

## Vedute d'arte

di Gianfranco Mantegna

Come per molte nozioni, prima di iniziarnene la discussione va notato che pure il tradizionale concetto di paesaggio nell'arte ha subito in quest'ultimo centennio una profonda trasformazione a causa dello straordinario allargarsi della conoscenza umana. Per secoli la rappresentazione pittorica di scene bucoliche, di marine o di sublimi vedute naturali è rimasta sempre ancorata alla superficie terrestre. L'osservatore ci si trovava "dentro". Il panorama era visto sempre dall'angolo di prospettiva del punto dove poggiavano i nostri piedi. Prima il pallone aerostatico (con Nadar che subito vi sali per scattare fotografie) e poi l'aeroplano hanno totalmente cambiato la visione della forma e portata di quello che è in sostanza la nostra sola conoscenza del mondo reale "esterno", l'ambiente in cui viviamo. Il paesaggio, urbano o industriale che sia, è il luogo dove siamo situati. La nuova differenza è che adesso il reale paesaggio naturale sta progressivamente riducendosi o, addirittura, scomparendo.

Ma abbiamo guadagnato nuove vedute. Il paesaggio continua ad allargarsi. Non solo grazie alla velocità e ai mezzi di trasporto di superficie, come il treno e l'automobile che ci danno una visione cinematica con vedute e prospettive in continuo mutamento. Ogni viaggiatore che si trovi su un aereo che entra da nord nel territorio italiano scopre al completo la stupefacente vista delle Alpi, sotto di lui. Inoltre, adesso ci sono ben familiari tratti della superficie di Marte, vulcani in eruzione su Io, un satellite di Giove, e le gigantesche vallate, montagne e formazioni "aracnoidi" di Venere. Le immagini sono di estremo e fedele realismo, anche se a volte non sono state neppure viste dalle telecamere delle sonde spaziali, ma piuttosto "immagini fatte" dall'eco di impulsi radar. Questi paesaggi, su cui presumibilmente non metteremo mai piede, sono ora parte integrante della nostra comune realtà fisica e conoscenza.

Da Leonardo, che disegna in dettaglio i vortici nel movimento di corsi d'acqua (traendone spunti per lo studio dell'idraulica), alle rappresentazioni naturalistiche di Dürer e Bruegel, osservatori della realtà come scienziati, nel Seicento la panoramica fiamminga viene a costituire un modello d'illuminato umanesimo e nuova democrazia. Dal realismo come assoluto morale ci si spinge verso rappresentazioni sempre più ideali dove si fondono classicismo e romanticismo: in Claude Lorrain il paesaggio è una forma d'arte che presenta una veduta della natura ancora più bella e armoniosa della natura stessa. Al castello rinascimentale si sostituisce il rudere della campagna romana, trasportando la vista fuori dal tempo in un presente eterno.

Canaletto segna una svolta per la resa topografica delle sue vedute, grazie pure al largo uso del dispositivo della "camera ottica". Si sospetta pure che Canaletto, a causa della sua conoscenza della luce, sia stato tra i primi a dipingere all'aperto. Fatto inconsueto fino ai tempi degli impressionisti che invadono la foresta di Fontainebleau, i suburbi parigini e la Provenza. Non si esegue più la copia di paesaggio, ma piuttosto si registra un'"impressione". Si inizia a dipingere un'idea della natura, piuttosto che la sua presenza percepibile. Oppure, come dice Starobinski nel saggio "Tra Proust e Ruysdael" (*Lettera Internazionale*, ottobre-dicembre 1991), « il paesaggio appartiene alla soggettività più che al mondo esterno ». Gauguin, cercando l'emotività, si ribella e nel 1888 scrive: « L'arte primitiva procede dallo spirito e fa uso della natura. La cosiddetta arte raffinata procede dalla sensualità e serve la natura. La natura è serva della prima e amante della seconda. Col per-

mettergli di adorarla essa abbassa lo spirito dell'uomo. È così che abbiamo inciampato nell'abominevole errore del naturalismo ». Ma Cézanne sa meglio: nella costante ripetizione della stessa veduta esplora l'« iridescenza del caos », portando nel mestiere del pittore le preoccupazioni degli scienziati del nostro secolo che hanno esplorato la natura quantistica della luce e le leggi del caos. In questo secolo, infine, con qualche eccezione come nella prima pittura di Mondrian, dove *L'albero rosso* (1908) che nell'immediata primarietà di solo vivido rosso e blu sembra presagire un'immagine televisiva, il paesaggio s'interiorizza sempre di più: prima con la pittura metafisica e poi col surrealismo che pasticcia interno con esterno ed esalta il paesaggio occulto della mente, dell'inconscio e dei sogni, alla stessa maniera che le droghe psichedeliche degli anni Sessanta ci porteranno all'esplorazione dell'*inner space*, mentre l'umanità muove i primi passi nello spazio cosmico. Di pari importanza, nella seconda metà del Novecento, si verifica la più radicale trasformazione del nostro concetto di paesaggio, non attraverso la scienza, ma per mano dell'artista stesso.

