

Stefano Cecchetto

Il paesaggio tra luce e colore

L'arte non deve rendere il visibile, ma rendere visibile.

Paul Klee

La pittura coinvolge e travolge, e quando vediamo il paesaggio dipinto veniamo rapiti dalla rappresentazione figurata tanto quanto lo spettacolo dal vero. Nessuna nostalgia, nessun desiderio di conoscere i luoghi che hanno ispirato l'artista: l'arte è fine a se stessa e non rimanda ad alcuna realtà esterna, anche se apparentemente evocata.

L'arte tende infatti a istituire un universo chiuso in se stesso con leggi interne che ne determinano una seconda natura.

Diversamente dalla fotografia, la pittura non descrive bensì comunica, nel suo luogo immaginario, la dimensione onirica di un paesaggio senza territorio e la sensazione estetica di uno spazio esteriore che diventa luogo interiore del nostro vissuto. Viene spontaneo dunque affermare che in pittura la definizione di "paesaggio" si oppone sostanzialmente a quella di "località". Il luogo dipinto appartiene totalmente alla poetica dell'artista. Così, nella scelta dei soggetti da rappresentare, il pittore esplora un altro immaginario e affronta la scelta di una solitudine espressiva che lo isola dal contesto urbano del luogo e lo trasferisce nella dimensione dell'anima.

In poche parole l'artista compone la sintesi emotiva del nostro quotidiano e la trasferisce nell'espressione artistica: siamo ciò che vediamo.

Ma se è lecito affermare che la rappresentazione della natura non è la riproduzione del visibile, è altrettanto corretto testimoniare che la pittura è l'essenza di una conferma "apparente", è la sintesi di un'emozione autentica dove il cielo, il mare, gli alberi, la curva delle colline, altro non sono che la proiezione estetica di un paesaggio premeditato.

È quindi nella dimensione lirica che i pittori veneti e quelli toscani – nel periodo a cavallo tra Ottocento e Novecento – riescono a restituire il sentimento della luce e del colore in quel senso di malinconia romantica che li coglie davanti alla "sublime visione" di un panorama idealizzato. Ed è nell'ossessione del distacco da quella stessa "visione" che subentra lo slancio a fermare un'emozione e a condividerla con altri. Il paesaggio descritto da questi artisti, nel loro silenzioso percorso segreto, sta tutto nella contemplazione immobile della "veduta" che solo la pittura riesce a rappresentare quale trasposizione interiore di un istante ormai remoto.

I Neovedutisti veneti Ettore Tito, Luigi Nono, Pietro Fragiaco, Teodoro Wolf Ferrari, Rubens Santoro, Angelo Dall'Oca Bianca, Lina Rosso, Guglielmo Ciardi, con i figli Emma e Beppe e gli altri artisti di quella generazione hanno saputo restituire, con il sentimento pittorico, quel senso di "metamorfosi" che sposta l'occhio di chi guarda verso la percezione emotiva di un taglio prospettico e conferisce una particolare luminosità espressiva alla scena. Solo attraverso l'utilizzo di una pittura estremamente ricca di colore e di passaggi tonali – che trova riscontro anche nella precedente esperienza toscana dei Macchiaioli – essi riescono a "mettere in luce" l'esasperata condizione romantica del loro procedere.

Scrivendo sull'opera di Guglielmo Ciardi, Diego Valeri afferma:

Veneziano intero. Ma è da notare che la sua educazione artistica fu prevalentemente toscana: che la sua personalità si svegliò al contatto coi macchiaioli, e davanti ai Fontanesi e ai Corot della raccolta Demidoff di Firenze (1868). Quella nettezza di visione che, nelle sue opere più mature, apparirà conciliata e fusa col senso delicato e profondo, e squisitamente veneto, dell'atmosfera, gli deriva forse dalla giovanile esperienza, dal giovanile amore per il nitido paesaggio e la nitida pittura in terra tosca. Si osservi, tra l'altro, la sua predilezione del controluce che disegna i contorni e stacca i rilievi¹.

