

TERRITORIO DELLA RICERCA  
SU INSEDIAMENTI E AMBIENTE

RIVISTA INTERNAZIONALE  
DI CULTURA URBANISTICA

12

il mare e  
la città

**Direttore scientifico / Editor-in-Chief**

Mario Coletta *Università degli Studi di Napoli Federico II*

**Condirettore / Coeditor-in-Chief**

Antonio Acierno *Università degli Studi di Napoli Federico II*

**Comitato scientifico / Scientific Committee**

Robert-Max Antoni *Seminaire Robert Auzelle Parigi (Francia)*  
Rob Atkinson *University of West England (Regno Unito)*  
Tuzin Baycan Levent *Università Tecnica di Istanbul (Turchia)*  
Pierre Bernard *Seminaire Robert Auzelle Parigi (Francia)*  
Roberto Busi *Università degli Studi di Brescia (Italia)*  
Sebastiano Cacciaguerra *Università degli Studi di Udine (Italia)*  
Luisa Maria Calabrese *Delft University of Technology (Olanda)*  
Clara Cardia *Politecnico di Milano (Italia)*  
Maurizio Carta *Università degli Studi di Palermo (Italia)*  
Pietro Ciarlo *Università degli Studi di Cagliari (Italia)*  
Biagio Cillo *Seconda Università degli Studi di Napoli (Italia)*  
Massimo Clemente *CNR IRAT di Napoli (Italia)*  
Giancarlo Consonni *Politecnico di Milano (Italia)*  
Enrico Costa *Università degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria (Italia)*  
Giulio Ernesti *Università Iuav di Venezia (Italia)*  
Concetta Fallanca *Università degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria (Italia)*  
José Fariña Tojo *ETSAM Universidad Politecnica de Madrid (Spagna)*  
Francesco Forte *Università degli Studi di Napoli Federico II (Italia)*  
Patrizia Gabellini *Politecnico di Milano (Italia)*  
Adriano Ghisetti Giavarina *Università degli Studi di Chieti Pescara (Italia)*  
Francesco Karrer *Università degli Studi di Roma La Sapienza (Italia)*  
Giuseppe Las Casas *Università degli Studi della Basilicata (Italia)*  
Giuliano N. Leone *Università degli Studi di Palermo (Italia)*  
Francesco Lo Piccolo *Università degli Studi di Palermo (Italia)*  
Oriol Nel. Io Colom *Universitat Autònoma de Barcelona (Spagna)*  
Eugenio Ninios *Atene (Grecia)*  
Rosario Pavia *Università degli Studi di Chieti Pescara (Italia)*  
Giorgio Piccinato *Università degli Studi di Roma Tre (Italia)*  
Daniele Pini *Università di Ferrara (Italia)*  
Piergiuseppe Pontrandolfi *Università degli Studi della Basilicata (Italia)*  
Amerigo Restucci *IUAV di Venezia (Italia)*  
Mosè Ricci *Università degli Studi di Genova (Italia)*  
Giulio G. Rizzo *Università degli Studi di Firenze (Italia)*  
Ciro Robotti *Seconda Università degli Studi di Napoli (Italia)*  
Jan Rosvall *Università di Göteborg (Svezia)*  
Inés Sánchez de Madariaga *ETSAM Universidad Politecnica de Madrid (Spagna)*  
Paula Santana *Università di Coimbra (Portogallo)*  
Michael Schober *Università di Freising (Germania)*  
Paolo Ventura *Università degli Studi di Parma (Italia)*



**Comitato centrale di redazione / Editorial Board**

Antonio Acierno (*Caporedattore / Managing editor*), Teresa Boccia, Angelo Mazza (*Coord. relazioni internazionali / International relations*), Maria Cerreta, Candida Cuturi, Tiziana Coletta, Pasquale De Toro, Gianluca Lanzi, Emilio Luongo, Valeria Mauro, Raffaele Paciello, Francesca Pirozzi, Luigi Scarpa

**Redattori sedi periferiche / Territorial Editors**

Massimo Maria Brignoli (*Milano*); Michèle Pezzagno (*Brescia*); Gianluca Frediani (*Ferrara*); Michele Zazzi (*Parma*); Michele Ercolini (*Firenze*), Sergio Zevi e Saverio Santangelo (*Roma*); Matteo Di Venosa (*Pescara*); Antonio Ranauro e Gianpiero Coletta (*Napoli*); Anna Abate, Francesco Pesce, Donato Viggiano (*Potenza*); Domenico Passarelli (*Reggio Calabria*); Giulia Bonafede (*Palermo*); Francesco Manfredi Selvaggi (*Campobasso*); Elena Marchigiani (*Trieste*); Beatriz Fernández Águeda (*Madrid*); Josep Antoni Báguena Latorre (*Barcellona*); Claudia Trillo (*Manchester*); Maurizio Francesco Errigo (*Delft*).

**Responsabili di settore Centro L.U.P.T./ Sector managers L.U.P.T Center**

Paride Caputi (*Progettazione Urbanistica*), Ernesto Cravero (*Geologia*), Romano Lanini (*Urbanistica*), Giuseppe Luongo (*Vulcanologia*), Luigi Piemontese (*Pianificazione Territoriale*), Antonio Rapol-la (*Geosismica*), Guglielmo Trupiano (*Gestione Urbanistica*), Giulio Zuccaro (*Sicurezza del Territorio*)

**Responsabile amministrativo Centro L.U.P.T./ Administrative Manager LUPT Center**

Maria Scognamiglio

## Sommario/ Table of contents

### Editoriale/Editorial

Città di acqua, Città di arte. La città e l'acqua nella produzione artistica / *Water Cities, Art Cities. The City and Water in the artistic production*

Mario COLETTA

### Interventi/Papers

- CoastScapes - il progetto di paesaggio costiero/ *CoastScapes - the coastal landscape project*  
Stefano DAN 25
- “Superporti” e contesti locali/“*Superport*” and local contexts  
Chiara NIFOSÌ 39
- Un concorso di progettazione come occasione di rigenerazione urbana: il waterfront di Fregene/A  
*Design competition as regeneration opportunity: the Fregene’s waterfront*  
Enrica GIALANELLA 59
- Parentesi: linee sul limite dell’acqua/*Parenthesis: Lines on the water boundary*  
Claudio ZANIRATO 73
- Sostituzione di tessuto urbano. Progetto del lungomare di Viserba /*Replacement of the urban structure. Project of Viserba’s waterfront*  
Veronica GIACOMINI, Luca MORGAGNI 89
- Trieste ed il suo porto come paradigma di una rinnovata visione ispirata al mare/*Trieste and its port as paradigm of a renewed sea-oriented vision?*  
Gabriella PULTRONE 103
- Venezia da città con porto a città-porto: proposta di rigenerazione urbana della Marittima/*Venice transformed from a city with port to a port-city: urban regeneration proposal for the Marittima*  
Daniele CANNATELLA, Giuliano POLI, Sabrina SPOSITO 121
- Arsenali navali marittimi e Musei delle città portuali mediterranee/*Naval maritime dockyards and Port Mediterranean City Museums*  
Teresa COLLETTA 135
- Margini di città e di mare. Il Marginal di Porto come scala e misura di nuovi spazi/*City and sea margins. Porto’s Marginal as scale and measure of new spaces*  
Giuseppe PARITÀ 151
- Il ruolo delle aree di *waterfront* per la città storica ed il territorio urbano. Esperienze di rigenerazione in Inghilterra e in Francia/*The role of waterfront areas for the historical city and the urban territory. Regeneration experiences in England and France*  
Candida CUTURI 167

### Rubriche/Sections

- Recensioni/Book reviews 189

<b>Mostre, Convegni, Eventi</b> / <i>Exhibitions, Conferences, Event</i>	201
<b>Studi, Piani e Progetti</b> / <i>Studies, Plans and Projects</i>	211

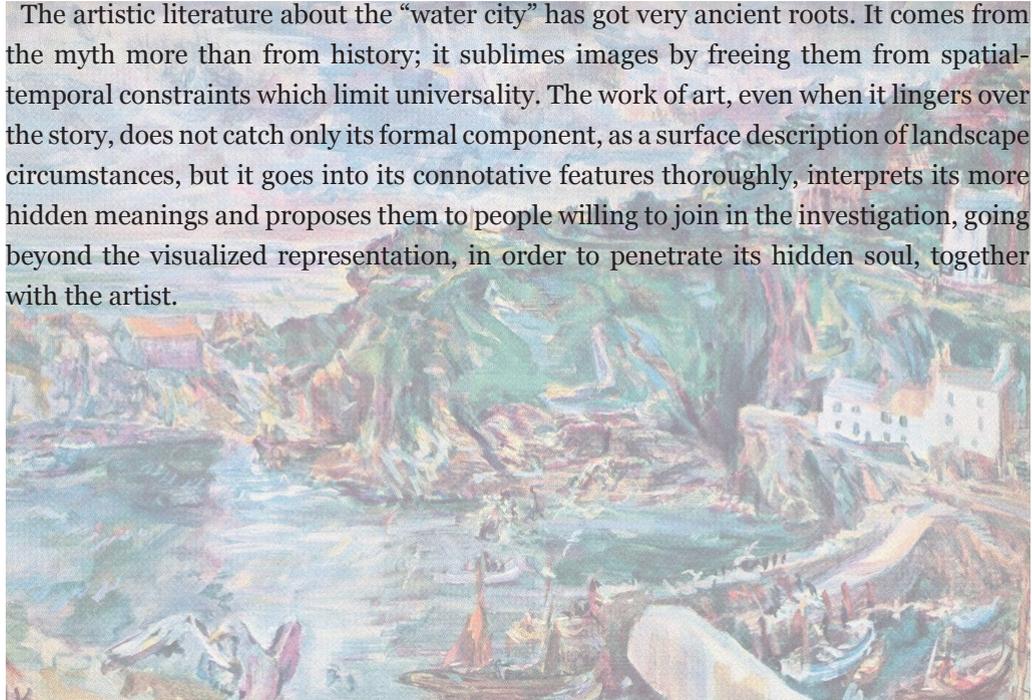
## WATER CITIES, ART CITIES The city and water in the artistic production

### *Abstract*

“Water cities”, been converted into “art cities”, have begun competing with each other for the aesthetic renewal of their image, implementing an urban/architectural embellishment which has promoted the development of workshops, in competition with centres for humanistic and scientific studies, which have contributed to the establishing of cultural circles – coming out from the monastic space – through meditation, research, theories, ideas, projects, schools, with mathematicians and philosophers, *literati* and poets, historians and archaeologists playing a leading role together with the masters operating in the diverse art world.

Our present perspective is not addressed to highlight people contributing to “the beautiful” of the “sea city”, as planners, philosophers, entrepreneurs or politicians, but people able to appreciate aesthetic and landscape values, as artists, stressing lyrical and dramatic aspects, negative and positive characteristics, vitality and solitude, looking for a sensory charm, far from a mere report.

The artistic literature about the “water city” has got very ancient roots. It comes from the myth more than from history; it sublimes images by freeing them from spatial-temporal constraints which limit universality. The work of art, even when it lingers over the story, does not catch only its formal component, as a surface description of landscape circumstances, but it goes into its connotative features thoroughly, interprets its more hidden meanings and proposes them to people willing to join in the investigation, going beyond the visualized representation, in order to penetrate its hidden soul, together with the artist.



## **CITTA' DI ACQUA CITTA' DI ARTE**

### **La città e l'acqua nella produzione artistica**

Le “città d’acqua”, convertitesi in “città d’arte”, hanno preso a gareggiare tra loro per il rinnovo estetico del proprio volto, attuando quella politica dell’abbellimento architettonico ed urbanistico che favorirà il fiorire delle botteghe artigiane in una dialettica concorrenza con il parallelo proliferare di centri di studi umanistici e scientifici, che comporteranno il consolidarsi dei cenacoli culturali, progressivamente fuoriusciti dal chiuso delle strutture monastiche conventuali, nei quali prenderanno ad abitare riflessioni, ricerche, teorie, idee, progetti e scuole di pensiero che vedranno come protagonisti matematici e filosofi, letterati e poeti, storici ed archeologi, in uno con i maestri dell’operare nel variegato universo dell’arte.

