

LA FOTOGRAFIA, LA TRADIZIONE LETTERARIA E IL MITO DEL PAESAGGIO

Quando si cercano nel passato le memorie delle moderne mitologie, quando si cerca nella letteratura e nella storia delle immagini un elemento, una traccia di discorso sul grande tema dei generi, le strade appaiono come divise, non intercambiabili dunque, ma al contrario quasi non comunicanti. E il problema del paesaggio, che nella tradizione di immagine ha una propria continuità, o almeno una vicenda che viene letta come tale, non sembra trovare riscontri immediati e diretti nella scrittura letteraria, questo forse per la difficoltà dei diversi specialismi, per la settorialità del nostro lavoro di ricerca. Eppure proprio la interrelazione dei due modelli può portare una luce su alcuni temi legati alle culture dell'Occidente e alla cultura in Francia ed ai modi di intendere il rapporto fra arte e fotografia, fra letteratura, paesaggio e fotografia.

Per capire, sarà indispensabile prendere le mosse da lontano e quindi iniziare dalle origini occidentali del paesaggio e della sua narrazione per via di immagini. Paesaggio dunque come genere, ma in pittura questo problema, del paesaggio come entità separata, come genere appunto, si definisce fra il tempo del Vasari e quello del Caravaggio, fra la nascita della pittura come 'maniera' e dunque come didattica della immagini, della figura e della storia, e la pittura intesa come luogo simbolico, la natura morta interpretata come spazio della narrazione di un mondo sublimato¹.

1. M. Calvesi, *Caravaggio o la ricerca della salvezza*, in «Storia dell'Ar-

Se la costruzione del racconto per generi nella tradizione della critica d'arte si viene definendo a cavallo fra secolo XVI e XVII per quello che concerne la pittura, la partizione, la distinzione nei differenti generi appare chiara soprattutto agli inizi del secolo XVII, ma era prassi di bottega già nel secolo XVI sia presso i Carracci che a Roma all'Accademia di San Luca. Dunque il racconto per generi in pittura è racconto costruito secondo una gerarchia che è anche di apprendimento, e si comincia con gli sfondi di paese e con le parti architettoniche nelle – storie –, si continua con le nature morte, con le figure e dunque i ritratti e si conclude appunto con il racconto, con la storia la cui invenzione è parte di un complesso apprendistato culturale che, dai tempi della Controriforma, viene sempre più a collegarsi con la cultura religiosa e con le prese di posizione istituzionali della chiesa di Roma.

Dunque la pittura di paese, da Albani e Poussin, e dai grandi secentisti romani in poi è un modello di racconto e insieme la narrazione mitologica di un naturale che significa ritorno all'antico, evocazione di un mondo mitico e perduto, e giustamente a suo tempo Cesare Gnudi confrontava il paesaggio – classico dell'*Orlando Furioso* con la cultura pittorica di Niccolò dell'Abate e quello del Tasso della *Gerusalemme Liberata* con la cultura secentesca dopo i Carracci, dunque con la civile cultura del classicismo².

te», 1971, fasc. 9-10, pp. 93-141; M. Marini, *Io Michelangelo da Caravaggio*, Roma, 1974; M. Gregori, *Caravaggio today e Caravaggio. Paintings by, after, or attributed to Caravaggio*, in *The Age of Caravaggio* Catalogue of the exhibition, New York 1985, Milano-New York, 1985, pp. 28-47, 200-353. M. Calvesi, *La realtà di Caravaggio*, Torino, 1990; F. Bologna, *L'incredulità del Caravaggio: l'esperienza delle cose naturali*, Torino, 1992; *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascono i capolavori*, Catalogo della mostra, a cura di M. Gregori, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, Sala Bianca 12 dicembre 1991-15 marzo 1992, Milano, 1992.