Nella citazione di Valeri: «controluce che disegna i contorni e stacca i rilievi» è riscontrabile un altro aspetto della pittura di paesaggio, l'immobilità della scena. Il pittore fissa sulla tela la dimensione di un "paesaggio immobile", per lui si tratta di fermare l'attimo in cui l'estetica della contemplazione assume – nella realtà pittorica – la proiezione di un universo chiuso in se stesso, e in quel frangente l'artista proclama il suo atto d'amore verso la natura e verso l'infinito.

Il senso di nostalgia che ci pervade quando osserviamo un dipinto che documenta un paesaggio ormai "corroso" dalla metamorfosi del tempo è la medesima emozione che riconduce al ricordo delle cose perdute.

Il “paesaggio della memoria” è la convergenza di una serie di stimoli emotivi indispensabili a cercare dentro di noi quel sentimento unanime che lega il passato al presente. Oggi il rapporto dell’uomo con il proprio territorio subisce però una dura prova: l’ambiente in cui viviamo è al centro di continue citazioni, disquisizioni e trasformazioni che in qualche maniera ne influenzano l’estetica. Di conseguenza, l’espressione artistica della rappresentazione – sia pittorica che fotografica – è ormai ridotta alla cronaca per la denuncia di una disfatta contemporanea.

Anche se un fenomeno naturale può apparire sempre come qualcosa di unico, siamo però consapevoli che il più straordinario tramonto potrà sempre ripetersi domani, e poi ancora fra qualche giorno in un altro luogo; l’opera d’arte invece ha in sé qualcosa di irripetibile, niente sarà più come prima nella fissità dell’immagine che l’artista riproduce.

La visione di un paesaggio senza territorio prende definizione quindi da uno stato d’animo del vissuto, la grande esperienza romantica che parte da Turner, coinvolge la coscienza dell’artista e determina la produzione di una “scuola del sentimento”.

Questa corrente approda soprattutto nell’Ottocento, ma poi anche nel Novecento, alimentando l’indirizzo progressivo di una pittura tutta italiana che rivela, in particolar modo in Toscana e in Veneto, i nomi di solide promesse che si affermeranno poi attraverso le grandi esposizioni internazionali alla Biennale di Venezia.

Laguna, campagna e montagna sono i soggetti dominanti di una trasposizione visiva che individua nei luoghi d’affezione la rappresentazione del quotidiano, e la pittura del tardo Ottocento – liberatasi ormai dal vacuo internazionalismo neoclassico – riesce a rintracciare nelle tradizioni regionali alcuni elementi dell’antica grandezza rinascimentale. Nell’armonia tra l’uomo e il paesaggio l’artista prende coscienza di sé e riesce così a esprimersi con un linguaggio nuovo che non intende sottolineare l’assoluta aderenza al vero naturale, bensì ricondurlo alla fascia emotiva di un sentimento autentico.

Dipingere la natura non è quindi riproduzione del visibile, ma è la rivelazione dell’invisibile, è l’intuizione di un’essenza, l’*harmonia mundi* di un momento che raccoglie in sé tutta la fantasia, il colore e la luce di un istante prezioso.

In questo contesto, il contributo dei Macchiaioli alla riscoperta del colore è determinante: quei giovani ribelli, che si oppongono ai canoni pittorici tradizionali per la determinazione di uno stile nuovo, proclamano l’insurrezione artistica di un gusto *en plein air*. Il loro naturalismo pittorico resta il segnale deciso di una contemporaneità congeniale ai primi moti popolari dell’indipendenza, come un invito a uscire dai salotti della borghesia per andare in strada, per riavvicinare l’arte alla vita. Ribelli si nasce quindi, per impeto, per passione, ma anche e soprattutto per un effetto della ragione. Questi artisti, dopo aver intuito in maniera limpida la visione della realtà, hanno saputo restituirla attraverso sottilissime reazioni cromatiche che dichiarano una lungimirante modernità.