Il nostro attuale sguardo non è indirizzato ad evidenziare chi, da urbanista, da filosofo, da imprenditore e da politico, ha contribuito a realizzare il “bello” della “città di mare” ma chi, da artista, ha saputo coglierne le valenze estetiche e paesaggistiche, evidenziandone gli aspetti lirici e quelli drammatici, contribuendo a sottolinearne le cadenze negative e quelle positive, la vitalità o la solitudine, alla ricerca di un fascino sensoriale che prenda le distanze dalla mera proposizione di un racconto.

La letteratura artistica indirizzata alla “città di acqua” ha radici antichissime. Nasce dal mito più che dalla storia; ne sublima le immagini liberandole da quei vincoli spazio-temporali che ne circoscrivono l’universalità, riducendone il campo alla pura visibilità. L’opera d’arte, anche quando indugia sul racconto, non ne coglie solo la componente formale, epidermica descrizione di circostanze paesaggistiche, ma ne approfondisce i caratteri connotativi, interpretandone i significati più reconditi e riproponendoli all’attenzione di chi voglia aggregarsi all’azione indagatrice, procedendo oltre la rappresentazione visualizzata, per penetrarne, insieme all’artista, quell’anima recondita che la connota.

**CITTA' DI ACQUA CITTA' DI ARTE**  
**La città e l'acqua nella produzione artistica**

*Editoriale di Mario Coletta*

Il rapporto tra la città e le acque che l'alimentano favorendone genesi, crescita e connotazione paesistica ha riscontri antichissimi nella mitologia, nella letteratura, nella scienza e nell'arte, informando di sé la politica e la cultura il cui procedere in salita ha orientato i comportamenti sociali, imprenditoriali e professionali che in un concerto religioso ed etico hanno favorito il formarsi, l'evolversi ed il caratterizzarsi delle civiltà.

La razionalità e la creatività hanno spalancato le porte della conoscenza e contribuito a rendere praticabili i percorsi che da essa si dipartono, verso l'interno come verso l'esterno, orientati a perseguire i tanti temporanei traguardi del benessere fisico e psichico, materiale e spirituale, economico e politico, sociale e culturale.

La "città celeste" e la "terra promessa" non sono appannaggio delle sole religioni monoteiste che nella Bibbia trovano il loro fondamentale ancoraggio, muovendo da istanze matricialmente etiche, illuminate dal fascino di profezie ammonitorie che hanno fatto da lievito educativo alle più antiche etnie del Mediterraneo sud orientale, ispirando per oltre tre millenni poeti, letterati ed artisti il cui percorso evolutivo non sempre è stato collimante con quello del libero pensiero, della speculazione filosofica e della ricerca tecnica e scientifica che hanno contribuito ad organizzare l'altra faccia del sapere.

La città è una sorta di ibrido prodotto di cultura e natura, di spiritualità e materialità, di coscienza e di scienza, di sostanza e di apparenza, di aspirazioni e progetti, di concezioni e decisioni, di astrazioni e di concretezze, di storia e di leggenda, di ragionamenti e di immaginazioni, di concetti ed oggetti, di qualità e quantità, di aperture e di chiusure, di generosità e di egoismi, di vizi e di virtù, di governanze e di sudditanze, di godimenti e di sofferenze, di benessere e di malessere, di certezze e di dubbi, di allegrie e di tristezze.

E si potrebbe continuare all'infinito sino a pervenire alle contraddittorie considerazioni che mettono a conflittuale confronto il bene ed il male, l'utile ed il piacevole, il brutto ed il bello. ritenendo che il contesto-processo che ne viene a risultare giunga a porre interrogativi che attendono convergenti risposte, sia dalla scienza che dall'arte, comunque confortate dalla "ragione etica" attraverso la quale pervenire a dei risultati che il sapere utopico di sognatori, letterati, filosofi ed artisti, ha prodotto dall'età antica a quella contemporanea, anticipando la formazione e l'evoluzione della conoscenza. Pensiero che, riferito alla città nel suo essere e nel suo divenire, trova come antico fondamento dei suoi requisiti strutturali ed organizzativi la triade vitruviana: "*Venustas, Utilitas et Voluptas*", sintesi del benessere fisico e psichico che in antico andava appellandosi "Felicità", non pienamente surrogabile con il contemporaneo "*Welfare*".

L'acqua è il principale fattore che determina la vita della città, condizionandone la localizzazione geografica, la giacitura morfologica, la tipologia urbanistica, la promozione economica, la organizzazione socio politica, la configurazione estetica e finalmente la

matrice culturale.

Ogni città è resa peculiare dalla dotazione delle sue risorse idriche; è chiusa o aperta in ragione della prossimità, della qualità e della quantità di tali risorse.

Il mare è solo uno dei componenti che concorrono a specializzare e tipizzare l'insediamento urbano; complementare ad esso sono le indispensabili risorse di acqua dolce, siano esse derivanti dalla compresenza in sito di corsi d'acqua ( estuari, foci dei fiumi) geograficamente alimentanti il suo territorio, siano esse costituenti la dotazione di fonti sorgive affioranti a limitata distanza da esso, siano quelle atmosferiche recuperate dall'intelligenza progettuale dei suoi abitanti che con specialistica sapienza hanno saputo raccogliere, convogliare, depurare e conservare in loco con impiego di tecnologie andate progressivamente a perfezionarsi (pozzi, cisterne, vasche, invasi, canalizzazioni ecc..) siano infine quelle captate altrove, in lontane scaturigini sorgive alimentatrici di corsi fluviali , e trasportate nelle aree urbanizzate tramite operazioni di elevata maestranza ingegneristica ed architettonica, sia interrate che emergenti, alle più espressive delle quali si deve il ridisegno antropico del paesaggio territoriale attraversato, esaltato dalle fughe di archi degli acquedotti antichi che, non a caso, hanno meritato di essere definiti "opere d'arte" ed in quanto tale assoggettati a regimi di tutela storica, paesaggistica e culturale.

La storia delle città insediate lungo i litorali risulta intimamente collegata a quella delle acque che l'alimentano, la lambiscono e soprattutto la rendono agevolmente accessibile da quella strada sempre aperta e senza confini che è il mare.

La città di mare , portuale e non, deriva la sua organizzazione urbanistica dalla configurazione geografica, geologica e morfologica del litorale lungo il quale insiste, dalle risorse naturali (dunali, retrodunali e vegetazionali) di cui è dotata, dalla profondità dei suoi fondali, dalla ricchezza delle sue dotazioni ittiche e soprattutto dalla disponibilità di agevoli approdi aperti ad attività di varia natura( ricettive, produttive, commerciali) , a sede privilegiata di organizzazione logistica delle istituzioni di governo presidianti il territorio produttivo, , a nodo strategico disciplinante i movimenti di persone e merci , a sede vocazionata alla concentrazione degli investimenti economici , alla localizzazione,, alla promozione ed allo sviluppo delle attività culturali ed artistiche ed alla attrazione dei flussi turistici .

Se alle componenti naturali si aggiungono quelle culturali, la città di mare prospetta un più dovizioso patrimonio strutturale, infrastrutturale ed urbanistico , grazie alle disponibilità economiche ( prevalentemente derivante dalle attività produttive e commerciali delle quali sono teatro) investite in opere di architettura, di cultura e di arte.

Venezia, in Europa e nel mondo ne rappresenta il più autorevole prototipo.

Ad essa hanno fatto riferimento non solo le più fiorenti città mercantili ( specie se dotate di porti marittimi e fluviali) del continente europeo, dall'età medioevale a quella rinascimentale, la stessa è stata eretta a modello del "nuovo corso del progettare città" da parte dei più illuminati protagonisti della cultura architettonica ed urbanistica che hanno operato fuoriuscendo dall'angustia delle botteghe artigiane o prosperando nella dovizia delle rigenerate corti nobiliari, primo tra tutti il geniale Leonardo da Vinci che

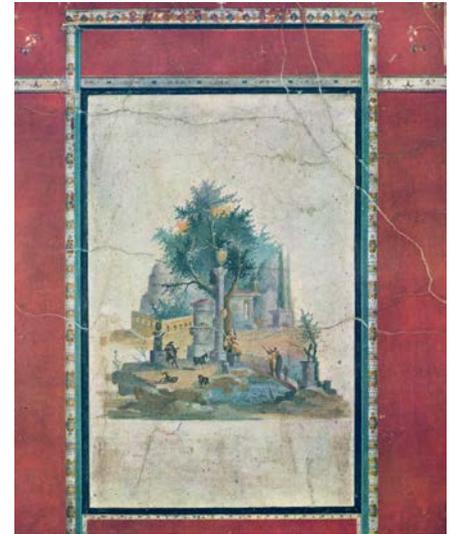


Fig. 1 Affresco Villa Agrippina Postuma a Boscoreale, Napoli, Museo Nazionale

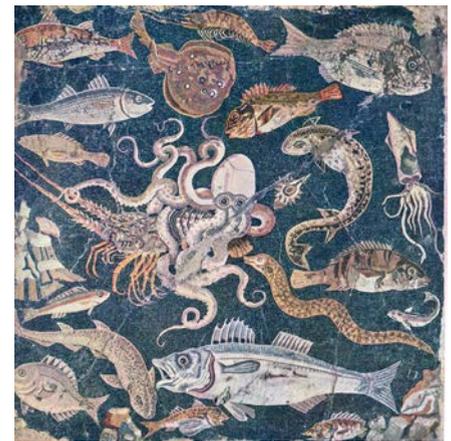


Fig. 2 Mosaico dei Pesci, Pompei, Casa del Fauno

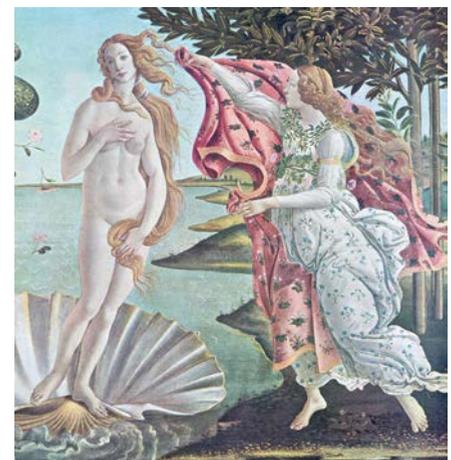


Fig. 3 Botticelli, La nascita di Venere, Firenze Uffizi



Fig. 4 Giorgione, *La tempesta*, Venezia Galleria dell'Accademia



Fig. 5 Durer, *Stagno nel bosco*, Londra British Museum



Fig. 6 Altdorefer, *La battaglia d'Alessandro*, Monaco Pinacoteca nazionale



Fig. 7 Brueghel, *La torre di Babele* Vienna Kunsthistorisches Museum

sul modello di Venezia ha elaborato le più rivoluzionarie proposte di rinnovo strutturale urbano, sia in campo utopico (convertire Firenze in una “città portuale”, tramite una ridefinizione del percorso dell’Arno comportante anche lo spostamento della sua foce mirate a renderlo navigabile in entrambi i versi; differenziare i livelli dei traffici urbani destinando quello superiore al godimento della passeggiata pedonale, quello intermedio alla mobilità di lavoro con l’impiego dei carri per lo spostamento di persone e merci e quello inferiore alle canalizzazioni delle acque disciplinate da ragioni igieniche e da esigenze energetico – produttive, sia infine in quello elevatamento progettuale (Piano urbanistico per la nuova città imperiale di Romorantin, contemplante una sorta di impianto tipologico fusiforme consistente le ripartire in più canali navigabili un tronco del corso del fiume assunto come elemento generatore della nuova città con uno sbarramento a monte ed una riconvergenza a valle, a conclusione del tessuto urbano, servito in tutto il suo percorso da un succedersi di strade trasversali che ripropongono il modello utopico sopra ricordato. Il progetto per il riassetto urbanistico della città di Milano ha il pregio di anticipare di quasi mezzo millennio quanto proposto da Abercrombie per il piano della “grande Londra”: alleggerimento demografico della città con parallelo risanamento igienico ed estetico della sua tessitura architettonica, attuabile tramite il decentramento in nuclei insediativi satelliti gravitanti a misurata distanza dal plesso storico, accoglienti ciascuno una popolazione di circa 2500 abitanti nullafacenti del sottoproletariato urbano, avvezzi a vivere di parassitari espedienti al pari degli antichi “clientes” della romanità, con il nobile proposito di sottrarli dall’indigenza conferendo loro dignità di lavoro e di cittadinanza attiva, predisponendo una rete di canali navigabili atti a spezzare l’isolamento ed a favorire i traffici commerciali di quanto prodotto nel territorio periurbano convertito all’esercizio dell’agricoltura.