2. C. Gnudi, *Regola e bellezza in Guido Reni*, in *Guido Reni*, Catalogo

La tradizione pittorica della veduta secondo Kenneth Clark³ costruisce un racconto usando modelli diversi ed anche procedimenti di composizione, di impaginazione differenti, ed ecco dunque Salvator Rosa e il mito della narrazione simbolica, ecco la cultura alchemica che traversa le ricerche di numerosi vedutisti a cominciare dalla pittura del Grechetto⁴, ecco ancora Giovan Battista Piranesi e la sua ricerca che punta sulla evocazione di una antichità mitica e sulla alchimia⁵. Ma il problema del racconto del paesaggio sta nell'impianto della veduta. Si rifletta sui modi di ripresa delle immagini, su quelli settecenteschi dei vedutisti veneti, metodi che sono i più accertati anche grazie alla conservazione di alcuni strumenti di ripresa⁶, e penso a Antonio Canal detto il Canaletto, a Francesco Guardi, a Bernardo Bellotto, si rifletta su questi e su Piranesi per cogliere le differenze. Nei veneti vedute assiali, forme in primo piano, gondole o altro per coprire le giunzioni fra i campi di ripresa che sono ciascuno un sottomultiplo della veduta di insieme intesa come una veduta grandangolo; in Piranesi vedute fuori asse, oblique, scenogra-

della mostra, Bologna, 1954, pp. 15-44; Id., *L'esperienza dei Carracci*, in *I Carracci*, Catalogo della mostra, Bologna, 1956, pp. 17-47; Id., *L'ideale classico del Seicento*, in *L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*, Catalogo della mostra, Bologna, 1962, pp. 3-37; Id., *L'anima del Guercino*, in *Il Guercino*, Catalogo della mostra, Bologna, 1968, pp. XIX-L; Id., *L'Ariosto e le arti figurative*, Relazione al Convegno Internazionale su Ludovico Ariosto, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma-Ferrara, settembre-ottobre 1974, in «Atti dei Convegni Lincei», VI, 1975, pp. 331-401. Questi saggi sono stati riediti in *L'ideale del classico*, Bologna, 1986.

3. K. Clark, *Landscape into Art*, London, 1949.

4. *Il genio di Giovanni Benedetto Castiglione. Il Grechetto*, Catalogo della mostra, Genova, Accademia Ligustica di Belle Arti, 27 gennaio-1 aprile 1990, Genova, 1990.

5. H. Focillon, *Giovan Battista Piranesi*, Paris, 1918, trad. it. con *Introduzione* di M. Calvesi, Bologna, 1963.

6. A. Corboz, *Canaletto: una Venezia immaginaria*, Milano, 1985, pp. 143-154.

fie che si scompongono in una diversa e più complessa prospettiva dove dominano trapassi di luce, perforanti attraversamenti di campo, un dialogo complesso coi monumenti antichi e le loro simbologie.

Le due culture della veduta settecentesca, le due culture del paesaggio sono determinanti per la costruzione della pittura ottocentesca e per l'impianto del racconto fotografico e trovano riscontro anche nella tradizione letteraria. Ma se i rapporti fra pittura e letteratura, tra vedute raccontate e vedute dipinte appaiono tutto sommato scarsi nella cultura di Occidente fino al secolo XIX, in questo invece, quasi di colpo, nel giro di pochi decenni, le relazioni appaiono infittirsi e, soprattutto, farsi più dirette. È come se la trafila del paesaggio dipinto e quella del paesaggio narrato, in prosa o in versi, di colpo trovassero relazioni, scambi, collegamenti finora neppure sospettati o comunque attivati. Esiste dunque una ragione perché questo accade, esiste una ragione per la quale le due serie si collegano? Credo che questa vada vista nella fotografia la cui introduzione data il terzo decennio del secolo ma la cui diffusione, dopo Daguerre in Francia e Fox Talbot in Inghilterra, dunque dopo il 1839, appare in grande evidenza.

