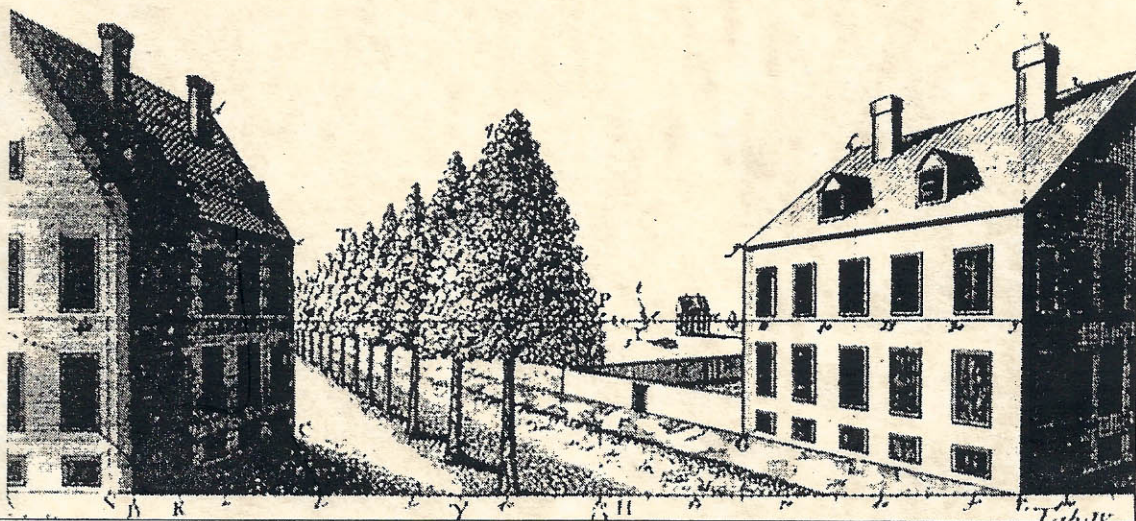


Paesaggio con figure



a cura di Andrea Giordano



LIBRERIA
INTERNAZIONALE
CORTINA PADOVA

Indice

<i>Prefazione</i>	5
Andrea Giordano: <i>Uno sguardo sul paesaggio</i>	7
Rossella Salerno: <i>Forme di rappresentazione del paesaggio</i>	11
Luigi Cicchiarella: <i>Paesaggio: sguardo, forma, immagine</i>	25
Anna Sgrosso: <i>Due coste e due versanti: la Penisola sorrentina</i>	41
Agostino De Rosa: <i>Nel segno del Minimalismo</i>	53
Alberto Nugnez: <i>Il Paesaggio spaesato</i>	67
Alberto Sdegno: <i>Il paesaggio panoramico</i>	75
Luisa Bifulco: <i>Sulla relazione tra l'opera d'architettura e il paesaggio</i>	87
Alessandra Pagliano: <i>Il paesaggio dell'uomo: caratterizzazioni simboliche dell'ambiente artificiale</i>	97
Barbara Messina: <i>Immagini del paradiso: natura e paesaggio nell'arte islamica</i>	109
Fabrizio Gay: <i>Paesaggi topologici: la geometria arcaica dello spazio globalizzato</i>	129
Giovanna Ferrara: <i>Paesaggio con figure: rappresentazione del territorio nella tradizione pittorica europea. Il Rinascimento</i>	147
Giuseppe D'acunto: <i>La montagna del mondo: la configurazione geometrico-simbolica del tempo indù</i>	157
Malvina Borgherini: <i>La rappresentazione del paesaggio. Arte e politica in Toscana e nella Serenissima Repubblica Veneta</i>	177
Manuel Cecchinato: <i>I paesaggi sonori di Michelangelo Antonioni</i>	197
Margherita Vanore: <i>La "forma tecnica" e l'architettura del paesaggio</i>	221
Maria Noviello: <i>Da un'estetica ad un'etica del paesaggio: evoluzione del concetto di tutela</i>	229
Nicola Pisacane: <i>Paesaggio con figure: rappresentazione del territorio nel Medioevo</i>	241
Stefano Chiarenza: <i>Extra moenia: paesaggio e giardino</i>	251