In bilico tra le diverse temporalità, la pittura dell’Ottocento toscano ipotizza l’avvento di una nuova classicità, che non rimanda a fraintendimenti con il ritorno a forme antecedenti, ma esprime invece una dichiarata espressione di novità del segno e la ricerca dei toni coloristici. Ecco perché alcuni capolavori di quel periodo si possono rileggere oggi in chiave moderna quale espressione di uno stato lirico che indaga il colore e la forma, nell’universo pittorico di una rappresentazione dove ogni dettaglio è indispensabile alla sua continuità nel tempo.

Giovanni Fattori, Silvestro Lega, Telemaco Signorini, Luigi Bechi, Cristiano Banti, Luigi Gioli, Vincenzo Cabianca, Giovanni Boldini e gli altri artefici di quel periodo sono i testimoni oculari di un rapporto diretto tra la ricettività ingenua del pittore e una natura primordiale e intuitiva, per il quale si rivelava l’inadeguatezza delle concezioni accademiche e romantiche di un «bello ideale» e di un «bello vero», affermando invece la convinzione che «tutto è bello in natura dal punto di vista dell’arte».

Le opere esposte in questa mostra vogliono innanzitutto affermare proprio questo concetto e la scelta si è sviluppata all’interno di un percorso del gusto che determina la “sublime visione” di un paesaggio ideale, dove il colore e la luce raggiungono la soglia dell’infinito.

Ogni opera d’arte, quale che sia la sua sostanza, è un passo avanti verso l’obiettivo finale dell’artista, sarà poi il traguardo a deciderne la forma e a negarle la replica, dopo l’ultimo tocco del pittore non c’è più spazio per nulla, se non per l’esposizione al pubblico e l’analisi critica dei contenuti.

Il percorso della mostra è quindi un itinerario dell’anima che svela un processo visivo interiore pronto ad essere esternato dalla pittura. Sono opere lungamente meditate ed elaborate, ma sempre nel senso di uno scavo, di una

messa in luce dei sentimenti più reconditi. Questo spiega anche la scelta particolare dei titoli che, il più delle volte assumono la valenza di una dichiarazione della memoria personale dell'artista o della sua poetica. Penso a *Pace alpestre avanti sera (Carinzia)* di Guglielmo Ciardi, dove la temporalità crepuscolare dei cromatismi è sottolineata dal concetto della preparazione della cena, o a quella *Luce di maggio* che la figlia Emma Ciardi ci restituisce dentro alla luminosità irrompente dei riflessi nell'acqua del Canal Grande.

Così avviene che l'impostazione "intellettuale", cioè quel momento particolare in cui l'artista "progetta" l'opera, non è più un segmento artificiale e distaccato, ma diventa sempre più parte integrante della spiritualità espressiva della rappresentazione. Niente sarà più come una volta negli occhi e nella mente dei "vedutisti" che operavano a cavallo tra il Settecento e i primi anni dell'Ottocento; quello che si vede, dopo la svolta dei Macchiaioli e dentro alla figurazione del Novecento veneto, è la concentrazione di un pensiero che passa attraverso l'intera esistenza di colui che lo esprime; è il paesaggio mentale della memoria e del lavoro in solitudine.

Lo storico Alain Roger nel suo *Breve trattato del paesaggio*², sostiene che il «paesaggio non è natura, ma storia, per questo preferiamo vederlo attraverso il filtro della letteratura e dell'arte». È un'interpretazione, questa, che ben si adatta al tema della mostra, in quanto propone la visione sublimata dei luoghi attraverso una lente deformata dalla cultura e dall'interpretazione individuale dell'artista. Ma quello che il pittore tramanda nell'opera è anche la testimonianza di un espressionismo più immediato e scoperto che porterà poi alla visione dello stesso paesaggio, mediato però dal filtro dell'emozione e dallo slancio della passione pittorica.