Certo, quando Turner dipinge i suoi paesaggi che saranno riscoperti dagli Impressionisti e avranno così un posto nella storia del moderno vedutismo, quando Turner, puntando su un rapporto fra arte e scienza, dipinge lo spazio del naturale come globale coinvolgimento atmosferico⁷ il suo modo di rappresentare lo spazio non ha a che fare con la tradizione romantica e la sua cultura letteraria. Opposto invece il caso del gruppo dei pittori di Barbizon che si collegano alla cultura postromantica francese e per questo interpretano il paesaggio come luogo del-

7. K. Nicholson, *Turner's classical landscapes*, Princeton 1990; G.C. Argan, *La luce di Turner*, in: *Da Hogarth a Picasso. L'arte moderna in Europa*, Milano, 1983, pp. 89-96.

la proiezione dei sentimenti. Di contro Corot punta, per decenni, su un vedutismo di sapore teatrale, come una messa in scena secondo modelli classici di una cultura nuova. Ma la rivoluzione avviene negli anni '60 e '70 del secolo quando il dibattito sulla letteratura e la cultura pittorica hanno trovato appunto una singolare mediazione, quella fotografica.

La fotografia è certo considerata, negli anni '60 e '70, uno strumento di indagine sul reale, e lo è soprattutto in Francia dove cresce una scuola, da Disderi a Nadar, che non ha eguali in Occidente, una scuola che ha scelto, dopo Daguerre, di esporre la realtà, di considerarla analiticamente. La matrice di questa interpretazione della fotografia sta probabilmente nel romanzo, in Balzac prima di tutto e nelle sue analitiche descrizioni del mondo della borghesia e del proletariato che lotta per diventare esso stesso borghesia, nelle pagine dello scrittore che inventa, ne *La comédie humaine*, una nuova dimensione del racconto della città. Infatti quasi sempre gli spazi dentro il sistema dei romanzi di Balzac sono dentro la città e le sue narrazioni vanno viste anche come brulicanti vedute urbane. E sono anche ritratti e scene di genere, per usare la terminologia della pittura. Ma il punto da sottolineare mi sembra un altro, Balzac costruisce il proprio grandioso racconto tenendo presente lo spazio come viene documentato, costruito, raffigurato anche dalla fotografia, e la fotografia è uno strumento tecnico di registrazione che del resto i pittori utilizzano largamente⁸, a cominciare dagli accademici come Ingres per finire coi romantici come Delacroix.

Dunque tra il romanzo di Balzac e quello di Emile Zola ecco costruirsi un nuovo discorso sulla funzione della fotografia come memoria, come luogo della documentazione, strumento per un'ulteriore analisi, e la foto appare naturalmente rispondere alla partizione dei generi della pittura, distinta quindi in natura morta, paesaggio, ritratto, nudo, e viene usata proprio in fun-

8. A. Scharf, *Art and Photography*, London 1968, trad. it. Torino, 1979.

zione della rappresentazione pittorica, come sappiamo, ma anche come strumento di base per il racconto letterario. Zola intende la descrizione degli spazi dei suoi romanzi, e dei personaggi, come una fotografia, come una stampa fotografica che egli tiene idealmente davanti e che utilizza, e in certo qual modo le sue descrizioni sono come fondate su questi documenti o costruite come se egli di questo genere di documentazione si fosse servito.

Esiste un riscontro preciso fra la narrazione realistica nel romanzo, anzi quella naturalistica, e la pittura, e penso da una parte a Jean Francois Millet e dall'altra a Camille Pissarro che, in pieno clima realistico, sono due figure determinanti. Prima certo vi era stato Courbet, il «peintre-travailleur», il pittore lavoratore che intendeva esporre nella pennellata stessa la fatica del dipingere e l'identità fra operare intellettuale e operare manuale, ma sono Millet e Pissarro quelli che meglio intervengono a modificare il sistema dei generi della pittura e questo spazio singolare che si viene determinando fra paesaggio e tradizione letteraria.

