

Ambiente e dimensione estetica

Caterina Calabria, Sara Bornatici, Paolo Bolpagni

Con lo sguardo sull'ambiente: la dimensione estetica del paesaggio



Il "luogo" è uno spazio che si fa linguaggio, in grado di trasmettere a chi lo vive e lo osserva un insieme di informazioni tali da determinare comportamenti e azioni. Un luogo può caricarsi di significati in base alle capacità di lettura che possiede chi entra in contatto con esso. È questo il motivo per cui il termine "paesaggio" in pochi decenni ha rapidamente cambiato significato e si è arricchito di valenze e complessità, fino ad assumere il significato di documento storico delle relazioni avute dall'uomo con i luoghi in cui ha vissuto. Il paesaggio, pur mantenendo il significato romantico ed estetico del passato è divenuto, dunque, il luogo della memoria e il laboratorio di verifica della sostenibilità. Il paesaggio può essere considerato come lo specchio del nostro operare sul territorio, la misura del nostro vivere e agire, il punto di partenza delle nostre conoscenze territoriali: educare lo sguardo nei confronti dell'ambiente ha una forte valenza esplorativa e conoscitiva. È in questa dimensione che si colloca l'estetica, cioè la scienza della conoscenza sensibile. Ma che cos'è l'estetica? Essa si può definire come la "scienza di un visibile che reca in sé lo svolgersi dell'invisibile" (Malavasi), ma presenta confini incerti, che richiamano i rapporti tradizionali tra la sensibilità (presunta passività) e il pensiero (costruzione del sapere).

Educare il *sensu estetico* rientra nell'ottica della formazione umana integrale, implica l'intera gestualità, tutti i sensi della persona e il suo essere nel mondo.

Promuovere la scoperta dell'ambiente naturale e incoraggiarne l'apprezzamento si pone come base per un qualsiasi progetto di educazione estetica; aprire lo sguardo allo stupore e alla bellezza è alla base della conoscenza.

Il Mont Sainte-Victoire

Un esempio di come la rappresentazione di un luogo sia strettamente legata all'educazione estetica si evince dai numerosi dipinti nei quali Paul Cézanne ha rappresentato il Mont Sainte-Victoire. Questo rilievo, che sovrasta la visuale degli abitanti di Aix-en-Provence, città natale del pittore, si erge alla stregua di una sfida e di un richiamo muto: "come un essere vivente di cui si consultano gli umori e di cui si osservano incessantemente i cambiamenti di espressione".

Il rapporto tra Cézanne e la sua montagna ci permette di ripercorrere il suo itinerario artistico sulla scorta delle numerose e diverse rappresentazioni del massiccio che l'artista dipinse: un ambiente talmente familiare e sentito come proprio, che su di esso egli scelse di sperimentare la propria visione. Del resto, la stessa particolare struttura morfologica del Sainte-Victoire, con le sue rocce squadrate a picco sulla pianura circostante, si prestava perfettamente a illustrare quel processo di semplificazione formale che Cézanne stava perseguendo in

direzione di un superamento deciso dei presupposti impressionisti: mentre Monet e compagni, infatti, avevano risolto tutto nel colore, nella resa lirica e soggettiva della luce atmosferica, a lui stava a cuore il recupero di una solida volumetria, di quel potente plasticismo geometrico che tanto avrebbe suggestionato i Cubisti. Rainer Maria Rilke, nella lettera alla moglie Clara del 9 ottobre 1907, lo descrive così: "Mangiava ed era di nuovo in cammino, spesso proseguiva una mezz'ora oltre il suo studio, *sur le motif*, in una valle, davanti alla quale si levava la montagna di Sainte-



Victoire... Lì sedeva per ore, occupato a trovare e intrecciare i piani". È interessante vedere come altri pittori abbiano rappresentato la stessa montagna in modo molto diverso. André Masson, surrealista, nella sua opera mantiene i riferimenti figurativi al mondo naturale e biologico, ed è abile manipolatore di forme e colori: si tratta di un esempio interessante della diversa percezione e del differente intento estetico (*Kunstwollen*) con cui due pittori si accostano al medesimo paesaggio.

Dalla percezione all'opera d'arte

L'artista si pone davanti all'oggetto che percepisce, lo guarda (percezione visiva), ne fa esperienza, e poi l'immagine introiettata riemerge trasformata, filtrata dalla memoria. Le potenzialità educative del paesaggio agiscono su diversi tipi di memoria:

■ la **memoria esperienziale** (paesaggio come scenario dell'apprendere), legata non soltanto al "come", ma anche al "dove" si è appreso;

■ **memoria affettiva**: sensorialità ed emozioni sono parte rilevante nel processo di memorizzazione. Perciò, sentirsi "legati a un paesaggio" fa parte dell'identità personale e sociale;

■ **memoria relazionale**: saper riconoscere gli elementi che compongono un paesaggio e le relazioni che fra essi intercorrono diventa un'importante mappa cognitiva. Dunque, l'utilizzo di itinerari ambientali (dal "vicino e noto" verso il "distante e sconosciuto") è momento



A pagina 45
André Masson, "Mont Sainte-Victorie", olio su tela,
Tate Galleri, Londra.