Uno slancio che dichiara innanzitutto lo stato d'animo dell'autore e la sua "deformazione" visiva e che riflette la formazione culturale e la sensibilità personale di ognuno, come sottolinea lo stesso Proust in un passo de *La Recherche*:

Poi tornato davanti ai biancospini, come davanti a quei capolavori che ci sembra sapremo meglio vedere dopo esser stati un momento senza guardarli, ma avevo un bel farmi schermo con le mani per non aver che loro sotto gli occhi: il sentimento ch'essi risvegliavano in me permaneva oscuro e vago, in un inutile tentativo di liberarsi, di venire ad aderire ai loro fiori. Essi non mi aiutavano a chiarirlo, né potevo chiedere ad altri fiori di soddisfarlo. Allora, causandomi la gioia che siamo soliti provare alla vista di un'opera del nostro pittore preferito, diversa da quella che conosciamo, o meglio, se ci conducono davanti a un quadro di cui non avevamo visto fino allora che un abbozzo a matita, se un pezzo musicale che udiamo eseguire soltanto al pianoforte, ci appare poi rivestito dei colori dell'orchestra³.

L'abilità pittorica è dunque il segreto di rendere visibile l'invisibile, ma nello stesso tempo è anche la rivelazione del dubbio che non possa esistere altro che il visibile, e la pennellata inquieta dell'artista coglie l'attimo di una visione istantanea per fissare sulla tela il codice di un'energia nuova e sorprendere il paesaggio fuori dall'immobilità stessa del suo apparire.

La luce e il colore che ritroviamo nei dipinti degli artisti toscani e veneti che hanno lavorato a cavallo tra Ottocento e Novecento, restano delle stupende invenzioni pittoriche dominate dall'impeto elettrico di una forza a corrente continua. La spregiudicata personalità di questi autori consente di raggiungere le vette più alte della pittura moderna: le tante Venezie e la sua laguna, le montagne venete e le differenti vedute del paesaggio toscano, le campagne e le diverse città di queste permanenze inquiete acquistano l'identità soltanto perdendola e raggiungono la perfezione pittorica solo annullando la loro presenza geografica.

Tutte le citazioni e gli arcaici profili del Neovedutismo veneto fanno comunque intravedere l'astrazione letteraria di un nuovo linguaggio che si va formando e si dirama in due direzioni ben distinte: da una parte la consapevolezza della pittura, dall'altra la ricerca di particolari effetti cromatici che dichiarano la supremazia dell'anima.

Un piccolo grande mondo pittorico è infatti riconoscibile dentro all'opera di artisti quali Alessandro Milesi, Rubens Santoro, Angelo Dall'Oca Bianca, dove è ancora percepibile la grande lezione pittorica dell'Ottocento: il neoclassicismo, il romanticismo, il realismo e l'impressionismo riscontrabile anche nei lavori di Beppe Ciardi, ma con un segno decisamente innovativo nella struttura compositiva. Nello spettacolare dipinto *Ponte votivo per la festa del Redentore*, l'artista ritrova i "campi lunghi" di un secessionismo della forma, in questo suo omaggio allo spirito dei luoghi, Beppe Ciardi riafferma lo spirito di un vedutismo rarefatto e in quest'opera il paesaggio del vissuto torna a rappresentarsi con la luce e il colore di un'aria nuova, di una rinnovata vitalità.

La rappresentazione di un "tempo sospeso" è il segno concettuale che diventa il tema conduttore di gran parte della pittura dell'Ottocento, anticipando quindi la grande svolta che la psicanalisi darà poi al linguaggio del Novecento nell'esplorazione di temi più consoni all'introspezione dell'individuo.

Ma è ancora il gusto poetico del paesaggio e della figura a determinare il filo rosso che unisce i poli di una pittura che vuole rappresentare – al di là dell'aneddoto – il percorso della vita quotidiana e il suo procedere lirico. Una costante, questa, facilmente riscontrabile nell'opera di Giovanni Fattori che ritrova nell'ambiente culturalmente più ristretto della provincia toscana, i toni e gli elementi di un linguaggio figurativo di gusto e indirizzo europeo.

La luminosità trasparente dei Macchiaioli, espressa con i colori più fervidi e rischiosi, rimane quindi la testimonianza autentica di una compiuta trasformazione e interpretazione della natura, espressa però con l'ottica di un radicale cambiamento del punto di vista. Qui, l'idea dello spazio è forte, vibrante e inquieta, pur nella calma apparente di una normalità dichiarata dalla quiete della rappresentazione. Il segno si muove sicuro, la pittura attraversa lo spazio fisico della tela per annullare la sospensione di un supremo distacco e il paesaggio esce ancora una volta dal suo territorio e lo conquista. L'antica tradizione rinascimentale del paesaggio toscano si rinnova nell'opera di questi artisti in un'atmosfera di silenzio e di attesa, dove il sentimento della rappresentazione rivela la radice segreta di un nuovo indirizzo romantico.