Dopo aver laboriosamente e liricamente rappresentato il paesaggio, ora una nuova generazione di artisti lo affronta per "alterarlo" a suo piacimento. Con la Land art Robert Smithson, Walter De Maria, Christo, Michael Heizer e Dennis Oppenheim ne fanno un veicolo per la trasformazione della sua stessa forma fisica: è l'atto finale del trionfo della cultura sulla natura.

Come hanno trattato il paesaggio i nuovi media tecnologici dell'ultimo secolo, la fotografia, il cinema e la televisione? La storia si può condensare in breve. Nella fotografia, in pochi decenni dalla sua scoperta, la forma paesaggistica si afferma subito e solidamente. Se l'interesse è dapprima fondamentalmente documentaristico (pensiamo subito a Felice Beato, Francis Frith, Maxime DuCamp, Timothy O'Sullivan e numerosi fotografi "coloniali" meno noti, specie in India e in Estremo Oriente), non manca una genuina ricerca di valori più elevati e sublimi. Allo scopo nascono presto apparecchi formato grande e obiettivi speciali. La nobile tradizione iniziata da Carlton Watkins continua fino a Weston e Adams. Ma se la fotografia ha il merito della resa quasi istantanea e assolutamente fedele alla realtà, essa è sempre rimasta in uno stato ancillare e di cattività rispetto alle immagini pittoriche. Col solo vantaggio del realismo meccanico che la rende preferibile oggi a ogni paesaggio dipinto. Solo un fotografo contemporaneo, Joel Sternfeld, sembra essere capace di dirci qualcosa di nuovo e di diverso con le sue fotografie a colori della campagna romana, con ruderi e acquedotti: il fascino non viene dal contenuto, che ripropone la tradizione classica, ma perché riesce a portare la veduta a uno stato ideale, ancora una volta fuori dal tempo.

Il cinema ha ancora meno da offrire, salvo qualche maestosa veduta del West americano in John Ford, che ritroviamo poi in *Thelma e Louise*. Per quanto possa piacere ammirare il paesaggio da un'automobile o da un treno in corsa, giacché ciò stabilisce un nuovo rapporto col vedere, la visione dinamica del cinema soddisfa assai poco: l'occhio che ama il movimento è poco interessato alla superficiale rapidità del cinema, che sembra nemico della contemplatività. O forse perché si sa che nel film troviamo solo una finzione narrativa della realtà, anche se aspira a trascendere nell'immaginario. E poi non si va al cinema alla ricerca di esperienze spirituali, ma solo per essere intrattenuti. Soltanto Wim Wenders, forse, è riuscito a darci un'ispirazione nuova, anche se il suo paesaggio preferito è l'architettura della città. In un'intervista dal titolo "La verità delle immagini", in un libro di prossima pubblicazione,\* Peter W. Jansen chiede a Wenders: « Molte inquadrature, immagini e situazioni dei tuoi film mi ricordano Caspar David Friedrich, che nei suoi quadri dà grande importanza alla percezione visiva, al puro vedere. Anche tu del resto affronti in diversi film i modi e le regole di questa percezione. Cosa c'è nello sguardo di così straordinario? ». Wenders risponde: « Trovo straordinario che l'immagine, diversamente dal pensiero, non imponga alcuna opinione sulle cose. In ogni atto di pensiero è sempre implicito anche un giudizio sugli oggetti, sugli uomini, su una città o su un paesaggio. Il vedere invece prescinde dalle opinioni; guardando una persona, un oggetto, o il mondo, noi sviluppiamo un rapporto autentico, un'attitudine sganciata da qualsiasi giudizio, in fondo percepiamo a livello puro. L'atto del vedere è percezione e verifica del reale, ovvero un fenomeno che ha a che fare con la verità, in fondo, molto più del pensiero, nel quale ci smarriamo più facilmente, allontanandoci dal reale. Per me, vedere significa sempre immergersi nel mondo [...] ».

Se il cinema ha poco da offrire alle nostre aspirazioni spirituali, la televisione ha nulla. Qui non è neppure il caso di parlare di paesaggio o di alcun altro genere iconografico. La televisione è semplicemente un deserto, senza neppure la consolante visione delle dune (non dimenticheremo mai *Il tè nel deserto* di Bernardo Bertolucci). Non è questione della limitazione tecnica del mezzo: lo schermo

\* N.d.R.: W. Wenders, *L'atto del vedere*, Ubulibri, Milano, 1992.