

La fabbrica dell'albero

Uno studio trasversale della rappresentazione dell'albero e delle sue implicazioni teoriche ed estetiche nella pittura dell'Occidente moderno può sembrare all'inizio un esercizio pericoloso. Si tratta di un oggetto che resiste all'analisi e che, per il suo carattere estremamente ripetitivo, si presenta come una sfida per lo storico dell'arte. L'onnipresenza dell'albero nell'arte rende impossibile ogni tentativo di catalogazione iconografica. La varietà dei riferimenti culturali a cui si collega sembra sconfinata e scoraggia un procedimento interpretativo globale. Di conseguenza, questo oggetto di studio piuttosto inafferrabile occupa un posto molto ristretto nella storiografia. La constatazione resta paradossale: onnipresente sotto i pennelli degli artisti per tutta l'epoca moderna, l'albero è il grande assente dalla storia del paesaggio nell'arte. La sua straordinaria varietà visiva si dissimula sotto un'apparenza indefinita; i più grandi paesaggisti si sono peraltro impegnati a tradurlo in termini plastici con un'inventiva sempre rinnovata. Si rende dunque necessario documentare la conquista pittorica che porta dai primi tentativi di rappresentazione di scene arboree in Giotto fino all'empatia pre-ecologica di un Théodore Rousseau.

Qui ci proponiamo di affrontare il tema attraverso il prisma dello sguardo dell'artista. A partire dalle sue riflessioni, dalla conoscenza e dalla cultura visiva che richiama, dal suo saper fare e dalla sua trasmissione, si tratterà di ricostruire e raccontare la «fabbrica dell'albero» nell'epoca moderna. Orienteremo dunque la nostra attenzione e la nostra riflessione il più vicino possibile al processo creativo. Soffermandosi sulla concretezza delle opere, questo approccio privilegerà i media del disegno e dell'incisione, che testimoniano il lavoro di ricerca e di sperimentazione dell'artista oltre alla circolazione dei modelli. Cercheremo di rispondere a domande semplici: come si disegna un albero e secondo quali modelli? Quali sono le particolarità e le difficoltà di questo esercizio?

Nella pittura antica, la figura dell'albero si trova soprattutto all'interno della rappresentazione dei giardini. Una delle raffigurazioni più antiche di giardino arboreo appare tra le straordinarie pitture murali della tomba di Nebamon, oggi custodite al British Museum (fig. 1). L'insieme decorativo risale al 1500 a. C. circa e rappresenta, in un magnifico stato di conservazione, scene della vita quotidiana, dell'agricoltura e della caccia nei dintorni della città di Tebe. Nella camera principale della tomba, l'affresco del giardino di Nebamon mostra una vasca con fiori di loto, popolata da pesci, anatre e oche, e circondata da vari alberi. In una prospettiva tipicamente egiziana, questi ultimi si presentano come allineati tutt'attorno alla vasca rettangolare. La loro sagoma si inserisce in una forma regolare, e sono presentati con accuratezza. Palme, sicomori, melograni e datteri si susseguono costruendo l'immagine di un giardino ordinato e fertile. Sulla destra, una dea emerge da un albero per offrire datteri e vino. Appena visibili, i geroglifici sulla parte superiore sinistra riportano le parole del sicomoro che rendono omaggio al defunto. Il giardino di Nebamon, tra le prime immagini arboree, è una testimonianza delle pratiche agricole

Alberi

alberi

cavalli selvaggi e saggi
dalla verde criniera
dal gran galoppo discreto
scalpitate nel vento
dritti nel sole dormite
e sognate

E il disegnatore
cacciatore di gioia
senza farvi alcun male
vi fa il ritratto

e voi vi svegliate
e lo lasciate fare
anzi gli date una mano

modelli esemplari
e disinteressati [...]

Jacques Prévert, *Alberi*, 1976

A pagina 4:

Benozzo Gozzoli

L'Adorazione dei Magi

1459-60

Particolare della fig. 13

1. Tomba di Nebamon:

la vasca del giardino

1500 a. C. circa, pittura murale,

64×73 cm

Londra, British Museum

nell'antico Egitto e simboleggia al contempo la vita nell'aldilà e gli alberi che accolgono la presenza divina.