Il paesaggio panoramico

Alberto Sdegno

!7432101234?!: questo è il titolo, apparentemente stravagante, che Michael Snow avrebbe voluto dare ad uno dei suoi contributi cinematografici più fortunati, al quale l'amico Joyce Wieland suggerì il più esplicito *La Région Centrale*¹ (fig. 1). Salutato dalla critica come il primo documentario canadese sul tema del paesaggio², il lungometraggio - termine quanto mai opportuno vista la durata di circa tre ore - mostra la ripresa filmica di un ambiente naturale in cui architettura e figura umana sono assenti³. L'oggetto è il contesto incontaminato, selvaggio, inesplorato delle colline del Quebec, una *natura naturans* dove ogni fotogramma racchiude elementi rigorosamente connotati secondo questa comune radice. Rocce emergono da un terreno aspro, nudo, indifferente; l'acqua dei laghi si offre come una sottile velatura verso il cielo; dalle nuvole a volte irrompe la luce abbagliante della sfera solare che, penetrando nell'obiettivo della macchina da presa, produce bagliori luminescenti. L'unico elemento innaturale che appare fugacemente nella lenta sequenza ricorsiva è l'ombra dell'apparecchio ottico e dello strano supporto architettato dall'artista. In effetti ciò che è importante di tale film non è soltanto l'oggetto qui raffigurato (fig. 2), ma anche lo strano dispositivo, predisposto grazie all'aiuto di Pierre Abbeles, ingegnere esperto nella costruzione di apparecchi meccanici per sistemi cinematografici, che permette l'osservazione della scenografia geografica. Nel presentare la sua proposta al *Canadian Film Development Corporation*, nel marzo 1969, Snow osserverà che lo scopo era quello di "... dare alla telecamera lo stesso ruolo nel film che viene dato a ciò che viene fotografato"⁴. Nessuno potrà mettere in dubbio, allora, la singolare presenza scenica dello strumento tecnico, soprattutto nella particolare modalità di registrazione video. Si alternano, infatti, alle veloci riprese delle irregolarità delle alture nascoste dai tenui cromatismi della prospettiva aerea, sequenze lentissime di inquadrature ravvicinate che,

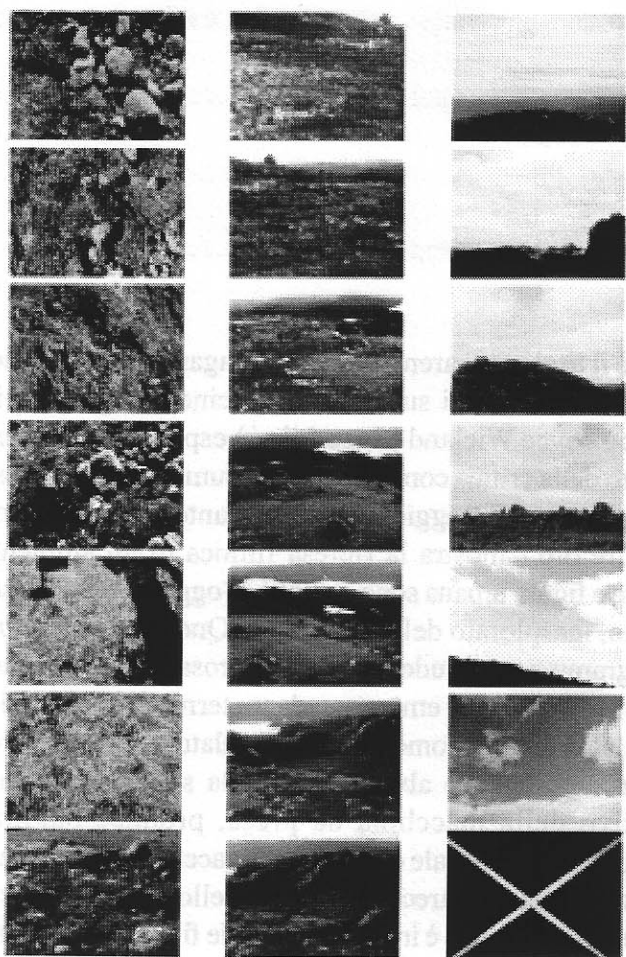


Fig. 1, M. Snow, *La Région Centrale*, 1971, sequenze tratte dal film.

Fig. 2, M. Snow e la macchina cinematografica utilizzata per le riprese di *La Région Centrale*.



seguendo un percorso elicoidale, conettono l'infinitamente vicino con lo spazio infinito del paesaggio collinare.