Millet dunque, sul filo di un socialismo utopistico, come si potrebbe definirlo, opera nella pittura dipingendo non semplici paesaggi ma figure di lavoratori, figure di contadini attivi nell'arco dell'intera giornata, non dunque semplicemente un *Angélus*, come la cultura di tradizione cattolica interpreta, ma una preghiera detta nel contesto di una giornata di fatiche che sono descritte e analiticamente rappresentate in diversi e collegati dipinti. Quanto a Pissarro, lavora *sur le motif* come farà Cézanne, punta su una interpretazione sociale del lavoro dei campi, e dunque su un paesaggio carico di valori simbolici, carico di significati. Un singolare modo insomma, il suo, di essere impressionista.

Certo che il confronto e il conflitto sui temi della rappresentazione e sul problema del realismo attraversa sia la veduta che la cultura letteraria che quella fotografica, e il punto di incon-

tro, ma anche di scontro, sono proprio gli impressionisti. Sono loro infatti a ritrovare, con Zola e il suo gruppo, un diretto rapporto, e alcuni fra i pittori hanno, con Zola, una amicizia che continua negli anni. Zola, dunque, è amico di Cézanne fin dai tempi della giovinezza ad Aix – en – Provence; Zola è amico di Manet⁹; e ancora conoscono Zola un poco tutti i pittori del gruppo. Ma conoscono anche, questi pittori, Nadar, il grande protagonista del realismo fotografico a Parigi, della foto intesa come documentazione globale, degli spazi della terra e di quelli del cielo, delle catacombe parigine e dei luoghi sublimi, e lo conoscono tanto bene che sarà lui a offrire lo spazio di un suo *atelier* in disuso per la prima mostra degli impressionisti nel 1874. Un luogo singolare, per una mostra, che non trova spiegazioni se non all'interno di un rapporto stretto, o ritenuto tale, fra la nuova pittura di veduta, la fotografia e, devo aggiungere, il nuovo romanzo, il nuovo racconto. Sul problema del rapporto tra fotografia e pittura impressionista è importante citare il saggio di Carlo Ludovico Ragghianti che apre il dibattito sul problema¹⁰ e ancora il volume di Aaron Scharf¹¹ dove troviamo ampiamente discusso il rapporto tra pittura e foto.

Dunque da una parte Zola intende la fotografia come strumento di documentazione e gli impressionisti, Manet in primo luogo, come pittori che intendono rappresentare il mondo in chiave realistica; i testi di Zola per Manet, e soprattutto il saggio sul *Salon* del 1866 e quello introduttivo alla mostra postuma del 1884 alla École des Beaux Arts mettono in chiaro bene che la pittura di Manet viene letta da Zola come il luogo della veritiera rappresentazione, come lo strumento per riconoscere il mondo come è, e dunque anche per rappresentarlo. Molto più sfumati

9. A.C. Quintavalle, *Zola: impressionismo, un amore difficile*, «Corriere della Sera», 30 dicembre 1993, p. 25.

10. C.L. Ragghianti, *Impressionismo*, Torino, 1944.

11. A. Scharf, *Art and Photography*, cit.

e spesso negativi i giudizi nei confronti di altri artisti: positivo quello su Pissarro, e possiamo comprenderne ora assai bene le ragioni¹², meno positivi i giudizi su Renoir, su Cézanne e anche su Degas e su Monet¹³. Insomma alla fine sembra davvero che per Zola la pittura impressionista avrebbe potuto essere il luogo dove si rappresenta il mondo come è, ma alla fine il rifiuto di questa pittura fa bene intendere che quel realismo che Zola e Nadar pensavano potesse essere il senso e il segno della ricerca di quel gruppo di artisti è un modello al quale proprio gli Impressionisti non hanno voluto adeguarsi.