Tale iconografia prosegue nell'Antichità: notevoli alberi dipinti figurano sui muri pompeiani e romani. La pittura di un giardino che si dispiegava sui quattro muri del ninfeo della villa di Livia, a Roma, ne costituisce probabilmente uno degli esempi migliori (fig. 2). Scoperta nel 1863, questa stanza sotterranea immergeva lo spettatore nel cuore di un piccolo parco in trompe-l'œil, delimitato da una palizzata e una balaustra, dietro le quali alberi, fiori e uccelli, rappresentati a grandezza naturale, celebrano, fondendosi tra loro, la bellezza e la freschezza di una natura ideale. La varietà delle specie vegetali testimonia l'abilità del pittore che definisce un impressionante catalogo vegetale. Melograni, cotogni, salici, pini, lauri si distinguono senza difficoltà. Movimento, giochi di luce, effetti atmosferici oltre alla cura rivolta alla rappresentazione dimostrano l'interesse e l'attrazione del pittore verso questo oggetto pittorico, con una ricerca di verità che scaturisce da un notevole impegno di osservazione. Queste pitture murali (ora trasferite a Palazzo Massimo) rivestono un innegabile valore decorativo, ma rientrano anche in una dimensione simbolica. Il giardino è qui un'immagine del *locus amoenus*, un *topos* che compare nella letteratura antica, in particolare in Omero e Ovidio, ed esprime l'idea di una natura fatta per l'uomo, piacevole e accogliente. Così, nel ninfeo di Livia, ogni albero si presenta nella sua luce migliore, pieno di foglie e carico di frutti.

La dimensione decorativa dell'albero trova la sua massima espressione nel Medioevo. Un repertorio vegetale variegato integra in generale tutte

le arti visive, ma l'albero perde la sua unità visuale. Onnipresenti nelle miniature, i fogliami e gli intrecci invadono il vocabolario architettonico medievale. Peraltro, la figura arborea rivela anche una dimensione simbolica. Il tronco e i rami formano un'arborescenza che diventa la sede di un pensiero. Emergono così numerose immagini che mettono in relazione la forma arborea con preoccupazioni filosofiche, scientifiche o spirituali. Nel Medioevo, la metafora del sapere assume spesso la forma di un albero.

Il cristianesimo vi integra tre grandi metafore: l'Albero della conoscenza del bene e del male, l'Albero della vita e l'Albero della croce. Il pittore fiorentino Taddeo Gaddi nel 1335 realizza l'affresco con *L'Albero della vita e L'Ultima Cena* nel refettorio dell'ex convento di Santa Croce (fig. 3). Come in un immenso polittico, il pittore pone la Cena nel registro inferiore, i miracoli nelle parti laterali e riserva il centro all'Albero della vita. La croce diventa un tronco da cui si sviluppano, in una perfetta simmetria, filatteri e medaglioni. La vita di Cristo è evocata da una croce monumentale resa come un organismo vegetale e arborescente. È in questo modo che si illustra l'albero nella pittura medievale, un ricettacolo di metafore che veicola una visione astratta del mondo. In alto a sinistra di questo stesso affresco, alcuni alberi raffigurati distintamente trovano posto accanto a san Francesco che riceve le stimmate. Rappresentati in scala inferiore a quella dei personaggi, questi alberi solo appoggiati al terreno formano uno scenario singolare, un proto-paesaggio che contestualizza il miracolo. Il rapporto di forza tra la portata simbolica medievale e la rappresentazione della figura arborizzata in quanto tale tende progressivamente a rovesciarsi negli artisti all'alba dei tempi moderni.

