetto*, è una 'cosa' che ha delle 'linee' di demarcazione e di presentificazione inequivocabili: l'Impressionismo mira ad abolire le cose per lasciare il posto alla *impressione* soggettiva. Qui la dottrina idealistica è bandita a vantaggio dell'innescarsi di un meccanismo di slittamento dal (presunto) *vero* al *verosimile*: è una deriva di senso che può facilmente sfuggire di mano e provocare una proliferazione incontrollata di *similari* che, se pur unici 'riferimenti' per la pittura, rischiano in ogni momento di perdersi nell'insensato, de-semanticizzandosi fino a scomparire addirittura alla percezione stessa.

Qualsiasi canone estetico tradizionale del passato viene messo in discussione e respinto, è solo la luce che detta le regole di questo rischioso e azzardato gioco di colori sulla tela. Ma ogni gioco deve portare con sé un *rischio* – di mallarmeana memoria – per potersi continuare a chiamare tale, e la sua dose di rischio è al contempo una formidabile 'snellezza' rappresentativa, dove ridondanze espressive non trovano posto e la loro assenza lascia spazio di senso all'intuizione, effimera quanto potente, *generata dalla impressione*:

Questi artisti e letterati non vogliono riprodurre l'acqua nel dettaglio: anzi, come insegna il poeta simbolista Stéphane Mallarmé, l'eccesso di informazioni visive, di particolari, disturba la percezione. L'acqua è elemento ineffabile e sfuggente e ben si presta a diventare il simbolo degli insondabili abissi dell'esistenza, dell'eternità della vita, così come del rapido evolversi della percezione, tema, quest'ultimo, assai caro al pennello impressionista (AA. VV.: 2006, 203).

Se in C. Monet, 'padre' dell'Impressionismo, si percepisce tutta l'immediatezza e la rapidità di un attimo destinato a fluire e a cambiare, proprio come l'acqua di un fiume o l'onda del mare, nello scorrere del tempo, in A. Sisley invece appare una pittura di paesaggio che mette le mani più direttamente sul territorio e sulle tracce che l'uomo vi iscrive attraverso il lavoro dei campi, indagando sull'interazione tra corpo e ambiente e mostrandone gli effetti visibili:

Sebbene Sisley sia soprattutto un paesaggista e, di conseguenza, la figura umana occupi un ruolo marginale nella sua produzione, egli mostra in più occasioni un certo interesse per il lavoro, soprattutto quello nei campi e le attività che si svolgono nelle strade delle piccole località fuori città: un aspetto dell'esistenza che raramente risveglia l'attenzione degli impressionisti (AA. VV.: 2006, 205).

A questo punto della nostra discussione possiamo tentare di rispondere ad alcuni dei quesiti che ci siamo posti in partenza. Dall'esito delle *performances* figurative prodotte dalle varie correnti pittoriche susseguitesi nel corso dei secoli in Europa, dal Medioevo all'Ottocento, e dai rapidi altri accenni, risulta evidente anzitutto come la sfera del visivo sia il luogo privilegiato di rappresentazione delle concettualizzazioni umane circa il proprio corpo e lo spazio circostanze che prende forma nel mondo abitato (e inabitato). A prescindere dagli approcci culturali di partenza (religiosi, sociologici e filosofici) e dalle tecniche raffigurative scaturite (dall'arte classica a quelle orientali, dai graffiti e dalle incisioni rupestri alla soglia della preistoria e dell'età del bronzo al Medioevo, dal Rinascimento, attraverso il Seicento e il Settecento, fino all'Impressionismo), la produzione di immagini è stata sempre, in termini semiotici, fortemente *culturalizzata*. Ha sempre risentito, com'è ovvio, dei paradigmi concettuali

dell'epoca in cui si esprimeva e, soprattutto, benché si parli in ambito storico-artistico di progressivi e alterni avvicinamenti o allontanamenti dalla realtà, le rappresentazioni figurali (nel nostro caso di paesaggio) sono sempre frutto di *convenzioni* semiotiche stipulate dalla comunità produttrice e fruitrice dell'attività artistica. In altri termini, benché si parli di maggiore o minore astrattezza, naturalismo, realismo, fantasia o idealismo, dal punto di vista semiotico, dalla geometria rinascimentale a C. Monet la produzione pittorica è sempre stata mossa da, sebbene alquanto diverse, *convenzioni culturali*. Convenzioni regolate da *codici e regole* più o meno precise (Eco: 1975), ma pur sempre aderenti ad un paradigma ispiratore che proponeva una propria, e ogni volta diversa, *interpretazione* della realtà (Eco: 1979, 1990 e 1995).

Detto ciò, concentriamoci sul 'genere' della pittura di paesaggio. Qual è stato il suo ruolo nella storia dell'arte, in particolare in quella occidentale, moderna e contemporanea? Abbiamo assistito, nell'antichità mediterranea, ad un progressivo oscuramento della raffigurazione della natura, parallelo all'antropomorfizzazione del divino che, dall'alba della preistoria fino al paganesimo maturo, ha sostituito alla natura il corpo umano attraverso le figure degli dei greci e romani. Dal Medioevo in poi invece, abbiamo assistito progressivamente ad una ri-emersione del paesaggio nelle arti figurative fino al punto di rivendicare e, presto o tardi, di ottenere, un suo proprio genere pittorico. Questo genere, affermatosi col nome di *pittura di paesaggio*, nel corso dei secoli non solo si è maggiormente definita e determinata, ma è addirittura diventata egemone dal Settecento in poi.