Zola scopre insomma che la pittura degli Impressionisti è andata in altra direzione e decide che quella strada non gli interessa. In questo senso *L'Oeuvre*, il romanzo pubblicato nel 1886, finisce per essere un sintomo di una totale disaffezione, ma anche uno strumento di analisi e insieme un esplicito segnale di rifiuto. Certo, in Sandoz scopriamo la figura di Zola, ma Claude Lantier, il protagonista pittore, è una mescolanza di Manet e soprattutto di Paul Cézanne e di Monet. Non piace a Zola *Impression, soleil levant*, ma non gli piacciono neppure i paesaggi *sur le motif* di Cézanne perché ne intende la interiore ripetizione che non significa scoperta del mondo come spazio reale, ma come luogo dove gli spazi del reale sono ripensati. Così il rifiuto nel romanzo è chiarissimamente espresso, ma questo lavoro si pone alla fine di una complessa vicenda che ha visto correlarsi per la prima volta in modo stretto la tradizione della pittura, il racconto sulla pittura e, in parallelo, pittura e fotografia.

Altro e differente il discorso sulla cultura in area germanica dove la dimensione del realismo trova minori echi e dominano altri modelli, altre narrazioni, altre culture. Si pensi a Arnold Böcklin e al suo ossessivo raccontare, dopo Caspar David Friedrich, la realtà del mondo e delle cose. Si pensi a quanto pesa,

12. A. Scharf, *Art and Photography*, cit., pp. 377-378.

13. A. Scharf, *Art and Photography*, cit., pp. 169-213.

su quelle scelte, la cultura letteraria romantica e postromantica tedesca, i racconti di Hoffmann e il loro misconoscere la realtà per il sogno e l'ossessione d'angoscia. E la cultura degli Espressionisti, e la fotografia delle avanguardie tedesche sviluppa una ricerca, da Christian Schad in avanti, che ha parentele con la alchimia e che pesa su Man Ray dadaista a Parigi proprio per i *Rayographs* e per le solarizzazioni. Così quindi la cultura germanica incide sulla fotografia e la trasforma, e le avanguardie dell'altra cultura d'Occidente, quella parigina, sembrano scoprire nella fotografia una dimensione diversa, e una funzione diversa. Pensiamo alla ricerca di Etienne Jules Marey e alla sua importanza per la cultura pittorica del cubismo analitico e soprattutto dei futuristi: esiste dunque una possibilità di utilizzare la fotografia in termini formalistici, negando certo il vecchio realismo, ma soprattutto usando la foto come strumento per analizzare gli spazi e i movimenti e non più la dimensione mentale, e quindi simbolica, dei racconti.

Ma c'è, nelle avanguardie, un altro settore, un'altra foto secondo modelli che la ricollegano alla tradizione letteraria, e penso al Surrealismo e alla sua relazione con la fotografia e col film, con René Clair da una parte e con Magritte fotografo dall'altra, ambedue fortemente in debito con le invenzioni nietzscheane, pure esse post-letterarie, ma soprattutto sublimemente dipendenti da Jules Verne, come non sempre si nota, e da Giorgio de Chirico. Una veduta come simbolo degli spazi mentali dunque, ecco quello che propongono i surrealisti a Parigi da Magritte a Max Ernst, e quindi e ancora una volta il paesaggio si trasforma. Non più realismo, non più discorso sulle cose come sono, ma solo come vengono pensate.

A Parigi dunque, crogiuolo negli anni '20 e '30 delle culture germanica e sovietica libere, e di quella francese, finito il realismo, finito il paesaggio e la sua cultura di veduta immaginata come reale, comincia un discorso nuovo, dopo le avanguardie storiche, sulla rappresentazione pensata del mondo e dei suoi spazi.

Il vecchio mito realista del paesaggio, quello di Balzac e soprattutto di Emile Zola finisce: il paesaggio, lo spiega anche la metafora della nostra lingua, è d'ora in avanti 'mentale'. Dunque il genere paesaggio nei vecchi termini della tradizione pittorica non può continuare perché gli si attribuisce, dalla tradizione pittorica realista, una funzione di rappresentare le cose che la veduta adesso non può né vuole avere.

Così oggi paesaggio significa ritratto, proiezione 'analitica', esposizione della propria crisi o rifiuto del mondo. E su questa strada procedono ormai, dagli anni '20 in qua, sia la fotografia che la pittura che la tradizione letteraria, quantomeno quella surrealista e post-surrealista.

Arturo Carlo Quintavalle