

# L'ALTRO PAESAGGIO

*Tre paesaggi differenti dal nostro per far confluire le diversità in un unico grande orizzonte:*

*il paesaggio storico antropologico e filosofico in bilico tra le terre di frontiera,  
il paesaggio straniero e straniante di una scrittrice tedesca che vive a Firenze,  
il paesaggio italico attraversato dalla pittura di Andrea Paziienza, l'etrusco del Gargano.*



## IL PAESAGGIO NELL'ETÀ DELL'IMMAGINE E LA MEMORIA DEI POETI

*Marco Marangoni*

“I paesaggi (rovine comprese) sono diventati un prodotto come un altro e si ammassano gli uni sugli altri nei cataloghi o sugli schermi delle agenzie turistiche”.

Marc Augé

“Ma ciò che resta fondano i poeti”

Friedrich Hölderlin

Oggi si parla molto di paesaggio, e se ne parla a fronte di una perdita: del paesaggio, e ancora prima della natura.

L'innesco del dibattere è a sfondo dunque ecologico. Ma se l'allarme classico ecologista si legava alla natura simpliciter in pericolo, oggi la cosa si è estesa al paesaggio, cioè ad un territorio in cui non solo la natura è in pericolo, il bios, ma la cultura “simbiotica”.

Se oggi l'omnicittà presenta un estendersi senza soluzione di continuità, da centro urbano a centro urbano, attraverso un'interminabile e anonima periferia, allora il contesto è quello di un'estendersi indefinito della conurbazione, ma secondo lo stile surmoderno dei “non-luoghi” (Marc Augé). Questo fenomeno di perdita dell'identità dei luoghi, invasi dalla standardizzazione e dalla speculazione edilizia, interessa peraltro tanto lo spazio periferico ai centri, quanto i centri stessi ossia le città. Le città sono sempre più in perdita di memoria, di “capitale simbolico”. Si pensi a Venezia divenuta in situ (e non solo nelle sue repliche “americane”) una Disney-land del turismo internazionale o meglio della globalizzazione. Per non parlare dell'Aquila, non ricostruita, ma svuotata del suo “centro” e respinta, dopo il terremoto del 6 Aprile 2009, fuori delle mura e dispersa nelle, così chiamate, new towns (Salvatore Settis, *Se Venezia muore*, Einaudi, Torino 2014, p.89).

Il problema odierno è categoriale: stiamo distruggendo il senso dell'abitare, un senso in cui ne va di un corretto rapporto tra cultura e natura, città e paesaggio.

Ma torniamo al paesaggio. Il paesaggio non è messo in crisi dalla città, ma dalla sua deformazione contemporanea. E anzi la città, storica in particolare, abbisogna di coordinarsi col paesaggio tanto quanto quest'ultimo presuppone alla sua genesi di uno sguardo che si prospetta fuori dalle mura cittadine, *extra muros*.

Ma che cosa significa paesaggio e perché questo è messo così profondamente in crisi? E poi, è possibile una via d'uscita per arrestare la distruzione del paesaggio?

Per paesaggio si intende storicamente un territorio in cui l'opera umana ha lavorato la natura come la scrittura solca il foglio e lo trasforma in un testo. E lungo l'asse della analogia "paesaggio-testo", possiamo dire che come l'atto di scrivere significa, in una tradizione, aprire nuove vie del linguaggio e tramandare alternative di senso nel campo dell'esperienza e del pensiero, così chi opera per cammini e costruzioni inaugura prospettive, mette in rilievo potenzialità insite nel fondo del territorio, portandolo all'"aperto". Di qui la responsabilità culturale, insita nell'interpretazione di un testo in senso lato (letterario o paesaggistico), sia durante la "lettura" di esso, sia nello sforzo creativo di sviluppare da esso un nuovo "testo". Di qui la nostra consapevolezza circa l'equilibrio giocato (tra cultura e natura) da sapienti amministrazioni, prima dell'avvento almeno della società di massa. Di fatto è proprio a partire dalla modificazione apportata dalla invasione sempre più massiccia della tecnologia nella vita quotidiana (dalla nascita delle ferrovie alla "bomba informatica"), che il rapporto con l'ambiente cambia in negativo: il paesaggio come un tutto (G. Simmel<sup>1</sup>) si interrompe in micro-visioni, in foto-grammi, che astraggono dal tutto della "visione" pezzi del paesaggio (si pensi già dalle prime esperienze di vedute dal finestrino del treno), pezzi dunque "artificiali", pertanto componibili, ripetibili, dilazionabili, come nella tecnica cinematografica. La nostra, come ha pensato Walter Benjamin, è l'età della riproducibilità. Fermo restando il significato progressista che il filosofo tedesco annette a tale fenomeno, ci accostiamo ora invece ad esso, osservandovi gli effetti negativi. Non viviamo più da un certo momento della storia contemporanea come "essere-nel-mondo", ma come "essere-nelle-immagini" (cfr. M. Jakob, *Il paesaggio*, Il Mulino, Bologna, 2009, p. 117). Heidegger