La “città di acqua” diviene “città di arte” quando le vicende che ne hanno determinato lo sviluppo la rendono anche protagonista di eventi storici rilevanti, elevandola a dignità terziaria produttiva che le conferisce il ruolo di centro di governo politico amministrativo del territorio e, in quanto tale, la eleggono a baricentro di formazione culturale, sede di un riproposto mecenatismo delle “corti” rigenerate con il passaggio dalla cosiddetta “civiltà comunale” alla “civiltà rinascimentale” promosso da quella spinta dell’Umanesimo illuminato che ha fatto da tramite nella conversione dell’arricchimento in ricchezza, della quantità nella qualità, dell’artigianato nell’arte.

Le “città d’acqua”, convertitesi in “città d’arte”, grazie anche alle politiche mecenatistiche intraprese dalle corti dell’aristocrazia europea, hanno preso a gareggiare tra loro per il rinnovo estetico del proprio volto, attuando quella politica dell’abbellimento architettonico ed urbanistico che favorirà il fiorire delle botteghe artigiane in una dialettica concorrenza con il parallelo proliferare di centri di studi umanistici e scientifici, che comporteranno il consolidarsi dei cenacoli culturali, progressivamente fuoriusciti dal chiuso delle strutture monastiche conventuali, nei quali prenderanno ad abitare riflessioni, ricerche, teorie, idee, progetti e scuole di pensiero che vedranno come protagonisti matematici e filosofi, letterati e poeti, storici ed archeologi, in uno con i maestri dell’operare nel variegato universo dell’arte.

Il nostro attuale sguardo non è indirizzato ad evidenziare chi, da urbanista, filosofo, imprenditore o politico, ha contribuito a realizzare il “bello” della “città di mare” ma a chi, da artista, ha saputo coglierne le valenze estetiche e paesaggistiche, evidenziandone gli aspetti lirici e quelli drammatici, contribuendo a sottolinearne le emergenze negative e quelle positive, la vitalità o la solitudine alla ricerca di un fascino sensoriale che prende le distanze dalla mera proposizione di un racconto.

La letteratura artistica indirizzata alla “città di acqua” ha radici antichissime. Nasce dal mito più che dalla storia; ne sublima le immagini liberandole da quei vincoli spazio temporali che ne circoscrivono l’universalità, riducendone il campo alla pura visibilità. L’opera d’arte, anche quando indugia sul racconto, non ne coglie solo la componente formale, epidermica descrizione di circostanze paesaggistiche, ma ne approfondisce i caratteri connotativi, interpretandone i significati più reconditi e riproponendoli all’attenzione di chi voglia aggregarsi all’azione indagatrice, procedendo oltre la rappresentazione visualizzata, per penetrarne, insieme all’artista, quell’anima recondita che, connotandola, ha stimolato l’interesse del riproduttore.

Quella espressione di arte apparentemente rinnegata dalla filosofia platonica che partiva dal presupposto – preconcorso che l’arte visiva applicata alla rappresentazione della natura non riuscirà mai ad acquisire quelle valenze estetiche e funzionali che ad essa oggettivamente appartengono; la copia (mimesis) non giova ad alcuno in quanto priva di quella creatività che trova diritto di cittadinanza solo nella musica e nella danza. L’atteggiamento filosofico di Platone comunque, e per fortuna, non ha ritrovato credito presso gli operatori culturali dell’antichità che ci hanno lasciato una ricchissima eredità del loro operare artistico, non tanto nelle pitture murali andate perdute con i manufatti edilizi che le accoglievano quanto nelle decorazioni scultoree e nei corredi funerari (vasellame, anfore, utensili domestici ecc.) assurti ad eloquente espressione della cosiddetta “cultura materiale”.

Le rappresentazioni iconografiche incentrate sulla paesaggistica urbana rapportata alla protagonista presenza dell’acqua oltre il soddisfacimento delle necessità alimentari, si sono con discontinuità susseguite nel tempo, emergendo quando si effettuava il passaggio dall’immaginario al reale, quando cioè la scena ritratta prescindeva dalle specificità connotanti un luogo, per acquisire significati simbolici non identificativi ma metaforicamente rapportabili ad idealtipi assumibili come modelli di universale riscontro, le cui coordinate appartengono più ad un tempo che ad uno spazio. Tali rappresentazioni traducono il reale in irreale rendendolo teatro di vicende allegre o tristi, serene o procellose, festose o drammatiche, concrete o evasive, celebrative o evocative, aneddotiche o dichiarative, espressive di umori e sensazioni emotive talvolta viaggianti dall’ironico al sarcastico, tal’altra informate da un sereno compiacimento, tradotte in un linguaggio narrativo che procede ben oltre le soglie di un semplice racconto, di una estetica definizione di un contesto racchiuso nel solo suo assetto formale, un linguaggio figurativo universale di immediata accessibilità, il cui costrutto sillabico ed alfabetico alle vocali ed alle consonanti sostituisce l’immagine visiva e percettiva delle circostanze ambientali, sociali e culturali assunte ad oggetto della rappresentazione e del racconto,



Fig. 8 Lorrain, *L'imbarco di Suor Orsola*, Londra National Gallery

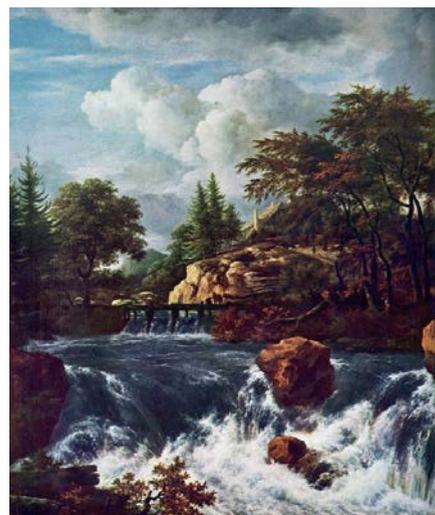


Fig. 9 Ruysdael, *Cascata Londra*, National Gallery



Fig. 10 Salvator Rosa, *Il golfo di Salerno*



Fig. 11 Vermeer, Veduta di Delft, L'AJa Mauritshuis



Fig. 12 Canaletto, Regata sul Canal Grande Londra National Gallery



Fig. 13 Canaletto, Venezia il bacino di S. Marco visto da S. Giorgio Maggiore

in tale linguaggio il “metafisico” intreccia il suo percorso con il “fisico” interagendo con la metamorfosi dei luoghi di temporanea dominanza ; alle allegorie fideistiche si alternano le metafore laiciste, aprendo il campo all’immaginario, all’onorico, rapportandolo alle finalità formative ed informative: la trasmissione di una conoscenza, la chiave interpretativa di fenomeni le cui matrici sembrano sfuggire a riscontri comportamentali dialogici.

Le religioni, sia quelle politeistiche che monoteistiche, forniscono fonti di ispirazione ad una foltissima schiera di artisti che, dall’antichità al presente, hanno preso a rappresentare, rendendo visibile l’invisibile, quanto loro trasmesso dai miti emergente dai testi sacri e dalle ritualità che ne sono seguite.

La campagna iconoclastica avviata dalla chiesa cristiana orientale (ortodossa) nel concilio di Arras non fu accettata dalla chiesa cristiana occidentale (cattolica) che prese a difendere e successivamente ad incentivare la rappresentazione artistica dei testi sacri (affreschi, mosaici, dipinti ispirati ai temi religiosi delle sacre scritture) all’interno dei luoghi consacrati, definendola “Bibbia degli indotti”, motivandone la presenza come strumento di religioso ammaestramento delle platee popolari versanti in uno stato di generalizzata analfabetizzazione, ritenuto peraltro funzionale alla tranquilla conservazione dei regimi istituzionalizzati di governo politico (i corpi) e religioso (le anime). I lavori conciliari si conclusero con la più drastica scissione nelle due componenti del cristianesimo e comportò da un lato la perdita di un eccezionale patrimonio artistico e culturale, e dall’altro il proliferare di botteghe artigiane sia interne che esterne ai cenobi religiosi, specie nelle aree urbane di maggiore vivacità commerciale (in particolare quelle che erano assunte a “repubbliche marinare”) e conseguentemente economica, sociale ed amministrativa che consentì loro di assolvere a funzioni produttive e formative da convertirle in scuole propulsive di arte e cultura.

Il misticismo ieratico delle produzioni bizantine, per concentrare l’attenzione dalle figure protagoniste delle sacre rappresentazioni, avevano eliminato dagli scenari di sfondo qualsivoglia riferimento a contestualità paesaggistiche , sostituendole con un generalizzato impiego delle tecniche monocromatiche della doratura. Occorrerà attendere la rivoluzione giottesca per ritrovare negli affreschi l’azzurro del cielo, il verde delle vegetazioni, il bruno delle rocce, il giallo sabbato del costruito ed il blu stemperato delle acque. Ed è con Masolino da Panicale e successivamente col Masaccio che studio realistico delle proporzioni, corposità plastica, espressività mistica e rappresentazione paesistica prendessero a ritrovare quell’equilibrio compositivo della produzione artistica antica delle civiltà ellenica, ellenistica e romano – imperiale.

Nelle raffigurazioni desunte dai racconti biblici etica ed estetica si dispongono in dialettico antagonismo, divenendo occasione di fruttifero insegnamento. Il confronto tra il bene ed il male, il giusto e l’ingiusto, il volgare ed il raffinato, il nobile ed il plebeo, trovano nelle rappresentazioni paesistiche che fanno da sfondo alle narrazioni bibliche un campo didascalico che traduce il tutto in termini di accettazione (bello) o di rifiuto (brutto) vagliato parallelamente attraverso le connotazioni etiche del buono e del cattivo, dell’utile e dell’inutile, del premiabile o del condannabile.

Il paesaggio proposto dai mosaici e soprattutto dagli affreschi antichi, pervenuteci in pochissimi esemplari nelle aree archeologiche sopravvissute alle devastazioni naturali ed antropiche, sono prevalentemente frutto di fantasiose invenzioni e cercano di dare spazialità “di primo piano” o “di sfondo” alle vicende narrative desunte dalla letteratura mitologica e/o dalla poesia epica.

Nella biblioteca vaticana si custodiscono due significativi affreschi, databili intorno alla metà del I° secolo a.C., desunti dai poemi omerici che centralizzano l'attenzione sul paesaggio marino (1). Tra le più armoniche raffigurazioni paesistiche pervenuteci dall'antichità (I° sec. d. C.) merita attenzione l'affresco parietale della villa di Agrippino Postumo a Boscoreale (centro vesuviano prossimo a Pompei), trasferito, dopo lo strappo, al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, nel quale il contesto urbano si confronta con un brano di vita bucolica vivacizzato dalla presenza di un laghetto che armonicamente lo riflette. **Fig.1**

Nel medesimo museo è custodito uno dei più suggestivi mosaici **Fig.2** della Casa del Fauno di Pompei (2). Pompei e soprattutto Ercolano costituiscono una eccezionale miniera di affreschi che intessano le trame di una narrazione paesistica ideale nella quale la libertà dei virgulti e delle vegetazioni che ambientano episodi di vita agreste e vita domestica intervallate dal gioco delle acque, sembra essere indirizzata, disciplinata e talvolta frenata dal rigore geometrico che ordisce le quinte prospettive intelaianti scenograficamente il paesaggio rappresentato.

La pittura vascolare e taluni reperti tombali (3) ripropongono il rapporto “uomo – città – mare” attraverso fantasiose espressioni di cultura materiale che testimoniano l'elevato livello di raffinatezza perseguito dalle civiltà antiche del Mediterraneo.