In questo contesto si pongono anche le opere di un artista innovativo quale è stato Telemaco Signorini, di cui la mostra propone alcuni dipinti tra i quali mi piace segnalare un quadro importante, si tratta di *Combs la ville* del 1873, un paesaggio dove l'impaginazione della scena è rimarcata da uno spettacolare cielo plumbeo, per una penombra di luce che mette in risalto le diverse tonalità dei muri e delle case viste nella visione prospettica di una distanza lunga. Una prospettiva già indagata dall'artista nello spettacolare dipinto *Novembre* del 1870, ora nella raccolta della Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro a Venezia. Nella pittura di Signorini, la costruzione dell'impianto scenico non è certamente mirata a stupire, ma serve a sottolineare che il pittore è comunque il "fotografo" di una realtà visiva e ne restituisce l'immagine quanto più possibile precisa con gli aggiustamenti e le approssimazioni della sua personale poetica.

Più complesso il discorso, per quello che riguarda il segno degli artisti del Novecento, mirato a una più misurata cadenza, a una visione meno totale degli argomenti e sicuramente più vicino al sentimento di una disgregazione del reale. Qui l'approccio è forse più mentale se vogliamo, ma intriso di una poetica sotterranea che emerge alla distanza: ogni veduta è un miraggio, sono paesaggi prosciugati dal vento della mente o da un'afosa Apocalisse che descrive il senso di vuoto, di lontananze evocate; di luoghi descritti nella loro consuetudine quotidiana, da rimembranze interrotte, da intricati segnali di allucinazioni che rivelano l'inquietudine di uno stato d'animo assolutamente metafisico.

In questa sezione della mostra possiamo quindi inserire alcuni autori innovativi per l'epoca, quali Gennaro Favai, Teodoro Wolf Ferrari, Astolfo e Mario De Maria, Luigi De Giudici, Guido Marussig, Umberto Moggioli e Gino Rossi. L'espressionismo deciso del loro paesaggio idealizzato tende ad allontanarsi dagli schemi primitivisti della pittura per approdare a un contatto più diretto e reale. Un contatto che passa attraverso la luce nuova di Cézanne e di Derain, ma che rimanda comunque alle atmosfere conosciute di luoghi che hanno carattere, e che sono la quintessenza stessa dell'idea di natura.

Alla fisicità del sole e della luce resta ancorata invece l'opera di Virgilio Guidi: sempre sul punto di cedere all'astrazione, l'artista evoca la cadenza di un paesaggio completo, una linea distesa che dirige l'occhio di chi guarda verso un orizzonte ricco di luce e verso lo spazio perduto e ormai irraggiungibile di una primitiva felicità.

Nel paesaggio dipinto, l'occhio impara a cogliere anche il più insignificante frammento di una "veduta", ne cattura l'istante e la ri-colloca dentro a un universo più ampio; per poi portarla fuori, per assegnarle il posto che le compete di luogo-non luogo.

L'artista che guarda al paesaggio restituisce il silenzio e l'abbandono della contemplazione, e descrive – nell'iconografia dell'opera – la presenza/assenza di un'anti-lettura che prelude al significato autentico della vita stessa.

Il paesaggio dipinto va quindi al di là della nostra stessa percezione visiva; è il colore indefinito e indefinibile che ci avvicina allo stato profondo della passione e dei sensi, è la felicità ed è il tormento che scandisce il nostro tempo dentro a una clessidra inesorabile, dentro a una misurata cadenza che ci riporta verso i tempi sospesi dell'umana fragilità.

¹ D. Valeri, in G. Tomasella, *Scritti sull'arte*, Venezia 2005.

² A. Roger, *Breve trattato del paesaggio*, Palermo 1997.

³ M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, vol. 1, Torino 1961, p. 135.