---

<sup>1</sup> "La Stimmung del paesaggio attraversa l'insieme dei suoi elementi particolari, senza che si possa identificarne uno solo che possa dare loro origine; tutto partecipa a questa Stimmung", G. Simmel, *Filosofia del paesaggio*, trad.it., in *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, Bologna, Il Mulino, 1985, p.642.

ha scritto in *Holzwege* proprio un saggio intitolato *L'epoca dell'immagine del mondo*. Ed è la nostra. Ora si comprende come da questi presupposti il paesaggio sia stato distrutto nel nostro immaginario collettivo. E si comprende quanto ipocrita sia ogni recupero dei paesaggi o difesa degli stessi, che li intenda come bellezze da repertoriare e da sfogliare in cataloghi e navigazioni-internet: si tratta infatti, nella situazione appena indicata, di tutta una finzione, come se si pretendesse di andare alla natura, quando della natura si è perso proprio il contatto, il senso, l'orientamento. Il tema pertanto è proprio quello di andare oltre una vertenza ecologica classica: a cosa serve migliorare la salubrità dell'acqua se dell'acqua non so più nulla? Paradossalmente, infatti, potremmo con molta virtù ritrovarci, ne fossimo capaci (impresa poco probabile), in un mondo "pulito" e tuttavia in-esistente!

Per questo si è proposta una "deep ecolgy", che sposta l'attenzione al bio-centrismo, oltrepassando l'antropocentrismo (-utilitarismo) che, una volta radicalizzato, risulta catastrofico. È insomma alla "rivoluzione" del modo di interpretare il rapporto uomo-mondo che si guarda con attesa, perfino nell'enciclica *Laudato si'* di Papa Francesco.

C'è urgenza di ri-con-siderare e de-siderare la natura, e così il nesso simbiotico uomo-ambiente. L'"essere-nel-mondo" va riscoperto a partire dal linguaggio, ossia dalla facoltà del Dire che va nel mondo. Ma il linguaggio, ossia "uscire al mondo" fino a vedersi col mondo e nel mondo, impaginati nella "carne del mondo", è possibile nella misura in cui riusciamo a neutralizzare l'incanto di Medusa che la tecnica e la civiltà dell'immagine e dello spettacolo significano. Un rapporto con la totalità dev'essere ritrovato, che il pensare analitico non conosce (G. Simmel<sup>2</sup>). La visione olistica (in greco antico, *olon* significa intero, integro, e non il tutto come caotico affastellamento che in quella lingua si dice invece col nome di *pan*) è ritrovabile con un'"educazione sentimentale". La sfera affettiva (*Befindlichkeit*, in Heidegger) è proprio l'apertura al mondo in situazione, nel limite destinale che ci àncora ad un tempo, ad un luogo, ad una lingua. È così che ci può arrivare il respiro, l'atmosfera, l'intimità, la Stimmung per un mondo in cui ex-sistere. Jung teorizza sulla presenza profonda in noi di archetipi, di immagini primordiali, di immagini-cose, immagini organiche. È solo lasciando libera questa dimensione profonda della personalità

---

<sup>2</sup> Cfr. G. Simmel, *Ibidem*.

che si può accedere a fonti pre-cluse al pensiero puramente rappresentativo. Ma questo è quanto fanno da sempre i poeti, anche nel “tempo della povertà” (Hölderlin) o nell’“epoca dell’immagine del mondo”.