La serie di immagini in progressione dinamica può essere considerata una straordinaria registrazione panoramica, data la scansione inesorabile della successione: un tentativo di rappresentare un luogo in maniera totale, globale, integrale e che non a caso deve essere messo in relazione ad altre esperienze dell'autore. Basti pensare a *Wavelength*⁵, una inflessibile operazione di *zooming* della durata di quarantacinque minuti da un interno verso un esterno, o ad un'altra opera filmica in cui la titolazione, <->⁶, due frecce orientate in senso opposto, sottolinea l'operazione di spostamento lineare della macchina da presa, mediante un ritmo a volte quasi sincopato.

A differenza di queste precedenti sperimentazioni che descrivono una natura anche artificiale, *naturata*, una architettura fatta di interni e di strade urbane, il paesaggio de *La Région Centrale* è innaturale nella sua stupefacente naturalità: con l'occhio meccanico è possibile infatti osservare, scrutare, scandagliare il territorio con una attenzione particolare, che genera inquietudine e spaesamento quando la visione si capovolge e l'occhio dell'osservatore si perde in una spirale ipnotica, o quando la sublime contemplazione della natura ritmicamente rivive l'esperienza di <->, con dei rapidi mutamenti orizzontali della scena. Le differenti inquadrature sono riportate allo stadio zero attraverso la riproposizione di un singolo fotogramma con una croce bianca, una X le cui estremità stanno sui vertici dello schermo televisivo nero e il cui punto centrale, intersezione delle due linee, può essere considerato come la proiezione sul quadro del vertice della piramide visiva, il *rappel á l'ordre* della visione frammentata.

Come non collegare allora questo paesaggio panoramico, dinamico, con le mirabili estatiche vedute d'infinito che la pittura ha regalato alla cultura artistica a partire dalla fine del Settecento e lungo tutto il secolo successivo. Lo stesso Snow, prima di iniziare le riprese, ha dichiarato i suoi intenti artistici: "Voglio fare un grandioso film sul paesaggio, simile alle grandi opere pittoriche di Cézanne, Poussin, Corot, Monet, Matisse..."⁷. Come non includere nell'elenco anche i paesaggi nordici di Carl Gustav Carus, John Martin, quelli americani di Thomas Cole e Thomas Moran, in cui vi è una figurazione accurata del più piccolo elemento arboreo. Come non trovare in John Constable, in William Turner, e soprattutto in Caspar David Friedrich le origini di questa ricerca dell'infinito. Le rare figure umane che quest'ultimo rappresenta - spesso autoritratti o persone scomparse che trasmettono una



Fig. 3, C.D. Friedrich, *Due uomini in riva al mare al tramonto*, 1917.

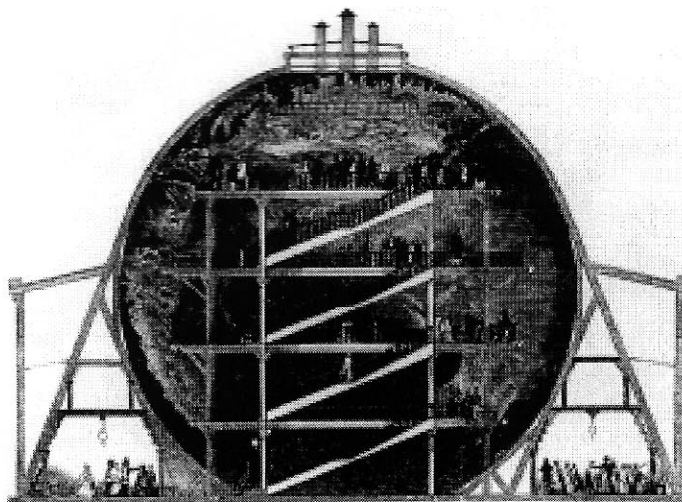


Fig. 4, B. Lanzi, *Strumento di rilievo*, 1557.

sublime malinconica religiosità - si perdono nell'osservazione di tramonti dal cromatismo dirompente, voltando le spalle all'osservatore del quadro, seppure in una perfetta postura plastica. Valgano per tutti il *Paesaggio sul Riesengebirge al sopraggiungere della nebbia*, in cui una figura umana pensata in fase di elaborazione dall'artista è stata poi rimossa dall'opera finale per abbandonare il paesaggio a se stesso, o i *Due uomini in riva al mare al tramonto* (fig. 3), rapiti nell'estasi di un mesto sguardo illimitato, entrambi dei primi anni dell'Ottocento.

