

La pittura e il paesaggio

Pietro Gaglianò

"Landscape is not a genre of art but a medium"

William J. T. Mitchell

Il concetto, il pensiero stesso del paesaggio nella cultura euroamericana include la presenza di uno spettatore e tutto attorno quella di una cornice che lo contenga, ne definisca il limite fisico e ne determini la posizione all'interno di quella congiuntura culturale di cui il paesaggio è oggetto, piuttosto che soggetto. Il mondo antico trascura la rappresentazione del paesaggio principalmente per due ragioni: perché la natura non appartiene al dominio dell'uomo, oppure perché rientra nella dimensione del divino, quella della bellezza creata e non riproducibile. Nell'antico Egitto il paesaggio appariva solo in simboli lineari, il fiume, le piante, gli animali, a Roma non ci si spingeva oltre quello dei giardini, con acque domestiche e essenze disciplinate, il mondo bizantino e quasi tutto il Medio Evo lo ignorano disperdendolo nell'oro senza tempo del divino e delle sue vicende. È più o meno a partire dai fatidici "coretti" che Giotto affresca nella Cappella Scrovegni, all'inizio del XIV secolo, che il paesaggio entra nella storia dell'arte europea: il cielo atmosferico (cioè un cielo verosimile, né d'oro né lapislazzuli) che si intravede oltre le due bifore rappresenta "qualcosa in corso, fuori dall'architettura dipinta e da quella costruita, che ha a che fare con il tempo, e quindi con la storia"; si esplicita così l'assoggettamento della natura alle cose dell'umano, perfezionata mentalmente da lì a un secolo con la proiezione della visione prospettica sull'universo.

Il paesaggio, in pittura non meno che nella percezione umana, "nella sua pura forma è un fenomeno moderno ed europeo" associato "a un nuovo modo di vedere"ⁱⁱ. Mitchell analizza l'estetica del paesaggio come un fattore della descrizione che i poteri sovrani nel XVII secolo fanno dei propri domini, soprattutto di quelli coloniali. Il termine paesaggio si riferisce dunque all'oggetto di uno sguardo e non a qualcosa in sé, esistente già prima dello sguardo che vi si posa sopra, e la pittura di paesaggio nella storia dell'arte interpreta appropriatamente "non un genere ma un medium", uno strumento narrativo egemonico.

I paesaggi, parafrasando Marc Augé, sono sempre "fatti culturali", e la loro presenza nell'arte, alla luce di queste considerazioni, è un fatto fondamentalmente politico. Almeno fino a quando, in un momento imprecisabile verso la metà del XIX secolo, gli artisti rivendicano l'autonomia del proprio sguardo e privano, o liberano, il paesaggio dalle maglie dell'oggettività e dell'attendibilità. Nelle più recenti evoluzioni dei linguaggi contemporanei si aprono questioni estetiche e politiche che, attraverso la capacità trasformativa dell'arte, pongono l'autoriconoscimento dei singoli e delle comunità al centro di una rete di relazioni giocate sull'emancipazione delle narrazioni da quelle imposte dai sistemi dominanti.

Paesaggio dentro riporta questo tema alla pittura, e attraverso lo sguardo dei due artisti afferma l'importanza della costruzione della soggettività in deroga, quando non in opposizione, alle geometrie del potere. La posizione di Aryan Ozmaei, nata a Teheran e da anni di base a Firenze, la sua doppia cittadinanza vissuta suo malgrado sempre come una forma di distanza, e la radicata appartenenza di Giuseppe Vassallo a una Sicilia del mito, esausta per le innumerevoli rappresentazioni che nella letteratura, nel cinema, nelle arti visive ne sono state date, configurano due atteggiamenti tra loro opposti nei rapporti con la pratica dell'arte, ma accomunati nella decolonizzazione dello spazio del paesaggio

culturale e di quello interiore. Il paesaggio dentro la loro pittura appare come la confluenza di informazioni private e di lucidità politica, si contrae nella rivisitazione della storia dell'arte e si espande in nuovi formati che pongono al centro il punto di osservazione dell'artista, sospeso tra il caleidoscopio intimo del proprio studio e il vasto mondo interconnesso dove nessuno può dirsi mero testimone.