Solo con i loro “linguaggi sottili”<sup>3</sup>, i poeti riescono a non rimanere irretiti dall’immagine artificiale, dal virtuale, come già i romantici e tardo-romantici erano riusciti con ali da “albatros” ad eludere le maglie del razionalismo, il mondo come “gabbia d’acciaio” dirà Max Weber.

Già Hölderlin contro la miopia moderna rivalutava degli antichi la capacità di considerare nella vita certi “delicati rapporti” (*jene zarten Verhältnisse*).

Ecco perché la poesia contiene una legislazione non riconosciuta (Shelley), a cui possiamo attingere, al di là delle costituzioni vigenti e riconosciute. In un’epoca così povera di libertà, certo la “poetica” suona come un “trattato del ribelle”, per poter darsi alla macchia, al bosco dentro noi, nelle angolazioni astrali del linguaggio che le poesie rappresentano. Ricordo l’inizio del racconto di Pavese, *La casa in collina*: “Già in altri tempi si diceva la collina come avremmo detto il mare o la boscaglia”. Sappiamo da poche righe più in là che l’autore connette l’archetipo della boscaglia, per usare l’ultimo termine di paragone, nella serie, alla meta di una fuga, e dunque ad una libertà.

---

<sup>3</sup> Il passaggio da una concezione mimetica dell’arte a una concezione creativa fu reso necessario già dal finire di un ordine comunemente accettato, ontologico-sacrale, realizzandosi però nell’impegno di trovare una via nuova alla sintassi cosmica. Ne seguì un linguaggio artistico in cui la natura non appare più come il presupposto esterno di un’imitazione, ma “condivide con il componimento poetico una comune origine nella creatività del poeta” (Earl Wasserman, *The Subtler Language*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1968, pp. 10-11). Non tutta l’arte moderna rientra perciò nel soggettivo in senso deterioro, come frammentazione. In tale senso se Caspar David Friedrich “prende le distanze dall’iconografia tradizionale”, non per questo abdica alla realtà quale fondamento ontologico dell’arte. Ma per dipingerla, la realtà, “va in cerca di un linguaggio più sottile. Egli si sforza di dire qualcosa per cui non esistono termini adeguati, e il cui significato dev’essere ricercato nelle sue opere piuttosto che in un vocabolario di riferimenti preesistente”. Charles Taylor, *Il disagio della modernità*, trad. it., Bari Laterza, 1999, p.101.

E comunque chi può dire che in un futuro di là da venire, dall’essere oggi pensabile, non si possa tornare ad una natura restaurata, e ad un rapporto non più solo rappresentativo-tecnico con la natura? Chi può dire cioè che l’intervallo tra il divino fuggito e il divino da venire, di cui andiamo poetando-“elegiando” (Zanzotto) da Hölderlin a noi, non debba sortire un varco nell’aperto (das Offene) prima o poi?

Allora il paesaggio. Esso, cioè, può essere rintracciato, nella memoria che i poeti conservano e coltivano, e dalla quale traggono come in un sogno ad occhi aperti uno “spazio orfico” (M. Blanchot), di discesa e risalita alla luce: il poeta - come scriveva Ungaretti - discende nel “sepolto” e risale e disperde poi i suoi canti.

E solo da qui, da questa opera di ricomposizione poetica del mondo è possibile guardare alla totalità, dunque al paesaggio, e apprezzarne i residui vitali, reliquie per così dire di un linguaggio creaturale. Ha scritto Yves Bonnefoy:

“O poesia...

La prima parola dopo il lungo silenzio,

Il primo fuoco che prenda in fondo al mondo morto.”