Se dal punto di vista figurativo si viene ricondotti all'esperienza della sublime "*tragédie du paysage*"⁸, dal punto di vista della sofisticata attrezzatura meccanica lo strumento di Snow, composto di un dispositivo automatico a rotazione multipla che consente la ripresa a trecentosessanta gradi di una

Fig. 5, J. Wyld, *The Great Globe*, sezione, ca. 1850.



scena, deve essere messo in relazione con le macchine ottiche che la teoria della rappresentazione ha raccolto nel continuo confronto serrato con la tecnica. Non si può non pensare alla macchina cinquecentesca di Baldassarre Lanci (fig. 4), poco utilizzata a causa della evidente deformazione anamorfica degli elementi che venivano ritratti, o alle lanterne magiche, antesignane dell'attuale dinamismo cinematografico, o ai numerosi strumenti ottici - per tutti si pensi alla 'palla sciottica' o 'occhio di bue' di Daniel Schwenter, dove una sfera rotante permetteva una proiezione pseudopanoramica in un ambiente chiuso.

Ancor più lo stratagemma di Snow si collega a quelle molteplici esperienze architettoniche che connotano la stagione delle Rotonde del Panorama⁹, architetture che contengono lunghi fogli disegnati posti sull'intradosso delle pareti esterne, cilindriche o sferiche rispetto all'impianto strutturale, in cui lo spigolo iniziale dell'ampio rettangolo colorato viene unito al profilo finale (fig. 5). Al centro di esse, come è noto, stazionava una piattaforma che permetteva al visitatore di osservare il paesaggio dipinto nella sua totalità, di perdersi in un infinito, seppure spazialmente limitato a poche decine di metri. Spesso all'interno di queste complesse strutture erano visibili più panorami sovrapposti, come nella Rotonda dei Panorami a Leicester Square a Londra (fig. 6), in cui dalla pedana inferiore si poteva osservare un paesaggio prevalentemente naturale, distante, remoto allo sguardo, mentre da una postazione superiore, una scena ravvicinata mostrava le architetture in primo

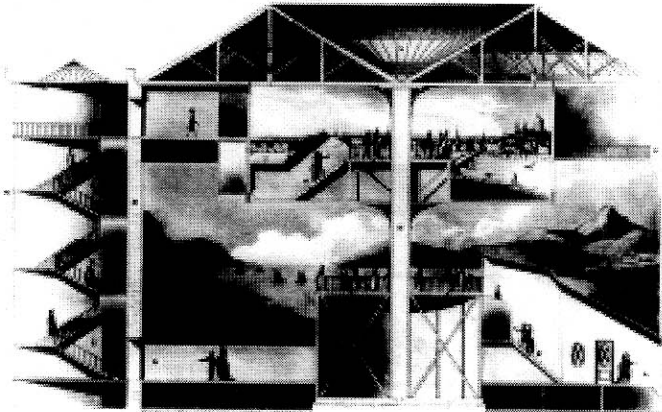


Fig. 6, R. Barker, Sezione della Rotonda in *Leicester Square*, ca. 1798.

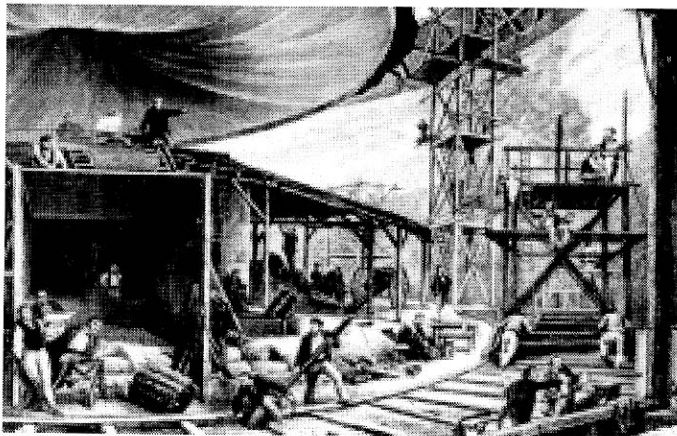


Fig. 7, J.-C. Langlois, Metodologie per la realizzazione di un panorama, 1831.