Le rivoluzioni sociali, politiche e religiose che hanno contrassegnato le vicissitudini storiche del crollo dell'impero romano di occidente, provocando una delle più nefaste crisi del vivere del produrre e del governare, con un parallelo collasso delle attività artistiche e culturali nel bacino del Mediterraneo, hanno innestato un processo di progressivo depauperamento non solo di quanto precedentemente prodotto ma anche dell'attitudine a sorreggere e sviluppare nuova produttività artistica, per la ripresa della quale occorrerà attendere l'avvento della civiltà comunale nelle città e nei territori che avevano avuto la forza di dismettere l'abito della schiavizzante feudalità, indossato agli albori del IX secolo d. C., ponendo fine a quel medioevo arcaico che aveva primitivizzato anche il linguaggio dell'artigianato e dell'arte, castigandolo a sopravvivere nel chiuso dei soli complessi monastici.

L'Umanesimo, che fa da battistrada all'avvento del Rinascimento, si avvale dei positivi frutti della rivoluzione culturale avviata da Giotto, dal Masaccio e da Masolino da Panicale, moltiplica le botteghe artigiane nelle città mercantili, specie in quelle che erano state centri di repubbliche marinare, riaperte ai traffici relazionali commerciali e produttivi, e promuovendo la riorganizzazione dei flussi culturali ed artistici nell'ambito delle nuove corti istituite dal germogliare delle “signorie”, a decorrere dal XIV secolo.

Dalle botteghe e dalle corti trarrà alimento la innovata produzione letteraria, scientifica e soprattutto artistica del rinascimento italiano ed europeo. Il paesaggio, più immagina-



Fig. 14 Bellotto, *Il vecchio ponte delle navi a Verona*, Dresda, Gemaldegalerie



Fig. 15 Bellotto, *Il vecchio ponte sul Po a Torino*, Torino pinacoteca sabaudia



Fig. 16 Bellotto, *Il ponte di Castel S. Angelo a Roma*, Detroit, Institute d'Art



Fig. 17 F. Guardi, *Venezia, S. Giorgio Maggiore*, Glasgow Corporation art galleries



Fig. 18 F. Guardi, *Il rio dei mendicanti a Venezia*. Bergamo, galleria dell'accademia



Fig. 19 A. Joli, *Imbarco di Carlo III a Napoli*, Madrid Museo Prado



Fig. 20 A. Joli, *Imbarco di Carlo III a Napoli*, Madrid, Prado,

rio che realistico, posto in essere dagli artisti rinascimentali occupa quasi esclusivamente una posizione “di sfondo” in dipinti che hanno come privilegiati soggetti raffigurazioni ispirate da episodi narrativi biblici, mitologici e successivamente, evangelici.

I paesaggi leonardeschi, pur ispirandosi ai colori dell'alba e del tramonto delle terre toscane e talvolta delle sue marine, non accennano a specifici contesti urbani; lo stesso rilevasi nelle distese paesistiche che fanno da sfondo ai dipinti del Verrocchio, del Lippi, del Ghirlandaio, del Perugino, del Rosselli e di Raffaello. Il mito di “*Venere nascente dal mare*” **Fig.3**, sbocciante dal chiuso di una gigantesca conchiglia, fa riferimento ad un modello ideale (4) che informa la produzione aulica del Botticelli, riepilogando anche quanto espresso nella “*Primavera*”; è solo in età avanzata che l'artista, entrato in crisi mistica seguita alle predicazioni del Savonarola, abbandona il fascino della bellezza pagana per dedicarsi ad opere sacre più decisamente ispirate a tensioni spirituali.

Le raffigurazioni della “Nascita di Venere” riproposte circa quattro secoli dopo da Alexandre Cabanel e William Bouguereau, manifestano un tardivo gusto accademico che esercita un dichiarato contrasto sia con la poetica botticelliana, sia con le innovazioni tecniche e cromatiche introdotte dal movimento artistico degli impressionisti francesi. (5)

Il Cristo crocifisso che Michelangelo Buonarroti dipinse per Vittoria Colonna, ponendo alla base della croce l'immagine di due simboliche città: quella “celeste” e quella “terrena”, che miniaturisticamente si confrontano, costituiscono un eccezionale documento registrante il travaglio interiore di un artista particolarmente sensibile alla rivisitazione dei valori spirituali messi in crisi dall'incombere dei movimenti riformistici, per cui la rappresentazione popolata anche da una pioggia di simbolismi allegorici medioevali acquista il carattere di un vero testamento spirituale dell'artista. (6)

A segnare il passaggio tra la rappresentazione artistica del paesaggio “di sfondo” a quello “di soggetto” emergono due protagonisti del Rinascimento italiano e di quello europeo: Il Giorgione, con il dipinto “*La Tempesta*” (Venezia, Gallerie dell'Accademia) (7) **Fig. 4** ed Albrecht Durer con “*Lo stagno nel bosco*” (Londra, British Museum) (8) **Fig. 5**. Sulla sua scia opera la cosiddetta scuola danubiana, il cui più autorevole esponente risulta essere Albrecht Altdorfer, uno dei principali artisti del Rinascimento Tedesco, la cui più espressiva opera: “*La battaglia di Alessandro*” **Fig. 6** propone la suggestiva immagine di un paesaggio da natura e fermenti antropici in dialettico confronto (9).

Perché il paesaggio evocativo acquisti la forza di un soggetto vivace occorre attendere il nuovo corso della cultura artistica olandese, che trova nei due Bruegel, padre e figlio, i più significativi portavoce. Tra il tematismo più volte affrontato nella produzione di entrambi emerge “*La torre di Babele*” **Fig. 7** la cui originaria definizione è patrimonio del Kunsthistorisches Museum di Vienna,(10)

E' soprattutto in età barocca che la rappresentazione del paesaggio acquista una rilevante presenza. Contribuiranno alla sua fioritura le opere di Claude Gellée, detto Le Lorrain, conosciuto in Italia come il “Lorenese”, che visse ed operò quasi esclusivamente a Roma dove trasse insegnamento dai pittori nordici che vi soggiornavano e che lo

educarono alla minuziosa osservazione della natura ed a cogliere il fascino del paesaggio romano costellato da brandelli di architetture in rovina evocatrici di mitici trascorsi storici.(11) **Fig. 8**

Nell'orizzonte culturale proto barocco dell'arte europea interessata dalla rappresentazione scenica del paesaggio urbano e marittimo, emergono le personalità di Salomon e Jacob Van Ruysdael. Il primo, educato dalle opere di E. Van de Velde e di Van Goyen, si orientò verso una raffigurazione raffinata, quasi lirica, di paesaggi di ampio respiro vedutistico preromantico, il secondo, Jacob, formatosi alla scuola dello zio si convertì alla poetica rembrandiana, che lo spinse a conferire densa emotività alle sue rappresentazioni paesistiche, rendendolo precursore della scuola romantica.(12) **Fig. 9**

Sarà la Roma della controriforma ad attrarre artisti italiani e stranieri, assurgendo a centro del nuovo corso della pittura paesaggistica internazionale, grazie al fascino dei suoi antichi monumenti in rovina costellanti città e territorio ed alla vivacità ricostruttiva urbanistica ed architettonica inaugurata a I pontificato di Sisto V.

Il movimento dei pittori cosiddetti "quadraturisti" ebbe come capo cordata Pieter Laer, detto il Bamboccio, dal quale il movimento dei "Bambacciottanti" prese denominazione: Gli artisti che vi aderirono, provenivano prevalentemente dai paesi fiamminghi (A. Asselijn, I. Bloemer, e K. Dujardin) ai quali si associarono Viviano Codazzi, il figlio Niccolò e successivamente M. Cercozzi. (13)

In parziale autonomia rispetto al movimento dei Bamboccianti altri artisti quali A. Lucatelli e Salvator Rosa che, provenendo dalla scuola napoletana del Fracanzano, di D. Greco e di Aniello Falcone, completò a Roma la sua formazione, acquisendo una particolare sensibilità al pittoresco d'ambientamento popolare, per essere successivamente attratto dalle vedute accademiche indugiando su idilliaci scorci paesistici trapuntati di rovine; temi emergenti nelle produzioni del Poussin, del Tassi e del Lorrain. Le fusioni dei due indirizzi nelle opere mature di Salvator Rosa diede vita ad una sorta di nuovo eclettismo barocco, luminoso e vibrante, allegorico e naturalistico che raggiunse un singolare equilibrio estetico, specie là dove il costruito urbano ed il vissuto si confrontavano con il movimentato gioco delle acque. (14) **Fig. 10**

Nella seconda metà del se. XVII, a raccogliere l'eredità dei vedutisti operanti a Roma, soprattutto di Claude Lorrain, di Salvator Rosa e di G. van Wittel, fu Luca Carlevaris, l'artista udinese che si applicò con scientifica determinazione, a perfezionare i procedimenti di lettura dal vero dei paesaggi, introducendo l'impiego della "camera oscura", destinata a divenire appannaggio sia dei vedutisti veneti (Canaletto) che della scuola olandese (Jan Vermeer) ed operando soprattutto come acquafortista (15)

Fu soprattutto la scuola olandese ad assumere un ruolo protagonista nelle raffigurazioni del paesaggio "di soggetto" realisticamente mirato a raffigurare città, territori e marine, operando nel solco della tradizione rembrandiana. Tra i capostipiti si annovera Jan Vermeer, che sin dalle opere giovanili adotta un tono cromatico marcatamente chiaro-scuro con sapiente distribuzione di effetti luminosi (16) **Fig.11**. Lo fiancheggiano i conterranei artisti Jan van der Heiden (17), Meindert Hobbema (18) **Fig.12** e i germani Gerrit e Job Berckheyde che trasferirono nell'Olanda del XVII secolo il baricentro della



*Fig. 21 Raipur Scuola, Miniatura sec. XVIII veduta di città dal mare Benares Coll. A. Boner*



*Fig. 22 H. Robert, Paesaggio con laghi e rovine Roma coll, privata*



*Fig. 23 Gericault, La zattera della Medusa, Parigi Louvre*



Fig. 24 Turner, *Geneva Londra British Museum*



Fig. 25 Constable, *Carri di fieno, Londra National Gallery*



Fig. 26 G. Courbet, *Il mare in tempesta, Parigi, museo d'Orsay*

produzione artistica del paesaggio, soprattutto urbano che ha arricchito le pinacoteche più prestigiose di Europa di uno straordinario patrimonio documentante il volto, la struttura e l'atmosfera di vita delle città olandesi, tedesche e fiamminghe. Fu l'olandese Gasper Van Wittel, allievo del paesaggista Withoos, che trasferì nell'ambiente romano la precisione ottica del cromatismo chiaro e luminoso, razionale ed equilibrato destinato ad esercitare una notevole influenza sia su Gianpaolo Pannini che su Marco Ricci e sul Cataletto.

A fare da ponte tra la scuola scenografica sviluppatasi in Emilia agli albori del XVIII secolo e quella romana dei Bamboccianti è il quadraturista piacentino Gian Paolo Pannini "pittore di cavalletto" che operò interpretando le ultime tendenze del vedutismo barocco italiano, ritraendo paesaggi sia reali che immaginari, arricchiti da capricci e rovine (21). Sincronicamente Sebastiano Ricci e soprattutto il nipote, Marco Ricci, avevano preso a trasferire a Venezia la educazione paesaggistica ricevuta dai maestri olandesi, tedeschi ed inglesi, inaugurando uno dei più significativi capitoli della rappresentazione paesaggistica settecentesca che nella città veneta trovò il suo autorevole epicentro. Il maestro bellunese Marco Ricci (22) che aveva completato a Londra il suo apprendistato di scenografo, convertitosi alla pittura ricca di riferimenti a Salvator Rosa ed al Magnasco, vi introdusse la tendenza drammatica che, nel riproporre vedute immaginarie inondate dalla luce indugiante su reperti archeologici, ruderi ed architetture antiche, traeva effetti di suggestiva emotività.