(da *Le assi curve*, trad.it., Milano, Mondadori, 2001)

La poesia non deve essere perciò letta come mimesi ingenua, quando parla di paesaggi. Le sue immagini sono infatti “creative”, perché l’immaginazione all’opera nei poeti è creativa: *Einbildungskraft*, la forza di in-formare il piano ideale nel reale, ma non come fa la tecnica, estrinsecamente, ma dall’interno, cercando una uni-formazione (*Ineinsbildung*) di ideale e reale. Per questo in un poeta come Hölderlin, il paesaggio che emerge nella elegia *Stuttgart*, dedicata alla città omonima, non è semplice mimesi, ma intuizione vivente, messa in opera, rilevazione-rivelazione (ne dicono i termini: *offenbar*, *offen*, *das Offene*): “L’apertura della valle è nel *paesaggio* quasi la struttura visibile della rivelazione” (G. Vigolo, Introduzione, F. Hölderlin, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1976). Per questo A. Zanzotto ha scritto parole così intense e precise sul tema linguaggio-poesia-paesaggio: “ho sempre cercato un legame empatico, una suggestione che potesse toccare le corde dell’immaginazione e delle creazioni, “*assaggiando*” le pronunce e le locuzioni idiomatiche, sentendovi la fragranza di questo o quel luogo, la presenza di un vento o di una sorgente, in stretto rapporto con l’imprevedibilità e l’imprendibilità di venti e sorgenti che provenivano dalla poesia.

[...] Sovente sono stato spinto a cercare nelle parole, corroborandomi se possibile con informazioni filologiche consistenti, un vero luogo, capace di accogliere tutta l’ampiezza del suo tempo presente e del suo tempo inabissato.” (*Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, 2013, pp.139-141)

SUL PAESAGGIO COME LUOGO E COME LINGUAGGIO  
(Dialogo tra Marco Marangoni e Ivan Crico<sup>4</sup>)

M. M.: In che misura, per te, scrivere in dialetto ha una connessione con il paesaggio?

I.C.: L'italiano non è la mia lingua vera, la mia prima lingua, seppur molto amata, e quindi tra le cose e i nomi che la definivano si apriva, per me, sempre, scrivendo, come una sorta di abisso incolmabile. Una distanza che ho iniziato ad arginare attraverso la riscoperta, nella scrittura, dei primi suoni con cui ho nominato ciò che mi circondava.

M.M.: L'intimità con la lingua è intimità col paesaggio?

I. C.: Sono arrivato alla scrittura nella mia parlata nativa dopo lunghe e tortuose peregrinazioni, sperimentazioni, sulla soglia dei vent'anni scrivendo dapprima soltanto poesie in lingua e mai avrei immaginato di poter scrivere impiegando quella lingua parlata così come l'avevo appresa a casa "de garzonét" (da bambino). Aggiungo: la lettura di Pasolini (*Poesie a Casarsa*) fu cruciale: da quel momento, la mia vita cambiò. Quelle poesie davvero segnarono una svolta poiché, fino ad allora, in ciò che scrivevo non mi era mai sembrato di riuscire a definire le cose come le sentivo.

M.M.: Mi sembra che tu dica che la lingua dell'infanzia, il bisiaç ("misto"), ha cominciato, da un certo momento in poi, a chiamarti: ad un ritorno verso una aderenza più autentica alle cose, al tuo territorio, alla "Bisiacaria" (la terra appunto che si allunga tra l'Isonzo e il Timavo, abbracciata dal Carso e dal mare, terra "mista" di sconfinamento tra lingue e costumi diversi: veneto, friulano, sloveno, tedesco).

I. C.: Le poesie in friulano di Pasolini valevano per me come tentativi, per lo più, di restituire a quelle cose la parte per me mancante, la realtà tangibile con i suoi profumi, i suoi sempre diversi colori, una realtà che io avevo conosciuto con altri nomi. Pasolini scriveva in friulano, ma sollecitò per osmosi a mettermi in ascolto della mia rimossa lingua materna: il bisiaç. Il bisiaç (pur essendo una parlata fondamentalmente veneta, ha in comune

---

<sup>4</sup> Autore tra i più significativi del Nord-Est d'Italia, originario di Pieris (Gorizia), scrive nella lingua-madre, il bisiaç. Di lui si veda almeno *Maitàni* (Presentazione di Antonella Anedda), Circolo culturale di Meduno (Pordenone) 2003. Di lui s'è occupata con rilevanza la "critica" ed è inserito In "Ossigeno nascente", Atlante dei poeti contemporanei, sezione di Griselda Online, Portale di letteratura dell'Università di Bologna.