Le opere di grande formato di Aryan Ozmaei congiungono elementi della sua tradizione natia con ampi riferimenti alla storia dell'arte europea, e superano la distinzione aneddotica tra Oriente e Occidente. Contravvenendo alle regole dello spazio (scenari selvaggi che irrompono tra le mura di interni architettonici, pareti che sfumano nel cielo disperdendo il confine tra dentro e fuori, altri quadri che entrano nella composizione, finestre artificiali) l'artista iraniana agisce su quelle del tempo. Utilizzando il modello di un superbo cantore delle rovine contemporanee, l'indimenticabile Austerlitz di W.G. Sebald, possiamo dire che nelle sue opere si trovano "spazi differenti, incastrati gli uni negli altri, in base a una superiore stereometria, fra i quali i vivi e i morti posso entrare e uscire a seconda della loro disposizione d'animo"ⁱⁱⁱ. Nell'universo di Ozmaei le donne e gli uomini si incontrano non attraverso il limite della condizione dell'esistenza terrena ma attraverso una lontananza ancora più ampia, resa indefinibile dall'elasticità del ricordo, del desiderio, dell'impossibilità di stabilire coordinate certe rispetto alla propria appartenenza. Tutto quello che è accaduto si coagula nel presente, in una dimensione senza tempo, in una sovrapposizione di piani e prospettive insostenibili per la matematica, riempite da volti e membra e da silenzi carichi, perché tutto quello che non viene detto, e che non è stato detto, esiste comunque nella stratificazione della memoria. Le opere di Aryan sono, così, tutte scene per un incontro dal quale gli invitati non possono più andare via.

Giuseppe Vassallo compone un mosaico di estetiche di una Sicilia letteraria e cinematografica, in cui il paesaggio si dispiega in tutta la sua cupa grandezza come teatro delle vicende umane. Nel lavoro del giovane artista siciliano è altissima la consapevolezza di agire lungo una percezione che avviene come un movimento secondario, di ritorno: un operare su e con figure che appartengono già a un immaginario denso e articolato, depositato nella visione collettiva da secoli di storia della rappresentazione, statica e in movimento. Al punto che le sue opere appaiono quasi come quadri di altri quadri: gli ingrandimenti, i particolari, gli ampi paesaggi nei tagli anamorfici sono sempre tratti da un patrimonio vastissimo di immagini che portano con sé il peso della loro storia e quello del nostro assuefatto modo di osservarle. L'affresco di paesaggi stremati, saturi di sguardi apparentemente impossibili da scardinare, tanto forte è la colonizzazione della capacità immaginativa dell'osservatore, viene rarefatto nella monocromia della pittura di Vassallo; contestualmente le immagini vengono inquadrare in formati che sottolineano la struttura del rapporto tra l'opera e il visitatore che le recepisce con il proprio sguardo educato, preparato. Questo straniamento svela entrambi gli artifici: la sintesi compiuta dallo spettatore e lo spiazzamento suggerito dall'artista. In questo cortocircuito la relazione con l'opera (con il paesaggio, con la sua rappresentazione) torna a essere dinamica, ed è ancora inaspettatamente possibile l'elaborazione di una narrazione che non nasca contraffatta, già condizionata.

Nella ricerca di Ozmaei e Vassallo avviene un continuo spostamento: un viaggio conoscitivo, di identificazione della propria posizione e della propria labilità nel mondo. Il paesaggio non è più solo quello spazio culturale egemonicamente imposto, ma la

dimensione in cui possono trovare posto nuovi punti di osservazione, immaginazione e opposizione al dominio del visibile.

ⁱ Pietro Gaglianò, *The Invention of Memory*, in Agence Borderline (a cura di), *Keep your Feelings in Memory*, catalogo della mostra, Musée national de la Résistance, Esch-sur-Alzette, Luxembourg, Agence Borderline 2014, p. 11.

ⁱⁱ William J. T. Mitchell, *Imperial landscape*, in William J. T. Mitchell (a cura di), *Landscape and Power*, The University of Chicago Press, Chicago – Londra 1994-2002, p. 7.

ⁱⁱⁱ W.S. Sebald, *Austerlitz*, C.Hanser, Monaco 2001 – tr. it. Adelphi, Milano 2001, p. 199.