Il vedutismo veneto del XVIII secolo ebbe come ufficiale fondatore la singolare personalità di Giovanni Antonio Canal, detto il "Canaletto" **Fig.13**. Avviato agli studi scenografici dal padre, ebbe a frequentare i paesaggisti stranieri operanti a Roma nel secondo decennio del secolo, che lo indussero a rifiutare la prospettiva scenografica fondata sulla illusionistica ricerca di effetti roccocò e ad intraprendere un percorso di raffigurazione dal vero del paesaggio, rilevandone le particolarità compositive e le realistiche connotazioni atmosferiche, in linea con le produzioni di Marco Ricci che lo portarono ad ottenere ampi riconoscimenti presso la corte e l'aristocrazia londinese (23). L'esuberante sua produzione e la tardiva influenza esercitata su di lui dai maestri fiamminghi ne ridimensionarono il successo. Alla sua scuola si formò Michele Marieschi (24) che ne continuò l'opera alternando vedute fantastiche a vedute realistiche nelle quali manifestò sia il suo apprendistato di scenografo che le sue qualità di incisore. Tra gli allievi del Canaletto è inoltre il nipote Bernardino Bellotto (che assunse la medesima denominazione dello zio) che diffuse in Europa centro settentrionale il paesaggismo veneto mettendolo in dialogico confronto con le espressioni artistiche affermatesi nelle città frequentate durante i suoi frequenti viaggi (Vienna, Monaco, Varsavia e Dresda). Il suo linguaggio artistico conferisce massima importanza al chiaroscuro, connotato da un cromatismo puro ed intenso, indugiante su suggestivi effetti di luminosità diffusa. **Figg.14, 15 e 16**

A prendere le distanze dal Canaletto, ed a conferire nuove connotazioni alla paesaggistica veneta, sarà Francesco Guardi che, formatosi alla scuola di Sebastiano e Marco Ricci e del cognato Gian Battista Tiepolo, introdurrà nelle sue vedute espressioni enfatiche celebrative, memori degli sfarzi decorativi del tardo barocco, sì da conferire ai

contesti riprodotti una particolare atmosfera emotiva preludenti suggestioni romantiche ed anticipando, nei tratti e nelle selezioni cromatiche, espressioni che saranno più specificamente appannaggio dell' impressionismo francese (26). **Figg. 17 e 18**

Alla scuola paesaggistica veneta Giovanni Battista Piranesi apporta sostanziali contributi innovativi derivanti dal suo ricco e complesso iter formativo di architetto, incisore, scenografo e ritrattista. Senso poetico e fantasia creativa fecero dell'artista l'erede dell'ultimo rococò romano, un anticipatore del neoclassicismo ed un precursore del romanticismo. Le sue incisioni tradiscono la drammaticità di circostanze ambientali, architettoniche e sociali che sembrano volere operare una selezionata sintesi dei più significativi contributi arrecati alla rappresentazione paesaggistica dai maestri olandesi, romani e veneziani senza incorrere nella retorica di un accademismo eclettico.(27)

Tra i vedutisti settecenteschi che in autonomia operarono in più paesi europei emerge la personalità di Antonio Joli, scenografo educato alla scuola emiliana, pittore paesaggista allievo di Gian Paolo Pannini, ed in quanto tale attratto dalle rovine costellanti le campagne romane, introdusse nelle sue vedute oltre alla fedeltà riproduttiva delle scene rilevate Anche il gusto dell'aneddotta celebrativa di eventi. Le sue vedute napoletane sono pervase da una luminosità che sarà fonte ispiratrice degli artisti inglesi che prenderanno a ritrarre con ambientamento neorcadico le più suggestive scene dei paesaggi laziali e campani.(28) **Figg. 19 e 20**

Esorbitando dal contesto europeo, il XVIII secolo ha visto prosperare nel continente indo asiatico la cosiddetta "scuola Rajput" (29) **Fig.21** centro di formazione dei miniaturisti la cui produzione, indirizzata a decorare le biblioteche delle famiglie nobiliari emergenti, ha incontrato particolare interesse anche presso le corti e l'aristocrazia del continente europeo apertesi ai traffici commerciali e conseguentemente culturali ed artistici dei paesi orientali.

Il fascino del pittoresco emerge anche dalla scuola francese che a Roma aveva insediato una propria accademia, dalla quale trassero insegnamento gli artisti Fragonard e Hubert Robert, ai quali si deve una produzione vedutista fortemente influenzata dalle persistenze archeologiche, riprese in termini poetico idilliaci, esaltanti contesti di vita arcadica, pastorale e bucolica che sembrano preludere il malinconico compiacimento della produzione romantica (30). **Fig.22**

Le mobilitazioni indipendentiste contro i regimi coloniali che dall'America Settentrionale, raggiunta l'Europa, convertendosi in moti insurrezionali contro lo strapotere dei regimi di governo politico e religioso, diedero vita ai sanguinosi eventi della "rivoluzione Francese", che, all'insegna delle rivendicazioni di "libertà", "uguaglianza" e "fraternità", falciarono e misero in crisi la monarchia ed il ceto aristocratico e consentirono alle classi borghesi di sostituire al regime monarchico quello repubblicano, successivamente riconvertitosi in regime colonialistico imperiale. Gli eventi rivoluzionari arrecarono profondi mutamenti non solo nelle istituzioni di governo, ma anche nei comportamenti insediativi, sociali, imprenditoriali (rivoluzione industriale), ma anche sconvolgimenti negli assetti urbanistici del territorio urbano, periurbano e rurale, nelle qualità dell'abitare e del vivere, e nel produrre letteratura, poesia ed arte sì da riproporre



Fig. 27 G. Courbet, *La falaise d'Etréat dopo il temporale*



Fig. 28 Corot, *L'isola di S. Bartolomeo a Roma*, Boston Museum of fine arts



Fig. 29 G. Gigante, *Uno stagno*, Museo di S. Martino Napoli



Fig. 30 J. B. Jongkind, *la Senna e Notre Dame*



Fig. 31 W.Homer, *La corrente del golfo*, New York, Metropolitan Museum



Fig. 32 C. Monet, *Impression - Soleil Levant Parigi* mMusée Marmottan

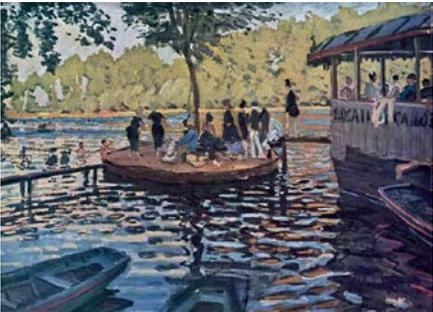


Fig. 33 C. Monet, *La grenouillère*, New York Metropolitan museo



Fig. 34 E. Manet, *Sulla spiaggia*, Parigi museo d'Orsay

nuovi codici comunicativi che nell'immediato diedero vita a movimenti retorico celebrativi ripescati dal pensare ed operare antico, ridisciplinati in chiave enfatica da un neoclassicismo accademico riproponente l'enfasi del monumentale e, successivamente, a movimenti mirati ad un recupero delle valenze estetiche della produzione settecentesca rivisitate da più intime introspezioni matricialmente derivanti dalle conquiste dell'intelligenza illuministica e dalla ricerca di un linguaggio mirato a stimolare, in chiave romantica, espressioni di più profonde e sconvolgenti emotività.

Interpreti protagonisti di tali tendenze nella rappresentazione paesaggistica sono il francese Jvan Louis Thèodore Gericault (31) **Fig.23** e gli inglesi "Joseph Mallard William Turner (32) **Fig.24** e John Constable (33) **Fig.25**. Il loro operare artistico, supportato da un sapere accademico e da volontà ed atteggiamenti antiaccademici, si rivela labilmente sensibile alle problematiche sociali emerse dai comportamenti imprenditoriali, produttivi, economici e politici delle nuove generazioni, inclini a privilegiare il ritorno al nazionalismo, dopo avere negativamente sperimentato il percorso dell'universalismo illuministico, ritenendo conseguentemente prossima al tramonto sia l'enfasi neoclassica del primo impero francese che la drammaticità sterile di un romanticismo segnato da nostalgiche reminiscenze, forzatamente stimolato a recuperare nuove forme di equilibrio tra natura e cultura.

In tale clima si ambientano le opere dei maestri di transizione che prenderanno a coniugare il sapere ereditato con quello ricercato, la cultura sedimentata e quella in corso di sperimentazione, la storia e la scienza. Tra questi si annoverano Gustave Courbet (34) **Fig.26 e 27** e Jean Battiste Camille Corot (35) **Fig.28** la cui produzione artistica compendia quanto trasmesso dal vedutismo dei maestri del neoclassicismo e del romanticismo con quanto in corso di nuova formulazione dal movimento degli impressionisti.

A precorrere la paesaggistica della pittura all'aria aperta sarà anche la cosiddetta "scuola di Posillipo" che si sviluppò a Napoli a decorrere dal terzo decennio del sec. XIX all'insegna dell'antiaccademismo dell'olandese Anton Van Plitoo, cui aderirono numerosi allievi (36) il cui maggiore esponente fu Giacinto Gigante **Fig.29**, che eccelse in tutte le tecniche rappresentative: dal disegno alla litografia e all'acquaforte, dalla pittura ad olio all'acquerello fino alla mezza tempera.

In parallelo al primo affermarsi del movimento degli impressionisti nel nuovo corso della rappresentazione paesaggistica si vanno registrando fermenti innovativi anche nella produzione olandese ed in quella americana statunitense; la prima rappresentata da Johan Barthold Jongkind (37) **Fig.30**, pittore paesista operante nei luoghi rivieraschi della Normandia concentrando l'attenzione sui sapienti movimenti delle acque riflettenti, attraverso oculati giochi di luce, la vegetazione ed il costruito spazianti a loro contorno; e la seconda da Winslow Homer (38) **Fig.31** pittore ed incisore convertitosi al paesaggismo dopo un soggiorno europeo, concentrò le sue attenzioni sulle vedute marine, delle quali coglieva i tratti forti tendenti al monumentale, nel dichiarato rifiuto delle rappresentazioni degli artisti del romanticismo.

Il movimento degli impressionisti iniziò il suo percorso a decorrere dalla seconda metà

del XIX secolo, nella Francia di Napoleone III, in un clima “risorgimentale” che tracciava il primo bilancio della cosiddetta “rivoluzione industriale” ed apriva le porte ad un affermarsi politico delle gradi ideologie che avrebbero preso a divaricare i rapporti interclassi stia il proletariato operaio (matrice del socialismo) e la borghesia imprenditoriale contadina ed industriale (matrice del liberismo ). A metà strada si veniva a collocare quella classe colta , illuminata ed illuminante, che aveva preso a fare da tramite tra il nazionalismo risorgimentale ed il comunismo internazionale, tenendo a freno le componenti eversive che avrebbero teso a svilupparsi e ad esplodere nella prima metà del secolo successivo

I fondatori dell’Impressionismo conservarono, con il loro individualistico operare, un ruolo di margine rispetto agli insorgenti movimenti ideologici, anche se a sostenerli criticamente nei loro primi passi fu il socialista Emily Zola, il giornalista romanziere francese che si contraddistinse come il più acuto osservatore dei rivolgimenti economici, sociali, politici, culturali ed artistici dell’Europa postnapoleonica.

La prima uscita allo scoperto degli Impressionisti è della primavera del 1874, in una mostra organizzata a Parigi da un’anonima società di artisti presso uno studio fotografico della città, con provocatori intendi polemici nei confronti degli organizzatori del Salon ufficiale (39). Tra i circa trenta partecipanti emergeva Claude Monet (40), la cui opera “*Impression soleil levant*” (Parigi, museo Marmotton) aveva dato nome al movimento. **Figg.32 e 33**

Nel loro primo organizzarsi i protagonisti del movimento avevano recepito le istanze innovative dei paesaggisti di Barbison filtrati attraverso le opere di Corot intersecantesi con il realismo di Coubert ed il romanticismo di Delacroix. Un ruolo determinata nell’anticipare i canoni del nuovo indirizzo pittorico compete ad Eduard Manet (41) **Fig.34** la cui opera più nota “*Dèjeuner sur l’herbe*” esposta al Salon des Refuses nel 1863, pur non configurantesi come “impressionista” ne possiede i caratteri fondativi atti a prefigurarne il manifesto: a) rompere gli schemi della tradizione accademica; b) sostituire alla pittura di studio quella dell’aria aperta; c)eliminare il disegno ed il chiaroscuro sostituendolo con effetti plastici aperti al non finito; d) cogliere le vibrazioni luminose del paesaggio nella mutevolezza della loro consistenza; e) Sostituire l’accostamento alla mescolanza dei colori , utilizzando quelli primari.