piano. Una sottile convergenza tra le Rotonde e il teatro avviene nel tentativo, mai in realtà veramente riuscito, di fondere in una unica esperienza percettiva i diversi momenti scenici¹⁰. La sostituzione dei frammenti di elementi dipinti che costruiscono la quinta scenografica viene eseguita in principio utilizzando un'unica tela semicircolare in modo da accogliere lo sguardo degli spettatori. Al centro si svolgeva come sempre la messa in scena rappresentata impiegando i consueti arredi mobili per l'allestimento temporaneo. Il passaggio dal teatro al cinema, dalla narrazione diretta all'esperienza filmica, affronterà il tema del panorama (fig. 7) - si pensi ad esempio all'esperienza del Cinerama degli anni '50 o agli attuali *IMAX Studios* - ma forse bisognerà attendere il raffinamento delle tecnologie digitali perché possa maturare una nuova originale risposta all'interpretazione del problema della visione totale¹¹.

Se molto è stato scritto sulle rotonde panoramiche ottocentesche poco invece si è riflettuto sull'architettura del paesaggio panoramico reale. Le potenzialità offerte dai nuovi materiali introducono all'inizio del secolo il tema della *Glasarchitektur*, diretta declinazione del possibile utilizzo congiunto dell'acciaio e del vetro nella costruzione dell'edilizia. Paul Scheerbart scriverà un noto opuscolo dal titolo omonimo¹², che diverrà quasi un manifesto per gli architetti del periodo, intenti all'applicazione dei semplici principi li presentati. La nuova architettura avrà pareti di vetro, arredi trasparenti, pavimenti cristallini: l'estremismo dello stravagante teorico tedesco arriverà infine a sostenere che "... delle finestre non si parlerà più dopo l'introduzione dell'architettura di vetro; la parola stessa "finestra" scomparirà dal nostro vocabolario"¹³, dal momento che il nuovo materiale richiederà una nuova classificazione degli elementi dell'abitazione. Nell'immaginario architettonico cominciano ad affiorare volumi trasparenti, spazi diafani, componenti traslucidi: si pensi agli *Edifici di cristallo* di Wenzel Hablik, alle architetture di Le Corbusier, di Ludwig Mies van der Rohe, di Walter Gropius, su cui vengono disegnate lunghe aperture orizzontali, alle opere di Bruno Taut, delle quali il *Padiglione del Vetro* all'Esposizione del Werkbund di Colonia è certamente il più emblematico. Non a caso l'anno in cui viene realizzata quest'ultima opera - il 1914 - coincide con l'anno di pubblicazione del testo di Scheerbart, dedicato proprio all'amico architetto Taut.

Ma alcune opere sono esemplari per il modo in cui si inseriscono nel contesto naturale.

Nel primo progetto americano di Mies van der Rohe, la *Resor House* del 1938 (fig. 8), un lungo corpo parallelepipedo disteso orizzontalmente nel contesto naturale di Jackson Hole, a poca distanza dallo Yellowstone Park, si affaccia sul complesso roccioso omonimo. Sebbene non verrà realizzata, il contenuto panoramico è ben evidenziato da un fotomontaggio (fig. 9) in cui la struttura d'acciaio della casa fa da cornice al paesaggio naturale. Più che la città, quindi, è il territorio vergine che si offre come quinta prospettica per l'abitazione isolata.

Con la casa per vacanze *Farnsworth House* (fig. 10), progettata sempre da Mies a partire dal 1945, tale idea prenderà consistenza fisica. Prima abitazione realizzata negli Stati Uniti dall'autore, la villa si offre totalmente ad una immersione nell'ambiente di cui diventa parte integrante. Il sottile velo opaco dei sistemi di oscuramento della luce - anch'esso in naturale seta Shantung - dosa tenuemente il modo in cui il contesto arboreo entra nell'abitazione. La

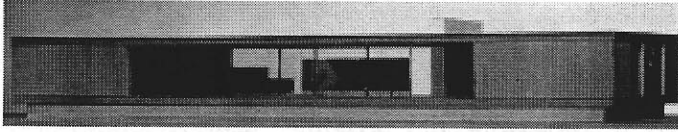


Fig. 8, L. Mies van der Rohe, *Resor House*, 1938.



Fig. 9, L. Mies van der Rohe, Veduta dall'interno della *Resor House*, fotomontaggio.