A partire dal Rinascimento, i pittori procedono verso gli alberi con l'entusiasmo e l'avidità del pioniere, la curiosità del botanico, la sensibilità del poeta e l'empatia del camminatore. Sviluppando questa storia visiva composta da opere pittoriche, schizzi dal vero, incisioni e testimonianze, scopriremo come lo sguardo dell'artista nell'arco di cinque secoli continui a evolversi. Ci auguriamo dunque di riuscire a mettere in luce lo sviluppo di una genealogia della figura dell'albero. Il «segno dell'albero» si afferma secondo i contesti artistici e diventa un linguaggio comune per le generazioni successive. Ponendo in evidenza i grandi «piantatori d'alberi», coloro che hanno inventato i nuovi modelli, si rivela la possibilità di tracciare i contorni di una storia inedita con le sue influenze e i suoi scambi. Vediamo, ad esempio, come nel XVI secolo gli «alberi gracili» del primo Rinascimento si trasformino in vere e proprie sculture vegetali massicce ed espressive, «alberi mostri» il cui modello viene riattivato due secoli dopo dai pittori del romanticismo.

Attraversando la storia dell'arte con perfetta regolarità, il motivo dell'albero conserva in sé la traccia dei tentativi ed errori degli artisti più innovativi. Ci consegna una testimonianza inedita, custode di un'autentica «memoria» del lavoro dal vero. Disegnare un albero richiede nella maggior parte dei casi di uscire dall'atelier e dunque anche di affrancarsi dalle regole. Qui si pone la questione del riferimento alla norma nel processo di apprendimento, con le sue codificazioni e i suoi modelli. Il modo in cui l'artista si impadronisce rapidamente, a partire dal XVI secolo, di questo

**2. Alberi da frutto e uccelli
in un giardino romano
che dà l'illusione
di un vero giardino**

Villa di Livia, 40-20 a. C. circa,
pittura murale, altezza 200 cm
Roma, Museo Nazionale Romano

motivo apparentemente indefinito, dimostrando tutta la sua virtuosità e la sua soggettività, marca il passaggio da una tradizione d'atelier a un'arte che si afferma grazie alla sua singolarità. Intorno al motivo dell'albero si gioca l'affermazione di un'autonomia del lavoro dell'artista, con la sua differenza e la sua originalità.

Tra il xvi secolo e l'inizio del xx vediamo l'adozione di diversi atteggiamenti da parte degli artisti nella rappresentazione dell'albero: sperimentazioni visive, meditazione, razionalizzazione, catalogazione sistematica, frammentazione. Stilare un inventario di tutte queste pratiche consente di vedere in che modo l'artista lavora, si mette in gioco davanti all'albero e alla natura, e quali soluzioni visive sono privilegiate nel corso del tempo.

All'interno del genere pittorico paesaggistico, che si sviluppa, si afferma e si trasforma per tutta l'epoca moderna, l'albero occupa un posto a sé. Proprio come la nuvola, è un motivo permanente che permette all'artista di «ri-sperimentare le emozioni dell'uomo ancestrale», come afferma lo storico dell'arte Erwin Panofsky. Questa atemporalità permette al motivo dell'albero di «colpire nel segno», di rivelare con grande acutezza lo stile di un artista o di un contesto artistico coerente. Diventa così possibile osservare la genesi di modelli arborei fondamentali che si impongono e circolano su scala europea illustrando le influenze e gli scambi decisivi tra l'Europa del Nord e del Sud.

Raccontare il modo in cui l'albero si è «fabbricato», sotto la matita degli artisti, interroga e impronta la nostra esperienza della natura. Ripetitivo, ineludibile, inevitabile, familiare, sacro, selvaggio, coltivato, quotidiano, l'albero costituisce da subito un motivo essenziale del nostro ambiente visivo. Immediatamente identificabile, esso annuncia con la sua sola presenza quella della natura stessa. Quella natura ispiratrice che i pittori e i poeti, a partire dal xvi secolo, imparano a conoscere e ricostruiscono attraverso il paesaggio. Noi siamo gli eredi di questa storia visiva. La rilevante produzione di immagini non ha cessato di plasmare la nostra concezione del mondo. Attraverso questo viaggio sotto gli alberi dei pittori si elabora uno sguardo comune, estetico, ecologico, che, collegandoci al passato, interpella la nostra presenza al mondo. La presa di coscienza ancora attuale dell'importanza del patrimonio arboreo trova le sue radici in artisti pionieri che, con la cartella sotto il braccio, per primi hanno interrogato il mistero dell'albero.

3. Taddeo Gaddi

L'Albero della vita e L'Ultima Cena

1335, affresco

Firenze, Santa Croce