Tra i protagonisti del vedutismo impressionista emergono le personalità di Alfred Sisley (42) **Fig.35** e di Paul Cezanne (43) **Fig.36** le cui ricerche e la cui produzione differenziano i loro percorsi portando il primo a tradurre nel linguaggio impressionista le più significative espressioni del paesaggismo tradizionale anglosassone ed il secondo ad aprire la strada a nuove tendenze linguistiche dalla diversificata denominazione: “Neo impressionismo”, “divisionismo” e “puntillismo” che segneranno le ultime tappe della realistica rappresentazione del vedutismo paesaggistico. (44).

Con l’approssimarsi della fine del XIX secolo il movimento degli impressionisti prende a dissolversi; la compattezza degli artisti partecipanti alle esposizioni del 1876 e del 1877 non la si riscontra nelle successive quattro esposizioni che con annuale regolarità si protrassero dal 1879 al 1882 registrando la progressiva assenza dei fondatori: Cezan-



Fig. 35 A. Sisley, *L'inondazione a Port-Marly* Parigi Louvre



Fig. 36 Cezanne, *La Baia di Marsiglia*, New York Metropolitan Museum

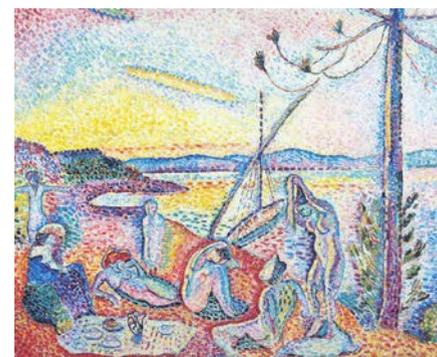
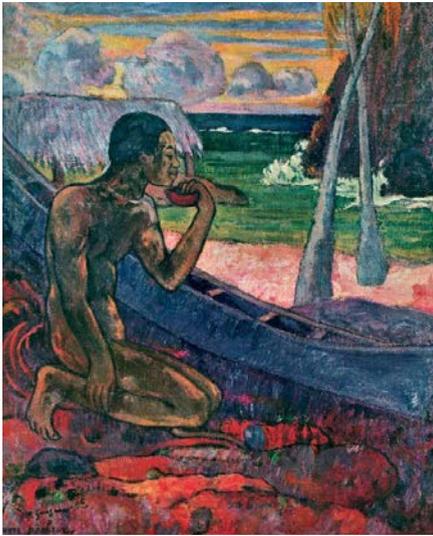


Fig. 37 Matisse, *Lux, calme et volupté* Parigi, Museo d'Orsay



Fig. 38 P. Signac, *L'ingresso del porto di Marsiglia* Parigi Musée National d'Art Moderne



*Fig. 39 Gauguin, Pauvre pêcheur, San Paulo, museo de Arte*



*Fig. 40 S. Dalí, La cène, Washington, National Gallery*

ne, Renoir, Manet e Sisley, sostituiti dai nuovi aderenti Bedon, Zandomenechi, Seurat, Signac e Gauguin che animarono l'ultima esposizione del movimento tenutasi nel 1886, dalla quale presero l'avvio le nuove tendenze che videro come protagonisti Pierre Georges Seurat (44) **Fig.37**, Paul Signac (45) **Fig.38** e Paul Gauguin (46). **Fig.39**

I movimenti post impressionisti trovarono fertile diffusione nei cenacoli artistici europei, ponendo solide radici nei Paesi di più antica tradizione culturale del paesaggismo artistico: Olanda, Belgio, Inghilterra e soprattutto Italia, dove operarono qualificati maestri del movimento divisionista (47) dalle cui produzioni presero avvio le ricerche futuriste e metafisiche di Boccioni, Balla, Carrà, Severini e Quasimodo, lasciando come ultime finestre aperte alla raffigurazione del paesaggio immaginario le sperimentazioni surrealiste di Salvatore Dalí **Fig.40** ed alle rappresentazioni narrative ideologicamente sostenute di Carlo Levi e di Renato Guttuso.

Sarà la macchina fotografica ed il progressivo affermarsi delle tendenze astratte a chiudere definitivamente il capitolo della raffigurazione artistica del paesaggio avente come privilegiati interlocutori la città e l'acqua.

## NOTE

1) *“L’approdo di Odisseo agli inferi”*, fiabesca rappresentazione di una barca a più remi viaggiante su un mare tranquillo in prossimità di un’ansa portuale sulla quale si eleva massiccio ed imponente un antro roccioso che fa da separazione il mondo dei vivi da quello dei morti. *“Odisseo tra i Lestrigoni”* contempla il dominio della natura, con le sue possenti rocce, le stilizzate alberature e gli anfratti marini, sulle raffigurazioni dei personaggi che, in disparati atteggiamenti, tendono a vivacizzare la dinamica della scena,

2) Il mosaico pompeiano, databile intorno al II sec. a.C., rivela un particolare interesse sia artistico che scientifico raffigurando una sorta di catalogo della fauna marina con pesci in libero movimento nei fondali del mare, offrendo spettacolo a volatili appollaiati su stilizzati roccioni costieri.

3) Particolare espressività artistica rivela l’affresco del *“tuffatore”* rinvenuto in una tomba a camera dell’antica Paestum.

4) L’opera del Botticelli (Firenze, Uffizi), informata della concezione neo platonica del Ficino, manifesta il fascino del mito che in una poetica atmosfera lirica, sublima la bellezza del paesaggio marino conferendogli grazia e soavità nel fare emergere, a mò di preziosa perla, l’immagine nuda di Venere, avvolta nelle lunga e svolazzante bionda chioma, alla quale fanno da poetica cornice una coppia di angeli e la leggiadra fioreggiante musa che dispiega il manto predisposto all’accoglienza, stagliatesi in un assetto paesaggistico di spiaggette dai morbidi approdi.

5) *La nascita di Venere* di Alexandre Cabanel, pittore, decoratore e ritrattista francese (1823-1889), di formazione neoclassica, coglie delle innovazioni impressionistiche che si andavano manifestando a decorrere dalla seconda metà del secolo, solo la luminosità ambientale: L’opera, esposta al Salon parigino del 1863, è oggi patrimonio del Museo d’Orsay.

*La nascita di Venere* di William Bouguereau, pressoché coeva a quella del Cabanel, risente del medesimo accademismo tardamente neoclassico rivisitato in chiave romantica. Anche essa è patrimonio del museo d’Orsay di Parigi.

6) Sull’argomento si è espresso un approfondito studio di Domenico Galasso: *“Il testamento spirituale di Michelangelo”*. La città *“celeste”* è immersa in un clima surreale, dai toni cromatici chiari sino all’evanescenza, calata in un ideale paesaggio desertico popolato da architetture favolosamente arabescenti, mentre la città *“terrena”* accoglie in una anacronistica sintesi i più insigni monumenti della storia antica (Colonna Traiana, Colosseo, Terme di Diocleziano) integratisi con quelli emergenti dell’architettura contemporanea (campanile di Giotto, Cupola di S. Maria del Fiore ecc.)

7) Giorgio di Castelfranco (1477 – 1510), detto *“il Giorgino”*, formatosi alla scuola di Vittore Caraccio e di Giovanni Bellini, pose le basi della pittura veneziana cinquecentesca. Con *“La Tempesta”* la natura acquista un ruolo protagonista in un cromatismo esaltante gli effetti di una luce radiante che si schiude in un contesto di nuvole per evidenziare il profilo di un borgo in un lirico ambientamento riepilogante vegetazione, ruderi, acque e gli stessi personaggi che sembrano armonicamente in essa mimetizzarsi.

8) Incisore, pittore, xilografo e critico d’arte, Albrecht Durer (1471 – 1528) eccelse nel panorama rinascimentale europeo: Peregrinando a lungo per le città europee trasse insegnamento dalle opere dei principali artisti; Mantenga ed il Pollaiuolo lo aprirono al gusto classicheggiante monumentale, Giovanni Bellini alla compostezza ed alla luminosità dei personaggi e dei paesaggi: il vedutismo *“di sfondo”* delle sue opere *“Pianto sul Cristo morto”* (Monaco, Alte Pinakothek) ed *“Adorazione dei Magg”*, eloquenti espressioni delle influenze rinascimentali italiane, esprimono il bilanciato rapporto tra rappresentazione urbana e profili panoramici serenamente stagliatisi sulle acque tranquille del mare. Il vedutismo *“di soggetto”* delle sue successive opere, ritrae il paesaggio come espressione monumentale dei contesti ambientali, sia nelle componenti antropiche che in quelle naturalistiche. Ne costituiscono eloquenti testimonianze i dipinti *“Stagno in un bosco”* (Londra, British Museum), *“I mulini su un fiume”* (Parigi, Biblioteque Nazionale) e *“La veduta del ponte di Amsterdam”* (Vienna, Albertiana).

9) *“La battaglia di Alessandro”* (Monaco, Pinakothek) è in attesa più che in corso, a riposo più che in movimento, contemplativa più che epica: Albrecht Altdorfer (1480 – 1538) la immerge in un contesto di ampissima spazialità, con vette montane stagliatesi in un annuvolato cielo che si apre con raggi luminosi d’i un sole al tramonto rischiaranti in uno specchio d’acqua una lussureggiante isoletta, mentre in secondo piano si profila un abitato urbano dominato da un fortilizio ergentesi su un dosso collinare. Alle sue pendici un vasto assemblaggio di truppe, ritratte con manieristica peculiarità, sembra predisporre più ad una festosa parata che a sferrare un attacco bellico.

10) Peter Bruegel il Vecchio (1525 – 1563) deve la sua formazione alla scuola rinascimentale olandese, dominata dalla personalità di Bosch. Il più volte replicato dipinto raffigurante *“La torre di Babele”*, a decorrere dal 1556, sia dal padre che dal figlio Peter Bruegel il Giovane (1564 – 1638); in esso l’architettura compatta della torre trova antitetico rapporto con la brulicante distribuzione insediativa della sottostante città, lambita da ruscellanti acque che fanno da tramite tra la torre ed il cantiere di edificazione della stessa, prima dello sfociare nel mare in rispondenza di una contenuta ansa portuale. La miniaturistica raffigurazione del tessuto urbano fasciato da mura con un articolarsi di porte controllate da fortificazioni, esercita un voluto contrasto con le spiagge che chiudono ad occidente le anse del golfo che lasciano profilare all’orizzonte una lussureggiante isoletta.

11) Tra le opere più significative della produzione artistica di Claude Lorrain (1600 -1682) è *“L'imbarco di Suor Orsola”* (Londra National Gallery), rappresentazione elevatamente lirica che, esaltata da effetti scenografici, mette a colloquio immagini evocative di antiche monumentalità con il sereno distendersi delle acque marine nello specchio portuale popolato da imbarcazioni in attesa di partenza,

12) Tra le opere di Salomon Van Ruysdael (1602 -1670) particolare rilevanza prospettano i dipinti.: *“Paesaggio fluviale”* (Amsterdam, Rijksmuseum), *“Riviera”*, del 1644 e *“Corso d'acqua”* entrambe conservate a L'Aia nel Museo Mauritshuis; le sue ultime produzioni traggono proficuo insegnamento dalle opere del nipote Jacob, del quale era stato originario maestro, tra le opere del nipote emerge *“La cascata”* (Londra, National Gallery). In essa la natura acquisisce una dinamica espressività attraverso il dialettico mobilitarsi delle sue forze nelle acque, nelle vegetazioni, nelle nuvole e nella liricità di un territorio arcadico che sembra preludere l'avvento della dinamicità romantica. Particolare attenzione mediatica è affidata alle acque che diventano in assoluto protagoniste della sua poetica, sia bella *“Cascata”* (Londra, National Gallery) che nella *“Spiaggia di Scheveningen”* (Chantilly, Musée Condé) e nel *“Mulino di Wijk presso Duurstede”* (Amsterdam, Rijksmuseum..