con il friulano numerosi vocaboli) mi permise un'esperienza che mi meravigliò: fu come se quelle parole, che per tanto tempo avevo voluto rimuovere, ritraessero alla perfezione i paesaggi da me tanto amati di queste terre di confine. Il suono di quei termini (tra l'altro molto precisi: pensa che in questa terra di passo, vi sono per delle specie di uccelli anche venti vocaboli diversi per definirne i valori di canto) era tutt'uno con le cose che definivano, per cui scrivevo-leggevo e, all'istante, vedevo davanti a me rogge, salici, argini come in una fotografia incredibilmente nitida.

M.M.: Certo un poeta come te, può mostrarci-illustrarci, con verità immaginativa, dove e come un paesaggio è ancora forse riconoscibile-ricostruibile, per tracce, facendoci largo tra gli spaccati della omologazione, e nonostante la cancellazione in atto del paesaggio.

I.C.: Potrei citare il poeta Mario Benedetti che a riguardo ha scritto di me così: "Mi sembra che Crico ci dica: ho questo paesaggio che non situo, che indoro, che infioro con questa lingua "che vieta all'occhio (vivente) ormai oscurato di vedere". Una lingua da intendersi anche "come possibile ultima presenza del poetico o, comunque, mettendo in luce le sue difficoltà, la sua problematica dimora odierna".

### *Maitàni*

Maitàni. Comòdo cuntineve spisse lanpe  
de l'aiarin de l'unbrìa scossenade. Ta le are  
zaromai snegrade che le mena pa'i trosi  
secreti 'ncontraghe al colfo, ta l'avért  
de sì. A là. In cau. Onde destudar cun mi  
'l me scur. Mudar in vóido, ostàna de luse.  
Ta la me óse levarse al siél de ogne óse.

Ivan Crico – da *Maitàni*, op. cit.

### *Segnali di mare*

Segnali di mare. Come eterne sottili fiamme / dal vento freddo dell'ombra agitate. Tra i canali / oramai oscurati a mostrare i sentieri // segreti che portano verso il mare aperto, al largo / di sé stessi. Là in fondo. Dove spegnere con me / la mia notte. E farmi vuoto, germoglio di luce. // Nella mia voce sentire levarsi il cielo di ogni voce.

*I lost my heart in Heidelberg* (*Ich hab mein Herz in Heidelberg verloren*) è una canzone popolare del 1925. Ne hanno poi fatto un musical e si cantava in macchina quando ero bambina, metteva di buon umore, trasmetteva volontà di vivere, aprirsi al destino: perdere il cuore, ah, che bello! Tutti la cantavano, ma pochi conoscevano Heidelberg, almeno fra quelli che abitavano nel luogo in cui abitavo io, nel Nord della Germania.

*Heidelberg: ein Sehnsuchtsort* (un luogo del desiderio). Nel seminario di filosofia si studiavano i testi dell'Idealismo tedesco: Fichte, Schelling, il concetto romantico di *Sehnsucht* (desiderio), un moto infinito verso qualcosa di più grande di noi, una meta irraggiungibile. E la città e i suoi dintorni si presentavano come una mappa topografica della *Sehnsucht*.

L'*Alte Brücke* (il ponte vecchio) che attraversa il *Neckar*, un lieve arco sul fiume, un movimento quasi impercettibile che fa sì che ci si senta sollevati e ci si fermi al colmo per alzare lo sguardo, più libero verso la valle del Neckar e verso quella meta più alta, il *Philosophenweg*, il sentiero dei filosofi, la passeggiata in assoluto più bella e panoramica con la vista sulla città: e sull'*Alte Brücke* e c'è sempre qualcuno che ancora recita le parole di Hölderlin scritte sulla città.

Il *Philosophenweg*, il sentiero dei filosofi, dunque. Lassù, a mezza collina c'è la giusta distanza per vedere la città, per sentirsene parte e volerci tornare, ma allo stesso tempo anche per voler rimanere ancora un po' sospesi in alto, come in meditazione tra la città e la collina con i suoi alberi, i giardini, le piante esotiche che crescono solo qui, in un clima più mite rispetto ad altre zone della Germania.