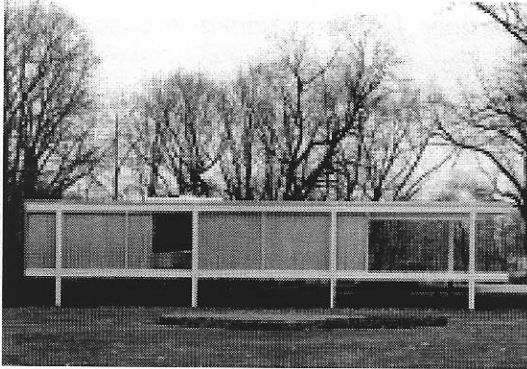


Fig. 10, L. Mies van der Rohe, *Farnsworth House*, 1945-51.

struttura affonda nel terreno umido dell'area - a pochi passi scorre il River Fox - e come fosse su di un sistema di palafitte la casa emerge dalla superficie erbosa quasi a volerla mantenere inviolata. Un secondo pavimento, in travertino come il primo, media l'accesso all'abitazione creando una terrazza artificiale in cui le lastre vetrate si dissolvono e nessun tipo di limite fisico è posto tra l'osservatore e la natura. Le variazioni cromatiche, i mutamenti climatici, i continui cambiamenti percettivi che dall'esterno si proiettano all'interno non possono essere avvertiti se non da chi vi abita. Dirà l'autore: "Penso che la *Farnsworth House* non sia mai stata veramente compresa. Io stesso sono stato in questa casa dalla mattina fino a notte inoltrata. Fino ad allora, non ho mai ben capito totalmente i cromatismi della natura. [...] Questi colori cambiano continuamente e completamente..."¹⁴.

Nello stesso periodo Philip Johnson progetta la sua casa nel Connecticut, i cui riferimenti all'opera del Maestro sono evidenti. Qui è indiscutibile



Fig. 11, P. Johnson, *Glass House*, 1947-49.

l'applicazione diretta delle regole dell'International Style¹⁵, anche se estrapolate dal contesto europeo che le aveva viste nascere tra gli anni Venti e Trenta. La *Glass House* (fig. 11) - lo stesso nome è indicativo del programma progettuale - viene progettata a partire da un parallelepipedo trasparente che poggia direttamente sul prato, in modo da creare un unico ideale piano di calpestio; privato anche della sottile membrana protettiva del tendaggio, l'abitazione offre allo sguardo un unico, infinito tappeto naturale. L'unico volume opaco è il piccolo cilindro nel quale sono contenuti i servizi igienici primari. "Vogliamo pareti che non ci isolino dal grande e sconfinato mondo esterno. Ciò che non ha confini è la cosa più grande. [...] E ciò che non ha confini è l'immenso spazio dell'universo"¹⁶ aveva scritto ancora Scheerbart negli anni '20 narrando gli intenti di un architetto ad un avveniristico congresso, che si sarebbe dovuto tenere proprio alla metà degli anni '50. Catturare il paesaggio e trasformare l'interno in un esterno; dilatare lo spazio verso l'infinito limite dell'orizzonte. Una architettura si offre al paesaggio quasi negando se stessa: si presenta dall'esterno sempre uguale a sé, senza prospetto, perché ogni fronte è uguale nel suo stupefacente nitore, privandosi dei propri caratteri peculiari per introiettare la dinamica del movimento della natura.

Al moto naturale è ispirata una casa isolata, significativa per la posizione assunta nel contesto. Si tratta della *Casa Girasole* (fig. 12) che l'ingegnere Angelo Invernizzi progetta per sé tra il 1929 e il 1935 e che nel nome contiene la sua funzione primaria. E' infatti una casa che cerca i raggi solari orientandosi dinamicamente verso di essi: una casa mobile, che poggia il proprio peso su