13) I *“Bamboccianti”*, movimento artistico sviluppatosi a Roma ad opera di Pieter Van Leer, detto *“Bamboccio”*, pittore olandese che portò nell'ambiente romano parte della tradizione fiamminga ispiratesi ai soggetti caravaggeschi della gente emarginata e povera, assunta a dignità di rappresentazione narrativa di esibito compiacimento. Al movimento aderì anche il pittore bergamasco Vincenzo Codazzi, detto il *“Codigora”* che a decorre dal 1620 soggiornò a Roma ed a Napoli, dedicandosi col figlio alla rappresentazione paesistica rigorosamente fedele alla realtà dei luoghi, al punto di esser considerato l'inventore della prospettiva architettonica, di largo impiego presso i *“quadraturisti”*. M. Cercozzi fu il migliore interprete italiano del movimento dei Bamboccianti e contribuì a prolungarne l'eclittismo sino alle soglie del XVIII secolo .

14) Tra le opere di Salvator Rosa (1615 – 1673) più rappresentative del rapporto Città -Mare figurano il dipinto realistico *“Il golfo di Salerno”* (Madrid, Prado) ed il dipinto immaginario *“Marina delle Torri, grotta con la cascata”* (Firenze, Palazzo Pitti)

15) Luca Carlevaris (1667 – 1730) fu, nelle sue incisioni e nei suoi dipinti, un fedele riproduttore sia della scena che della vitalità urbana. Venezia è al centro delle sue raffigurazioni nelle 104 tavole incise all'acquaforte a decorrere dal 1703, sia nelle opere pittoriche.

16) Johannes Van der Meer, nome originario dell'artista Vermeer, (1632 – 1675), ritrae con realistica rispondenza numerose cittadine dell'Olanda, prima di dedicarsi a scene di vita domestica ed alla ritrattistica. Tra i suoi capolavori paesaggistici emerge la *“Veduta di Delft”* (L'Aia, Mauritshuis) nella quale i riflessi luminosi di un cielo tendente ad un progressivo annuvolamento sembrano aggirare la cortina urbana per esaltarne il riflesso nelle acque del canale che la fronteggia; il tutto immerso in un caldo cromatismo che informa armonicamente l'atmosfera dell'insieme.

17) Jan Van der Heyden (1637 – 1712) portò la sua produzione artistica, esclusivamente paesaggistica, ad una fotografica precisione. Tra le sue opere che protagonizzano il rapporto città – acqua, si annoverano *“Il canale ed il municipio”* (Parigi, Louvre) e *“de dam”*, ovvero *“La diga”* (Amsterdam, Rijksmuseum)

18) Meindert Hobbema (1638 -1709) iniziò il suo percorso di paesaggista con Jacob Ruydael, ritraendo le campagne dell'Olanda orientale pervase da una diffusa luminosità. La sua *“Strada alberata”* (Londra, National Gallery) riassume i caratteri più espressivi della sua personalità artistica sensibile all'atmosfera proromantica che pone in armonico equilibrio il costruito e le distese pianure con prospettici allineamenti di strade e canali demarcati dallo slancio verticale delle vegetazioni arboree.

19) Gerrit Berckheide (1638 – 1698) fu un cesellatore dei particolari delle vedute urbane; la sua scientifica rispondenza al reale fondata su una controllata misurazione dei giochi chiaroscurali, cristallizzano le sue vedute drenando il calore degli effetti atmosferici. Nella sua produzione ritrattistica urbana emergono. La *“Veduta di Amsterdam”* (Anversa, Museo Reale) e *“Veduta di Binnenhof”* (L'Aia, Mauritshuis). Il fratello Job (1630 – 1693) è autore di vedute più compassate, aperte ad una atmosfera più distesa, sorrette da colorazioni più luminose e terse. La sua opera più nota ritrae il *“Vecchio canale di Haarlem”* (L'Aia, Mauritshuis)

20) Rifiutando le decadentistiche tendenze del tardo barocco romano Gasper Van Wittel (1653 -1736) si impose come artista di transizione che operò in stretto collegamento con il primo manifestarsi della cultura illuministica. Ne costituiscono eloquente testimonianza le due sue più significative opere ; *“Il Tevere a Ripa-grande”* (Roma, accademia di San Luca) e *“S, Maria della Salute a Venezia”* (Roma, Galleria Doria Pamphili).

21) Il Pannini (1691 – 1765) recupera le componenti cerimoniali del vedutismo di A. Lucarelli e di Van Wittel, trasmettendolo sia ai maestri della scuola veneta che al modenese Antonio Joli, suo allievo durante il soggiorno romano, durante il quale fu insignito della prestigiosa nomina di *“principe dell'Accademia di San Luca”*.

22) Tra le più significative opere di Marco Ricci (1676 – 1729) vanno menzionate *“Veduta con rovine”* (Vicenza, Museo Civico) e *“Paesaggio con torrente e figure”* (Venezia, Gallerie dell'Accademia)

23) Giovanni Antonio Canal (1697 -1768) sin dal 1725 aveva preso a lavorare intensamente per mercanti d'arte inglesi; soggiornò in Inghilterra per circa un decennio producendo numerose opere di paesaggi urbani in larga parte aventi come soggetto Venezia e la sua laguna. Trentotto vedute di Venezia furono eseguite per il mercante J. Smith (Windsor, Royal Collections) e ventotto per il duca di Bedford. *“Regata sul Canal grande”* (Londra, National Gallery) e *“Il bacino di S. Marco visto da s: Giorgio”* (Londra, collezione Wallace) sono

tra le sue opere più note.

24) Dei paesaggi irreali di M. Mareschi (1710 – 1743) vanno ricordati : “*Veduta fantastica di un ponte*” e “*Veduta fantastica con obelisco*” (Venezia, Gallerie dell’Accademia); della produzione realistica, comunque rivisitata da effetti scenografici mirati ad evidenziare il pittoresco sono le sue due vedute di Venezia “*Piazza S. Marco*” (Dublino, Galleria Nazionale) e “*Piazzetta S. Basso*” (Budapest, Museo): Notevole successo ed influenza sulla produzione artistica della seconda metà del secolo incontrarono le sue incisioni riproducenti vedute di Venezia.

25) Bernardino Bellotto (1721 – 1780) detto il “Canaletto” seguì lo zio in numerosi viaggi; a Dresda fu pittore di corte, soggiornò a Vienna ed a Monaco prima di stabilire la sua definitiva residenza a Varsavia. Produsse numerose opere paesaggistiche urbane, prendendo a privilegiato soggetto Varsavia (Varsavia, Museo Nazionale). Tra le altre vanno ricordate “*Veduta del Campo dei ss. Giovanni e Paolo*” (Museo di Springfield) e “*Veduta di Vaprio d’Adda*” (New York, Metropolitan Museum).

26) Tra le opere vedutiste che più innovative di Francesco Guardi (1712 – 1793) vanno ricordate “*Il rio dei Mendicanti*” (Bergamo, Galleria dell’Accademia Ferrara), “*Veduta dell’isola di S. Giorgio Maggiore a Venezia*” (Glasgow, Corporation Art Galleries) e “*Il Canal Grande presso S. Geremia*” (Monaco, Alte Pinakothek). Sono dei capolavori che esaltano il rapporto città – acqua, immergendo gli osservatori in un contesto scenografico di sottolineata suggestività ambientale.

27) Giovanni Battista Piranesi (1720 – 1778) frequentò a Venezia la bottega di G. Zucchi, maestro di incisione, recependo dagli scenografi bolognesi Bibiena e Valeriani gli insegnamenti di architettura orbitanti in un clima culturale ispirantesi ad un classicismo di derivazione palladiana. Il soggiorno romano gli consentì di completare la sua formazione di pittore paesaggista ereditato dalla tradizione veneta (Rizzi, Canaletto e Guardi) e dagli ammaestramenti del Tiepolo (di cui aveva nel 1743 frequentato lo studio), che mise in relazione con l’ambiente culturale della città, cogliendone, nelle sue “*vedute di Roma*” e “*Antichità romane*” il fascino delle matrici attrattive che troveranno la massima esaltazione nelle sue incisioni.

28) Antonio Jolj (1700 – 1777), pittore modenese, fu operativo a Venezia, a Roma, a Londra ed a Madrid, ivi trasferitosi alla corte di Carlo III da Napoli, dove fece definitivo ritorno nel 1762. Tra i suoi paesaggi urbani e storico narrativi, meritano particolare attenzione i due dipinti “*Imbarco di Carlo III a Napoli*” (Madrid, museo del Prado)

29) Della scuola di Rajput un singolare interesse tematico presenta la miniatura “*Veduta di città sul mare*” (Benares, Coll.A. Boner) espressione di arte anonima indo mussulmana che ripropone, con semplicità compositiva, la veduta di un insediamento geometricamente compattato, emergente in un panorama marino espresso con l’ingenua compostezza di un prototipo la cui definizione cromatica, a tonalità morbide, suscita emotività contenutamente romantiche.

30) Hubert Robert (1733 – 1808) alterna la produzione di vedute fantasiose a quelle realistiche, connotate entrambi da un’atmosfera ambientale calda ed attraente. Tra le prime emerge “*Paesaggi con laghi e rovine*” (Roma, Coll. Privata), tra le seconde fanno testo. “*Veduta del porto di Ripetta*” (Parigi, Louvre) e “*Ponte nella campagna romana*” (Strasburgo, Museo delle Belle Arti).

31) Allievo di C. Vernet, Jean Luois Théodore Gericault (1791 – 1824), trasferitosi a Parigi nel 1810 entrò a far parte dell’atelier di P. N. Guérin della scuola neoclassica di David; espose al Salon del 1812 e del 1814. Nel suo soggiorno italiano visitò Firenze e Roma dove studiò le opere di Raffaello, Michelangelo e Caravaggio e si dedicò a ritrarre paesaggi cogliendone la classica compostezza. Tornato a Parigi fu attratto dalla produzione artistica di Delacroix, del quale si professò allievo: Il suo capolavoro “*La zattera della medusa*” (Parigi, Louvre) si ispirò ad un naufragio che si era verificato due anni addietro; in esso l’artista esprime, con dovizia di particolari, la drammaticità dell’evento del quale sembrano riecheggiare espressioni di una rivisitata cultura michelangiotesca. Esposta al Salon del 1819, l’opera non sortì l’atteso successo. Dopo un soggiorno londinese che lo vide attivo in una produzione litografica, rientrato a Parigi, Gericault si dedicò ad opere enfatico celebrative ispirate all’esaltazione di personaggi, vicende e contesti di nazionalistica rilevanza.

32) Joseph Mallard William Turner (1775 – 1851) introdusse nella produzione paesistica inglese, molto sensibile alle opere degli artisti veneti, la componente della lirica drammaticità acquisita nel suo peregrinare per l’Italia nei centri più interessati dalla cultura e produzione artistica rinascimentale (Roma, Napoli; Venezia e Firenze) connotandosi come uno di più accreditati paesaggisti che hanno operato la transizione da una produzione illustrativa ad una produzione interpretativa, in chiave romantica, della natura. Le sue opere più significative sono l’acquerello “*Geneva*” (Londra, British Museum) ed il dipinto “*Il naufragio*” (Londra, Tete Gallery), uno dei capolavori del movimento romantico.

33) John Constable (1776 – 1837), attratto dai dipinti di Wilson e di Gainsborough, fu allievo dell’Accademia Reale di Londra dove sviluppò il suo interesse per la rappresentazione del paesaggio ispirata alla tradizione olandese, e soprattutto alle opere di Claude Lorrain. Il successo gli arrise più in Francia che in Inghilterra, apprezzato dai pittori di Barbison e soprattutto da E. Delacroix; dopo aver esposto al Salon parigino del 1824 “*Il carro di fieno*” (Londra, National Gallery). I suoi dipinti trovano nei riflessi dell’acqua (fiumi, torrenti, stagni ecc.) il punto di catalizzazione nel quale cielo, vegetazione e costruito rurale ed urbano concorrono ad esaltare, con vibranti giochi di luce, le amenità dei paesaggi ritratti con pennellate rapide anticipatrici delle tecniche impressionistiche, pur conservando i caratteri della romantica drammaticità.