Ha scritto Gianni Vattimo: "il *Philosophenweg* di per sé non è molto diverso da tanti sentieri della collina torinese. Dunque tutto sta nel nome. E non so nemmeno se, nominandolo in italiano, avrebbe per me la stessa suggestione".

È vero, anche le passeggiate sulle colline fiorentine sono straordinarie. Infatti, il mio *Philosophenweg* continua lì, da Heidelberg porta su un ponte del desiderio direttamente su un'altra collina, ora più vicina. Tutto sta nel saperlo nominare.

Dal sentiero si vede l'*Altes Schloss*, il castello di fronte, sull'altra collina, mezzo medievale, mezzo rinascimentale, metà restaurato, metà lasciato distrutto, dalla fine del Seicento, una

delle rovine più famose della Germania. Una rovina che invita a pensare a com'era quando era integra, fa pensare a che cosa c'è stato, come l'albero di Ginkgo biloba che Goethe ammirava proprio qui, sulla terrazza del castello e di cui ancora restano testimonianze del 1936.

Per me che venivo da una città quasi completamente distrutta durante la guerra vedere la continuità storica negli edifici, nella cartografia del passato, era molto emozionante, quasi consolante. A Heidelberg è possibile percepire una continuità storica come in poche altre città tedesche. Alla fine della Seconda Guerra Mondiale dagli aerei americani non vennero lanciate bombe, ma volantini. I militari americani, alcuni in posizioni chiave, avevano trascorso un periodo di studio all'Università di Heidelberg, su questi volantini spiegavano la loro decisione di non bombardare la città in virtù di questo ricordo, invitando i cittadini a arrendersi, a fare di tutto per porre fine alla dittatura nazista.

Saranno infatti alcune unità della *Wehrmacht* che il 29 marzo 1945 faranno saltare dei pilastri del ponte, per ostacolare l'avanzamento delle forze armate americane. Inutilmente, perché già il giorno dopo la 63esima divisione fece il suo ingresso in città. Heidelberg, un monito di come la Germania sarebbe potuta essere, in un'altra storia.

Eppure ci sono dei vuoti. Per esempio nella *Schloßstraße* 45, a un certo punto, all'angolo uno spazio vuoto come una crepa si apre quasi con violenza in mezzo alla via di case basse, *Fachwerkhäuser* (case a traliccio) e alcune ville; c'è una targa: qui visse Hannah Arendt durante gli studi. Lo spazio, oggi, è diventato un piccolo parcheggio sempre pieno e quasi nessuno fa caso a quella targa.

Hannah Arendt non è mai tornata. Come molti ha perso qualcosa, anche a Heidelberg. Il suo ponte è la lingua tedesca, le è rimasta fedele per tutta la vita (come spiega nel suo saggio: *Was bleibt?* Che cosa rimane?).

La pittura di paesaggio è un genere che ha come soggetto ambienti all'aperto, ritratti dal vero, o inventati, o idealmente ricostruiti.

Nella produzione pittorica di Andrea Pazienza abbiamo alcuni esempi di paesaggio che meritano la nostra attenzione e che hanno un ruolo specifico nell'evoluzione della poetica del Maestro. Proprio gli esordi (a cavallo tra i Sessanta e Settanta) danno spazio a questo genere. Il giovane artista crea le prime opere partendo da ciò che lo circonda: il paesaggio garganico e il litorale adriatico da una parte, e dall'altra i quadri del padre Enrico che realizzava splendide vedute in acquerello.

L'aderenza al dato sensibile, l'influenza paterna e l'elaborazione personale dell'esperienza, si mescolano creando mix sempre diversi dove ora prevale un aspetto ora l'altro.

Il paesaggio è una delle componenti fondanti che caratterizzano la formazione di Pazienza assumendo pesi e ruoli sempre peculiari: sfondo, mezzo, fine, esercizio di stile, luogo in cui sperimentare la propria sensibilità e pretesto per scatenare la fantasia.

La natura come meccanismo divino, teatro della vita e dell'umana esistenza si manifesta anche e soprattutto nel paesaggio il quale può essere inteso come membrana permeabile fra l'uomo e, appunto, la natura.