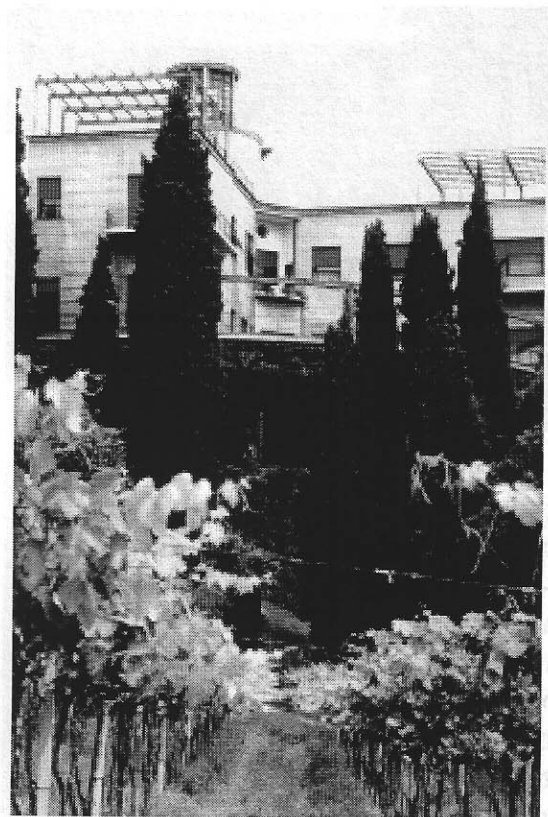


Fig. 12, A. Invernizzi, *Casa Girasole*, 1929-1935.

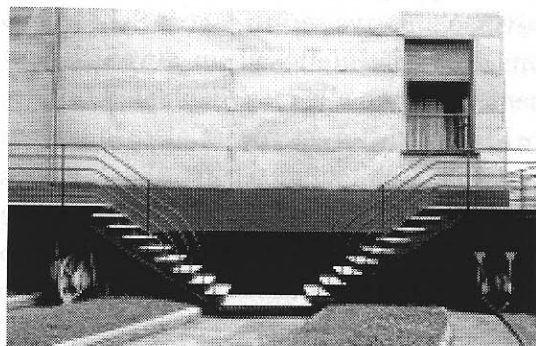


Fig. 13, A. Invernizzi, *Casa Girasole*, particolare del meccanismo rotatorio.

di una serie di dischi rotanti, il cui scorrere è vincolato da una serie di corsie circolari, un insieme di binari concentrici su cui si innestano piccole aree di verde. La struttura ad L ha il proprio cardine al centro dei due parallelepipedi, in un volume cilindrico che ruota in maniera solidale con il resto dell'edificio.

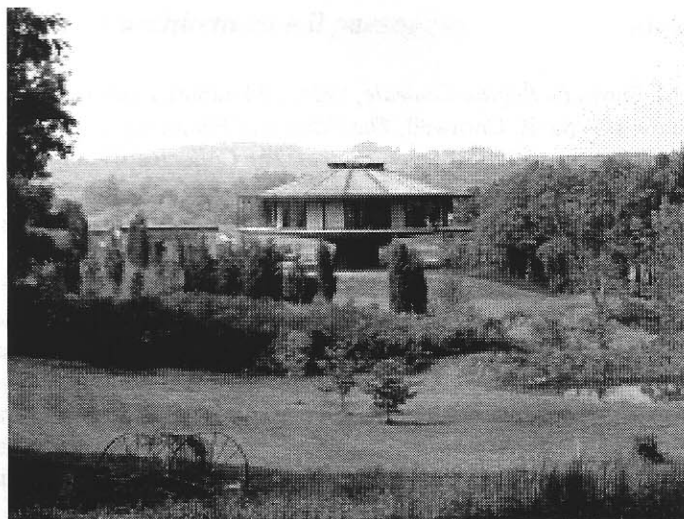


Fig. 14, R. Foster,
Revolving House,
1959.

Il movimento è continuo, lento, costante, costretto nei sei millimetri al minuto che consentono una rotazione totale. Una casa-orologio che è regolata sul sorgere e calare del sole, che misura il tempo, la quantità di luce che entra nell'abitazione e la quantità di paesaggio che si offre a chi vi abita, in un dinamismo cinetico inesorabile (fig. 13). Da ogni finestra il paesaggio muta, e come nel film di Snow, si osserva il moto della natura attorno al nostro occhio immobile. Come se alcune sequenze de *La Région Centrale* fossero proiettate sulle superfici vetrate della villa.

Ancor più significativa, infine, sembra essere il sistema offerto dalla *Revolving House* (fig. 14) di Richard Foster, realizzata nel 1959. Situata nel Connecticut - anch'essa progettata come residenza personale - la villa appare come un grande oggetto isolato, estraneo al ricco contesto naturale, come la pietrificazione di un'esplosione atomica fungiforme. Poggiando su di un basamento tronco-conico solidale con il terreno, il grande elemento cilindrico che racchiude gli spazi ad organizzazione centripeta si muove a discrezione dell'osservatore nei due sensi del sistema rotatorio. Anche in questo caso l'architettura sembra offrire lo stesso scenario della macchina da presa: una immersione integrale nel selvaggio territorio alberato. L'unico ancoraggio alla terra è dovuto al cardine su cui ruota la casa, un macro ingranaggio che è in realtà straordinariamente più semplice, nella sua complessità costruttiva, del meccanismo rotatorio della stravagante macchina filmica di Snow.