- 34) Gustave Courbet (1819 – 1870) Da autodidatta si formò studiando e copiando i capolavori del Louvre; al salon del 1847 espose il suo primo dipinto vedutista *“Un funerale a Ornaus”* (Parigi Louvre) opera che, rifiutata all’esposizione universale del 1855, indusse l’artista a prendere le distanze dalle produzioni accademiche neoclassiche e ad elaborare un suo particolare indirizzo alla rappresentazione realistica di cui redasse il documento fondativo: *“Manifeste du realisme”*. In chiave realistica i suoi paesaggi indagano sui caratteri più significativi del rapporto natura e cultura, conferendo alla componente acqua un ruolo di centralità compositiva che ritroviamo nei due dipinti del muse parigino d’Orsay: *“Le falaise d’Etrat dopo il temporale”* ed *“Il mare in tempesta”*.
- 35) Jean Baptiste Camille Corot (1796 – 1875) ebbe come maestri gli artisti neoclassici Michallon e Bertin, operanti secondo gli indirizzi di Poussin: I suoi soggiorni in Italia gli consentono di studiare, apprezzare e ritrarne i paesaggi urbani (Genova, Venezia, Roma e Firenze) e quelli territoriali (paesaggi toscani e laziali) integrando le amenità naturalistiche con il fascino delle fantasiose memorie testimoniate da rovine, scene ed atteggiamenti mirati a stimolare emotive percezioni. Lella sua opera *“L’isola di S. Bartolomeo a Roma”* (Boston, of fine arts) acqua, cielo, vegetazione e costruito si confrontano in un esaltante poetico concerto.
- 36) Dalla “Scuola di Posillipo” fondata da Anton Van Plitoo, emersero Salvatore Fregola (1799 -1877) figlio d’arte che da Paesista di corte dipinse luoghi ed eventi politici. Al museo nazionale di Capodimonte sono esposte le sue più significative opere: *“Il ponte sul Garigliano”*, *“La cascata”* e *“L’inaugurazione della ferrovia Napoli – Portici”*; Raffaele e Consalvo Carelli (1818 – 1900) che si dedicò soprattutto all’acquerello, lavorò per la galleria di Versailles e per il Palais Royal; Gabriele Smargiassi che succedette al Plitoo nella cattedra di “paesaggio” all’Accademia di Napoli, (dove ebbe come allievi Giuseppe e Filippo Palizzi e G. B. De Nittis), tra le sue opere vanno ricordate *“Veduta di Napoli”* (Parigi, Museo del Lussenburgo) e *“Mergellina”* (Napoli, museo di S. Martino); e Giacinto Gigante le cui produzioni elevatamente lirico – poetiche prendono la definitiva distanza dal vedutismo freddamente topografico. Nel 1836 pubblicò la raccolta *“Vedute di Napoli e contorni”* e nel 1846 produsse un *“Album di vedute”* della Sicilia.
- 37) Johan Barthold Jongkind (1819 – 1891) dopo un periodo di apprendistato a l’Aia, completò la sua formazione di paesaggista a Parigi con E. Isabel, tra le sue opere di maggiore rilievo sono i dipinti *“Il Senna e Notre- Dame”* (Parigi, museo d’Orsay), *“La costa presso Le Havre”* (New York, collezione privata), e *“Tramonto sulla Mosa”* (Parigi, collezione G. Signac).
- 38) Winslow Homer (1836 -1910), pittore ed incisore statunitense, completò alla National Academy of Design di New York la sua formazione artistica. Tra le opere che maggiormente compendiano i caratteri innovativi della sua produzione paesaggistica merita particolare attenzione *“La corrente del Golfo”* (New York, Metropolitan Museum).
- 39) Alla esposizione presero parte, tra i trenta artisti, quelli che un quindicennio prima, incontratisi presso l’Accademia Swisse, avevano fondato il movimento: Pissarro, Cezanne e Guillaumin, ai quali si erano successivamente aggregati Monet, Renoir, Sisley e Bazille.
- 40) Attratto dalla pittura celebrativa di Delacroix, Daubigny e Corot, Claude Monet (1840 – 1926), fu indirizzato al paesaggismo da E. Boudin e solo a seguito dell’amicizia incorsa con Pissarro aderì al nascente movimento naturalistico capeggiato da Courbet; frequentando lo studio di Gleyre conobbe Renais, Bazille e Sisley insieme ai quali diede vita all’Impressionismo francese. *“La Grenouillère”* (New York, Metropolitan Museum) fu una delle sue prime opere impressioniste, dove all’obiettività della raffigurazione sostituisce la soggettività delle sensazioni emotive esaltate da una luminosità romantica riepilogante le poetiche espressioni pittoriche di Constable e Turner. L’opera *“Impression soleil levante”*, del 1872, che aveva dato denominazione al movimento impressionista, fu esposta nella mostra del 1872. Le successive sue *“vedute di Londra”* e *“Vedute di Venezia”* ed in particolare le sue *“Ninfee”*, le cui raffigurazioni di acqua e fiori si fondono in poetica dissolvenza, hanno segnato il passaggio dal figurativo all’astratto, anticipando il Fauvismo, l’espressionismo e l’arte informale.
- 41) Eduard Manet (1832 -1883), partecipe della vita culturale di Parigi, si dedicò alla pittura frequentando l’atelier di Thomas Contuse, completando la sua formazione studiando e riproducendo le opere di Tiziano e di Velasquez nei principali centri espositivi europei. Nel 1856 aprì a Parigi un suo personale atelier che divenne un cenacolo delle nuove tendenze. Tra le opere paesaggistiche della maturità emerge *“Sulla spiaggia”* (Parigi, Museo d’Orsay)
- 42) Alfred Sisley (1839 – 1899), trasferitosi dall’Inghilterra a Parigi si legò in amicizia con Monet, Bazille e Renoir, con i quali condivise il ritrarre i paesaggi “in piena aria” con il solo impiego dei colori primari. Le opere di Constable e di Turner, rivisitate in età matura, esercitarono una significativa influenza sulla produzione posteriore al 1872, che si caratterizzava per la ritrovata raffinatezza cromatica eleggendolo a poeta celebratore dei cieli, delle terre e soprattutto delle acque fluviali dei villaggi dell’Ile de France, esaltati dalla luminosità delle tecniche impressioniste. Le sue migliori opere *“L’inondazione a Port-Marly”* (Parigi, Louvre), *“La Senna a Suresnes”* e *“Canal du Loing”* (Parigi, Jeu de Paume) testimoniano la sua particolare attitudine a trasferire nel linguaggio impressionistico la sensibilità cromatica delle tradizioni paesaggistiche anglosassoni.
- 43) Paul Cezanne (1839 – 1906), pur essendo legato da stima ed amicizia con Bazille, Renoir, Sisley e Manet non aderì al movimento degli impressionisti antecedentemente al 1873; fu la frequentazione con Pissarro che lo distolse dalle tradizioni romantiche, alle quali aveva ancorato il suo vedutismo, e lo spinsero a partecipare

alle esposizioni organizzate dal movimento nel 1874 e nel 1877. Lo scarso successo di pubblico e di critica lo spinsero a dedicarsi ad altre ricerche che lo portarono a formulare le premesse teoriche del movimento cubista. I suoi frequenti e numerosi viaggi contribuirono ad influenzare, per le numero esperienze maturate, la sua produzione paesaggistica nella quale natura e cultura trovarono una compattezza cromatica esaltata dalle tonalità a luminosità contratta che ne accentuava il distacco empatico, quasi a monumentalizzarlo, aprendo la via alle nuove tendenze linguistiche post impressioniste che presero a svilupparsi a decorrere degli inizi del XIX secolo. Ne è eloquente testimonianza il dipinto *“La baia di Marsiglia vista dall’Estaque”* (New York, Metropolitan Museum).

44) Pierre Georges Seurat (1851 -1891) formatosi alla Ecole des Beaux Arts di Parigi, ebbe come insegnante H. Lehmann della scuola di Ingres, per cui le sue prime opere si indirizzarono al paesaggismo naturalistico di Barbison, subendo l’influenza di Mèllet e Corot. La sua adesione all’Impressionismo fu consequenziale; ne apprezzava l’impiego dei colori puri e le tecniche degli accostamenti. Approfondendo le ricerche ottiche sui colori dei positivisti Helmholtz, Rodd e Sutter, prese a scientificizzare le intuizioni impressioniste, ed operando in tale direzione partecipò al primo Salon des Indépendents (1884), esponendo il dipinto: *“Una bagnante a Asnières”* (Londra, National Gallery), riscuotendo gli apprezzamenti di Paul Signac, insieme al quale mise in essere la tecnica del “Puntellismo” la cui opera manifesto fu *“La grande Jatte”* (Chicago, Istituto d’Arte): Particolare rilievo nella definizione del rapporto tra paesaggio marino e paesaggio urbano informa anche la sua opera *“Port-en Bessin, il molo durante l’alta marea”* (Parigi, Jeu de Paume).

45) Paul Signac (1863 – 1935), introdotto nel movimento impressionista da Monet, Pissarro e Guillaumin quando ormai se ne profilava il tramonto, partecipò con Seurat al primo Salon des Indépendents del 1884, insieme al quale si dedicò allo studio scientifico delle percezioni visive fondate sulla separazione dei toni cromatici dei colori primitivi. Tali esperienze lo condussero a teorizzare due differenti indirizzi delle nuove tendenze unificate dalla denominazione di “Neoimpressionismo”. Al “Pointellism” di Seurat venne a corrispondere il “Divisionismo” di Signac che condusse ad una produzione di paesaggi tesi a cogliere sapientemente con equilibrate tonalità cromatiche, le atmosfere ambientali del raffigurato, privilegiando vedute dal mare di città: Ne costituiscono significativa testimonianza i dipinti *“La vela verde”* (Parigi, Museo di Arte Moderna) che ritrae un evanescente profilo di Venezia, *“L’entrata del porto di Marsiglia”* (Parigi, Museo di Arte Moderna) ed *“Il porto di Saint Tropez”* (Saint Tropez, Musée de l’Annonciade).

46) Paul Gauguin (1848 – 1903) approda da autodidatta alla rappresentazione paesaggistica; la sua partecipazione al Salon del 1876 gli fornisce l’occasione di conoscere Pissarro che lo introdusse nel gruppo degli impressionisti con il quale partecipò alle esposizioni del 1880 e del 1886. Il suo peregrinare in Bretagna lo portarono a frequentare E. Bernard, con il quale prese a delineare gli indirizzi post impressionisti, canalizzandoli in due correnti : il “Cloisonnisme” ed il “Sintetismo”, che lo videro sperimentalmente operativo insieme a V. Van Gogh nella rappresentazione dei paesaggi middleuropei. La successiva rottura dei rapporti con il pittore olandese lo indusse a perseguire altre esperienze maturate nel corso dei suoi viaggi verso terre meno antropizzate, sino ad approdare a Tahiti dove, richiamandosi alle sperimentazioni di Cézanne, prese a vivacizzare le tonalità cromatiche dell’impressionismo con i colori accesi della terra assoluta, con un concerto di blu, giallo ed aragosta in ponderato contrasto chiaroscurale, stemperando l’azzurro del cielo ed accentuando il cromatismo variegato delle acque, in un rifondato ordine compositivo espressivamente statico, tendente a monumentalizzare gli elementi della natura con la compassata figurazione dei personaggi. Il rapporto acqua – costruito trova nel dipinto *“Pouvre pecheur”* (San Paulo, Museo di Arte) una poetica plasticità cromatica richiamante espressioni di arte primitiva, che sembrano aprire un nuovo portale di accesso all’astrattismo.

47) Il “Divisionismo” italiano ebbe come principale cenacolo artistico Milano; ne furono protagonisti G. Segantini e G. Previati, dalla loro produzione trassero insegnamento gli artisti G. Palizza da Valpedò, A. Morbelli, V. Grubicy che operarono togliendo spessore figurativo alla rappresentazione paesaggistica dei capiscuola per dare spazio a più complesse espressioni linguistiche aperte all’allegorico, al metaforico e, in chiave intellettuale, al politico impegno.