Ma l'uomo è natura. Natura e cultura. L'opera è la testimonianza di un rapporto di reciproca dipendenza fra il soggetto (l'artista) e l'oggetto (Paesaggio). Natura e cultura celebrano una solenne coesistenza nell'opera d'arte, si specchiano una nell'altra, si definiscono vicendevolmente. La forza, la bellezza, il mistero, la storia, il dramma umano sono tutti contenuti in un unico colpo d'occhio, restituire un grammo di questa magia su di un quadro è impresa per pochi eletti. Una cosa ha sempre caratterizzato l'arte di Pazienza, la bulimia, la fame insaziabile di sperimentazione intesa in tutte le sue variabili di senso. Ragion per cui, nella pittura del giovane Maestro, il paesaggio non si sclerotizza in un genere o in una forma prediletta.

Immaginate di guardare attraverso un caleidoscopio. Questa è l'arte di Pazienza. Un caleidoscopio. Ecco che i nessi, le relazioni, le cause e gli effetti si mescolano e trovano luogo inaspettate prospettive di senso. Il paesaggio nelle opere giovanili diventa presto una carta giocata non tanto in una riconoscibilità ma nel suo contrario. La veduta diventa

visione. L'arte non gareggia con la fotografia o con la realtà. È contigua ad esse ma ha una ontologia troppo diversa per cercare di sovrapporsi. Il paesaggio diventa emozionale, onirico, personale, culturale. Vive sul crinale dell'impossibile più che su quello del possibile. La soggettività trionfa sull'oggettività. D'altronde qualsiasi veduta cambia sotto i nostri occhi. Cambia la luce, cambia la stagione, cambia lo stato d'animo. È questa mutevolezza continua, che ispira Andrea. Sempre diverso nella continuità.

Riconoscere uno scorcio in un'opera vuol dire sottolineare una differenza, uno scarto. Paziienza ha attinto a piene mani in questo scarto che distingue l'immagine dalla realtà. La visione si staglia dalla veduta così come l'arte si staglia dalla vita. E quando questo avviene allora si certifica anche una dipendenza dialettica.

Mentre l'arte italiana celebra la fine della scuola di Piazza del Popolo (Pop Art) e l'inizio dell'Arte Povera (Arte Concettuale), Paziienza lavora per preservare istanze strettamente pittorico-figurative, ribadendo e rinnovando un canone antico di secoli, basato sul disegno e sul quadro. L'azione si basa sul valore della convenzione e dell'invenzione. Non una o l'altra, ma l'una e l'altra. La sua rivoluzione viene dalla provincia, viene da sud. È dolce, elegante e scanzonata. Una rivoluzione praticata, per molti versi pare reazionaria. Il Maestro affronta la contemporaneità consapevole che il progresso non è sempre progressismo. Non sventa la propria cultura al mercato di una globalizzazione già in atto, ma la salva. Per poter poi metterla a disposizione degli eventi, della vita. Mentre da un lato ribadisce, dall'altro improvvisa. Pianifica la scaturigine dell'inaspettato.

Ricapitolando: il paesaggio, inteso come genere pittorico storicizzato, è prima praticato poi relegato a ingrediente fra gli altri, strumento di una orchestra in continua espansione. Lo stesso varrà per altri generi, tecniche o addirittura linguaggi. La pittura stessa smetterà di essere il fine. Da *Pentothal* in poi la pittura, così come i vari generi, temi e tecniche diventano componenti di un complesso. Elementi, fra gli altri, che interagiscono anche con la poesia e la prosa. La rappresentazione e la narrazione si occupano una dell'altra. Una nell'altra. In una convergenza che per semplicità chiameremo *fumetto*.

Sarà esplorando le infinite possibilità di questo linguaggio che Andrea Michele Vincenzo Paziienza tornerà sui paesaggi dell'infanzia come ne *Il Partigiano* o in *Sogno*. Lo farà per amor di radice, per malinconia, per appartenenza e per inevitabile volontà di emancipazione. Come una figura che ha bisogno del suo sfondo per stagliarsi.