A fianco:
Paul Cézanne, "Mont Sainte-Victorie", olio su tela,
Kunsthhaus di Zurigo

Sotto, dall'alto in basso:
Caspar David Friedrich,
"Abbazia nel querceto",
olio su tela,
Berlino, Charlottenburg

William Turner,
"La valorosa Temerarie",
olio su tela, London,
National Gallery

Joseph Wright, "Paesaggio
con arcobaleno", olio su tela,
Derby Museum and Art
Gallery, U.K.



formativo delle relazioni tra individuo, ambiente e società. Tali percorsi offrono spunti anche per formare cittadini consapevoli dei fattori positivi e negativi della gestione ambientale, oltre che per stimolare la responsabilità individuale nel rispetto delle persone e degli ambienti di vita.

Arte e natura dal paesaggismo alla Land Art

Ars simia naturae, dicevano gli antichi, l'arte è scimmia – nel senso di

Suggerimenti didattici

Ecco un esempio di come possa essere avviato un percorso di educazione alla sostenibilità attraverso la lettura e la manipolazione di opere d'arte.

Destinatari. Alunni di scuola primaria o secondaria di primo grado.

Competenze attese. Al termine del percorso, gli alunni dovrebbero comprendere che ogni persona rappresenta in modo differente l'ambiente a seconda del proprio punto di vista, degli stati d'animo, della tecnica utilizzata; ne consegue che il rapporto di ciascun individuo con l'ambiente è del tutto individuale e unico.

Discipline coinvolte. Immagine, Lingua, Educazione alla convivenza civile, Scienze.

Obiettivi. Esplorare immagini, forme e oggetti presenti nell'ambiente utilizzando le capacità visive, uditive, olfattive, gestuali, tattili e cinestetiche. Descrivere tutto ciò che si vede in un'opera d'arte, sia antica sia moderna, dando spazio alle proprie sensazioni, emozioni, riflessioni. Esprimere sensazioni, emozioni, pensieri in produzioni di vario tipo (grafiche, plastiche, multimediali...), utilizzando materiali e tecniche adeguate e integrando diversi linguaggi.

Rielaborare immagini fotografiche, materiali di uso comune, elementi iconici e visivi, scritte e parole per produrre immagini creative. Esplorare gli elementi tipici di un ambiente naturale e umano, inteso come sistema ecologico. Comprendere il punto di vista dell'altro.

Fasi di lavoro. Sarebbe preferibile svolgere l'attività all'aperto, in quanto anche le sensazioni olfattive e tattili incidono sulla rappresentazione soggettiva dell'ambiente.

Fase 1. L'insegnante individua un elemento dell'ambiente naturale o antropico ben visibile agli alunni, e chiede loro di rappresentarlo utilizzando la tecnica ritenuta più opportuna.

Fase 2. Terminata la produzione, gli alunni, guidati dall'insegnante, presentano al gruppo il proprio elaborato, esplicitando le emozioni provate durante la realizzazione e cercando di motivare il perché della scelta di una particolare tecnica.

Fase 3. L'insegnante restituirà ai ragazzi quanto emerso dal gruppo, ponendo l'accento sulla diversità degli elaborati e sulla diversa percezione che ognuno può avere dello stesso elemento.

Successivamente, anche con bambini della scuola primaria, è possibile procedere all'analisi di alcuni dipinti aventi per soggetto il Monte Sainte-Victoire, cogliendo il diverso approccio dei vari artisti all'ambiente.

Modalità di verifica. La verifica dell'attività può coincidere con le conclusioni del lavoro di gruppo, in cui si evidenziano i perché di rappresentazioni differenti della medesima realtà. Non è opportuno proporre schede di verifica o elaborati scritti, che rilevarebbero abilità ma non le competenze riguardo al concetto di sostenibilità.

imitatrice – della natura; ma, avrebbe giustamente ribattuto il filosofo analitico statunitense Nelson Goodman, essa è tutt'altro che una copia del mondo reale. Il rapporto tra i due fattori della proposizione, e della questione, è invero originario e primigenio; ciò nonostante, sarà solo nel XIX secolo che la pittura di paesaggio si affermerà come genere a sé stante, per consolidarsi definitivamente all'inizio del Seicento al termine di un graduale processo che porta il dato naturale ad assumere piena autonomia e dignità tematica.