Note

¹ M. Snow, *La Région Centrale*, 1971, 190 minuti, a colori. Sul lavoro dell'artista Michael Snow si veda: R. Cornwell, *The Films and Photographs of Michael Snow*, Toronto 1980; M. Snow, *The Michael Snow Project. The Collected Writings of Michael Snow*, Waterloo 1994; J. Shedden (editor), *Presence and Absence. The Films of Michael Snow 1956-1991*, Toronto 1995; A. Bisaccia, *Effetto Snow. Teoria e prassi della comunicazione artistica in Michael Snow*, Genova 1995.

² Cfr. B. Testa, *An Axiomatic Cinema: Michael's Snow's Films*, in J. Shedden, cit., p. 61.

³ In realtà nei primi trenta minuti si alternano sulla scena alcune persone che osservano e commentano il luogo e la macchina, mentre nel tempo rimanente il paesaggio naturale è l'unico soggetto della ripresa video. Dirà Snow in una conversazione con Charlotte Townsend del dicembre 1970: "Non c'è nessun'altra persona tranne te (la macchina?) e lo straordinario deserto". L'intervista è stata parzialmente pubblicata in "Arts Canada" 1971, mentre è stata trascritta integralmente nell'articolo *Michael Snow on La Région Centrale*, "Film Culture" 52, 1971, p. 61.

⁴ M. Snow, *La Région Centrale*, in M. Snow, *The Michael Snow Project*, op. cit., p. 53.

⁵ M. Snow, *Wavelength*, 1967, 45 minuti, a colori.

⁶ M. Snow, <—> (Back and Forth), 1968-69, 50 minuti, a colori.

⁷ Citato in P. Théberge, *About 30 Works by Michael Snow*, Ottawa 1972, p. 11.

⁸ Il felice termine è stato utilizzato da David d'Angers, osservando alcune opere di Friedrich in compagnia di Carl G. Carus, riportato da quest'ultimo in C.G. Carus, *Friedrich, der Landschaftsmaler*, in "Kunstblatt" 1840.

⁹ Sulle Rotonde del Panorama si veda: S. Oettermann, *Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt 1980, trad. ing. id. *The Panorama: History of a Mass Medium*, New York 1997; S. Bordini, *Storia del Panorama. La visione totale nella pittura del XIX secolo*, Roma 1984; R. Hyde, *Panoromania! The Art and Entertainment of the 'All-Embracing' View*, London 1988; R. Dubbini, *Geografie dello sguardo. Visione e paesaggio in età moderna*, Torino 1994.

¹⁰ Si veda S. Bordini, op. cit., pp. 88-89; J. Paolieri, *L'immagine a trecentosessantagradi e lo spazio scenico nuovo*, in "La Biennale di Venezia" XIII, 1963, pp. 45-58.

¹¹ Cfr. A. Sdegno, *Il panorama digitale*, "Quad. LAR" 4 IUAV, Venezia 1999, pp. 63-75.

¹² Cfr. P. Scheerbart, *Glasarchitektur*, Berlin 1914, trad. it. P. Scheerbart, *Architettura di vetro*, Milano 1982.

¹³ *Ibidem*, p. 67.

¹⁴ Citato in W. Blaser, *Mies van der Rohe. Farnsworth House*, Basel 1999, p. 23.

¹⁵ Non a caso Philip Johnson sarà l'autore, assieme a Henry-Russell Hitchcock, del volume *The International Style*, New York 1932, pubblicato in concomitanza della mostra *Modern Architecture: International Exhibition*, presso il Museum of Modern Art di New York, che segnerà l'introduzione negli Stati Uniti dei caratteri del nuovo stile "internazionale".

¹⁶ P. Scheerbart, *Der Architektenkongress. Eine Parlamentsgeschichte*, "Frühlicht" 1, 1921, trad. it. id. *Il congresso degli architetti. Una storia parlamentare*, in P. Scheerbart, *Architettura di vetro*, op. cit., p. 168.

ISBN 88-7784-231-8



9 788877 842312