Il nuovo, progressivo e sempre crescente interesse da parte dell'uomo e delle comunità verso il proprio spazio abitato, verso il territorio più o meno antropizzato, attraverso le arti figurative, dimostra come sia centrale per il nostro paradigma culturale il rapporto tra il corpo (biologico e sociale, individuale e collettivo) e lo spazio da esso abitato e con cui è in perenne relazione. Questa relazione è biunivoca e mostra quanto l'interazione uomo-ambiente percorra innumerevoli iscrizioni dell'uno sull'altro e viceversa, *segnando* contemporaneamente due *superfici d'iscrizione*, il territorio e il corpo umano; mostra altresì come, attraverso la privilegiata via della pittura di paesaggio, questa pervadente macro-attività semiotica d'iscrizione sia stata a sua volta rappresentata e tradotta in altri codici semiotici, mostrando da parte dell'uomo, diciamo così, un meta-interesse descrittivo (Lotman-Uspenskij: 1975) della sua stessa attività d'iscrizione-interazione col territorio, facendo del paesaggio un sistema di segni espresso e rappresentato a sua volta da altri sistemi di segni, in questo caso di natura, ancora una volta, *visiva*.

2. Conclusioni

Tutti questi *nodi* del *tessuto* narrativo, in definitiva, ci fanno vedere, ancora una volta, sebbene il *paesaggio* qui non sia soggetto di azione⁸, come esso svolga comunque un ruolo importantissimo nella messa a tema del rapporto tra l'uomo e l'ambiente, attraverso il suo sistema culturale (filosofico e religioso) di riferimento, fungendo in

⁸ Una vera 'attorialità' (Greimas: 1986, *ad vocem*) il paesaggio comincerà ad averla, come abbiamo visto, solo in epoca moderna, quando, cioè, sarà completamente svincolato da investimenti di carattere religioso e trascendentale e sarà visto, osservato, goduto 'solo' esteticamente, conquistando così la *scena* delle rappresentazioni estetiche – quasi che una presunta superiorità dell'uomo 'moderno' lo ponga 'al di fuori' del paesaggio per poterlo osservare laddove l'uomo 'antico', sebbene in modi e forme diverse (prima panteisticamente, fino alla tarda età del bronzo, poi olimpicamente inteso, in Grecia e a Roma) lo viveva 'dall'interno' e ne era concettualmente e non solo fisicamente pervaso.

qualche modo da specchio dell'istanza della soggettività umana, rendendosi luogo dell'investimento valoriale dell'attività umana e occasione di riverbero della sua stessa condizione. In questi termini, dunque, il paesaggio può essere considerato a sua volta esso stesso *attore*, nella misura in cui iscrive se stesso sul corpo (biologico e sociale) umano e collettivo e al contempo sa farsi testimone della condizione dell'uomo.

Bibliografia

AA. VV.

1963 *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. X. Firenze: Sansoni.

2006 *La storia dell'arte. L'età dell'Impressionismo*. Roma: Gruppo Editoriale L'Espresso.

Arnheim, Rudolf

1974 *Il pensiero visivo* [1969]. Torino: Einaudi.

Barthes, Roland

1984 *L'impero dei segni* [1970]. Torino: Einaudi 2005.

Bairati, Eleonora – A. Finocchi

2000 *Arte in Italia. Lineamenti di storia e materiali di studio*, vol. III. Torino: Loescher.

Borges, Jorge Luis

1982 *L'artefice* [1963]. Milano: Rizzoli.

Eco, Umberto

1975 *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani.

1979 *Lector in fabula*. Milano: Bompiani.

1990 *I limiti dell'interpretazione*. Milano: Bompiani.

1995 *Interpretazione e sovrainterpretazione*. Milano: Bompiani.

Fabbri, Paolo – Marrone, Gianfranco

2001 *Semiotica in nuce II. Teoria del discorso*. Roma: Meltemi.

Greimas, Algirdas Julien – J. Courtés

1974 *Del senso* [1970]. Milano: Bompiani.

1986 *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio* [1979], a cura di P. Fabbri. Milano: Mondadori.

Fontanille, Jacques

2004 *Figure del corpo* [2003]. Roma: Meltemi.

Hjelmslev, Louis

1968 *I fondamenti della teoria del linguaggio* [1943]. Torino: Einaudi.

Lotman, Jurij Michajlovič – B.A. Uspenskij

1975 *Tipologia della cultura* [1973]. Milano: Bompiani.

Niccoli, Alessandro

1974 *Enciclopedia dell'arte Tumminelli*, vol. VII. Roma: Istituto Editoriale Europeo.

Pavese, Cesare

1952 *Il mestiere di vivere*. Torino: Einaudi 2000.

1966 *Vita attraverso le lettere*. Torino: Einaudi 2004.

Pozzato, Maria Pia

2001 *Semiotica del testo*. Roma: Carocci.