Certo, remote premesse di quest'evoluzione sono rintracciabili già negli affreschi romani (il quarto stile pompeiano!), e soprattutto nel risalto attribuito allo scenario paesistico in miniature e dipinti medievali legati specialmente ai soggetti della vita in campagna e dei "mesi". La *Fuga in Egitto* di Annibale Carracci, olio su tela del 1603, è comunque una delle prime opere in cui l'elemento naturale prende decisamente il sopravvento sull'aspetto narrativo, che si riduce a pretesto per la rappresentazione di ameni panorami. Passando per le *Wunderkammern* di *naturalia* (raccolte di oggetti e curiosità animali e vegetali: dal pesce tropicale, all'erba rara essiccata, alla mostruosità fungina), il vedutismo settecentesco e la curiosa moda del rovinismo, connessa alla passione archeologica dell'epoca (con i molti quadri raffiguranti vestigia dell'antichità greco-romana immerse in paesaggi orridi o bucolici), si arriva in epoca romantica a un nuovo rapporto tra arte e natura, fondato sul concetto del *sublime*: categoria estetica che rimanda alle idee di infinito, incommensurabilità e persino terrore. Perciò, a scene arcadiche e serene di assolate campagne si sostituiscono i mari in tempesta di William Turner, i boschi d'alberi spogli e le nebbie di Caspar David Friedrich, le eruzioni vulcaniche e le notti corrusche di Joseph Wright of Derby. È una concezione del paesaggio come specchio dei tormenti dell'uomo, o luogo di manifestazione di squassanti potenze trascendenti.

Una visione più riconciliata sarà quella degli Impressionisti, dai quali la natura è colta essenzialmente in termini di luce e colore: banditi i temi storici e le rappresentazioni "impegnate" dei realisti, gli artisti escono dagli studi e dagli atelier per andare a dipingere all'aria aperta, *en plein air*, a contatto con i prati, le riviere, i campi e i cieli che riempiranno le loro tele; dove a dominare è la volontà di riprodurre l'aspetto mutevole delle cose, l'impressione istantanea del momento, il riflesso dell'incresparsi di un'onda o il riverbero di un raggio di sole. Con le avanguardie storiche di primo Novecento, finisce per venir meno questo rapporto idillico degli artisti con la natura, vista tutt'al più – è il caso degli Espressionisti – quale rifugio avito all'oppressione soffocante delle convenzioni borghesi. Il prevalente eclissarsi dell'istanza mimetica (ossia l'abdicare a ogni tentazione figurativa) sancisce, poi, un divorzio che pare farsi definitivo durante i furori soggettivisti della stagione Informale.

Ma, dalla metà degli anni sessanta, la *Land Art* negli Stati Uniti e l'Arte Povera in Italia riportano in auge la vitalità e attualità di un legame rinnovato con il dato naturale: che per gli uni – Richard Long, Robert Smithson, Dennis Oppenheim – si concreta in interventi diretti sul paesaggio, tramite lavori, detti *earthworks*, che modificano il territorio in maniera effimera e impercettibile, oppure con radicali modificazioni (si pensi agli accumuli di terra e pietre a formare una monumentale spirale nel Grande Lago Salato dello Utah).

Mentre i poveristi italiani, da Giovanni Anselmo, a Giuseppe Penone, a Mario Merz, amano impiegare nelle loro opere elementi organici quali la terra, il legno, i vegetali, o anche l'acqua e la pietra: perseguendo il fine di unificare natura e cultura, essi manifestano un interesse tutto speciale per la dimensione energetica e vitale dei materiali, assunti nella loro espressività primaria e immediatezza sensoriale.

A scene arcadiche e serene di assolate campagne si sostituiscono i mari in tempesta di William Turner, i boschi d'alberi spogli e le nebbie di Caspar David Friedrich, le eruzioni vulcaniche e le notti corrusche di Joseph Wright of Derby. È una concezione del paesaggio come specchio dei tormenti dell'uomo, o luogo di manifestazione di squassanti potenze trascendenti.



Caspar David Friedrich, "Viandante sul mare di nebbia", olio su tela, Amburgo

Bibliografia

- V. FAGONE (a cura di), *Art in Nature. Art Works and Environment*, Mazzotta, Milano 1996.
M. VOZZA, *Le forme del visibile*, Pendragon, Bologna 1999.
P. D'ANGELO, *Estetica della natura: bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Laterza, Roma-Bari 2001.
AA.VV., *La pittura di paesaggio in Italia*, 3 voll., Electa, Milano 2003-2005.
J. KASTNER (a cura di), *Land Art e arte ambientale*, Phaidon, Londra 2004.
T.V. BRAGGION - G. CHELIDONIO - U. POCE (a cura di), *L'ambiente e i segni della memoria*, Carocci Faber, Roma 2005.
P. MALAVASI (a cura di), *Culture dell'immagine, valori, educazione*, I.S.U. Università Cattolica, Milano 2007.
P. MALAVASI, *Pedagogia e formazione delle risorse umane*, Vita e Pensiero, Milano 2007².