

DE PICTURA



n. 2 | 9 giugno 2017
Quodlibet

De pictura

n. 2, 9 giugno 2017

Quodlibet

De pictura

Pubblicazione periodica in formato digitale a cura di Monica Ferrando

N. 2 | 9 giugno 2017

ISBN 978-88-7462-986-2

Progetto grafico: Amelia Corvino

Quest'opera è libera. Per eventuali citazioni dai testi qui presentati è gradita l'indicazione dell'autore e della pubblicazione

Per commenti, impressioni o proposte, che saremo lieti di ricevere, si può scrivere al seguente indirizzo: monica.ferrando@tin.it

www.depictura.info

www.quodlibet.it

Sommario

- 11 Editoriale
Monica Ferrando

Studiolo

- 29 Lo scorticamento di Marsia
Giorgio Agamben
- 37 Pierre e Marthe
Ginevra Bompiani
- 47 Idea di pittura. Il gesto e la favilla nella "Tempesta" di Giorgione
Elenio Cicchini
- 55 Eidola
Emanuele Dattilo
- 61 La veracità del visibile di Hieronymus Bosch
Nicoletta Di Vita
- 65 Mario Marcucci, l'immagine necessaria
Francesco Donfrancesco
- 71 La Madone de Foligno entre Louvre et Vatican
Marc Fumaroli
- 77 Montagna Sainte-Victoire
Andrea Gigli
- 83 Il giardino di Livia
Francesca Gorgoni
- 89 Il tondo del Teatro Garibaldi di Modica
Paolo Nifosi

95 L'usure et l'usage d'Ursule
Martin Rueff

103 Il custode del mistero
Tommaso Scarponi

Silvae

113 La luce, la pittura
James Hillman e Francesco Donfrancesco

125 Pittura o della servitù volontaria
Clio Pizzingrilli

141 Considerazioni indiscrete sul volto
Andrea Fogli

147 Il vortice e il vaso di Pandora
Flavio Cuniberto

163 Il blu di Giotto, una visita agli Scrovegni
Manuel Gualandi

171 Il figurabile e il suo nomos
Monica Ferrando

195 Naturalezza del poeta: Don Milani e Mario Luzi
Fabio Milana

Interno d'atelier

201 L'atelier di Avigdor Arikha
Monica Ferrando

La mano pensante

215 Sur la calligraphie islamique
Ahmet Soysal

225 *Pensieri della mano* di Tullio Pericoli
Monica Ferrando

233 Piccolo esercizio
Francesca Gorgoni

A libri aperti

241 Evgenij Trubeckoj, *Contemplazione nel colore*
Emanuele Dattilo

247 Giorgio Agamben, *Archeologia dell'opera d'arte*
Monica Ferrando

255 Giuseppe Di Napoli, *Nell'occhio del pittore. La visione svelata nell'arte*
Monica Ferrando

Alla prima

265 Realistas de Madrid
Giorgio Agamben

271 Paul Nash
Clare E. L. Guest

275 La pittura tra cinema e chiesa. Edward Hopper e Ettore de Conciliis
Monica Ferrando

281 Venezia: Titina Maselli
Monica Ferrando

287 Gli autori

Editoriale

Monica Ferrando

Cosa intendeva Plinio quando scriveva, a proposito della crisi in cui versava la pittura del suo tempo, che ormai non si sapevano più dipingere le anime? Perché da sempre ci si aspetta dalla pittura, per continuare a considerarla tale, che eserciti la facoltà di evocare una sfera invisibile? Evidentemente, il nesso della pittura, pena la sua crisi e scomparsa, con questa sfera decisiva e sfuggente, non meno impalpabile e volatile che vibrante e materica, non è legato al progressivo farsi spirito e linguaggio consapevole dell'arte rappresentativa, tesa a disfarsi della zavorra della mimesi e dell'ancoraggio dell'opera. Noi, infatti, non sappiamo bene che cosa sia questa sfera dell'anima che ambisce a farsi figura, anche se un grande pittore contemporaneo, Ruggero Savinio, ha riconosciuto nella sua pittura un processo simile, dandogli il nome di «percorso della figura». Non sappiamo se si tratti di un aspetto della sfera sovraindividuale dell'immagine nel suo complesso oppure se sia un'esigenza propria dell'immagine in generale, quella di legarsi alla materia; se incarni intramondani rapporti di riconoscibilità, oppure se registri il desiderio di riversare nel visibile un sistema di rapporti interiori, geometrici o passionali che siano. Probabilmente si tratta

di una mescolanza di questi fattori e di altri ancora, che ci sono ignoti e forse sono destinati a restare tali. Certo, quello che sembra di poter affermare è che questa sfera non è dissimile da quel processo infinitamente dialogico che nel *Teeteto* (190a) è chiamato «il dialogo dell'anima con se stessa» e che, come tale, è situato ben oltre i confini dell'elemento soggettivo intriso di determinate condizioni storiche.

L'accesso alla pittura è molto simile al valico di una soglia: la soglia che segna l'ingresso ad un continente o luogo totalmente «altri» rispetto a quelli che siamo abituati a chiamare con questi nomi, anche quando i luoghi che vi riconosciamo sono proprio «quei» luoghi in cui camminiamo e viviamo. Non tardiamo, però, ad accorgerci che solo perché questi luoghi assomigliano a quelli che portano una segnatura pittorica, noi veramente li riconosciamo; e non solo come appartenenti al nostro limitato particolare, ma come appartenenti ad una dimensione intensiva e universale che possiamo chiamare *psyché*, anima.

A questo punto ci accorgiamo di aggirarci in una sfera che si caratterizza per una inafferrabile ma salda persistenza, per una speciale, anche se incomprensibile, concretezza.

Come è possibile? Non dovevamo trovarci invece nel territorio umbratile e provvisorio, gratuito e intercambiabile delle immagini? Quel che diventa pittura ed ha accesso a questo luogo – che non esiteremmo a chiamare «originario» e «plasmante» nel senso misterioso della *chora* platonica – è tutto il contrario. Ci appare

infatti come indistruttibile, nel senso kafkiano. A differenza di quel che accade con le immagini che la natura produce con esemplare dovizia, usando la luce, l'acqua, gli specchi, il fuoco, l'ombra, il corpo coi suoi flussi e le sue impronte, che con altrettanta sovrana noncuranza distrugge e nasconde in un istante, le immagini arrivano alla pittura per fermarsi e riposare, radicarsi e sussistere. Sembrano fatte apposta per durare. Coincidono, per così dire, con la loro durata. Sono la loro statica, irreparabile fissità. Stanno nel loro impassibile riserbo come un pegno che l'eternità ha preteso dalla cieca e impellente voracità del tempo. Il tempo «immagine dell'eternità» è infatti proprio quel tempo che precipita come pittura quando si decanta la caotica soluzione incessantemente secreta dal vivente. È proprio nell'essere entrambi anche immagine, che tempo e pittura si toccano in un punto di congenere appartenenza: ma come il tempo resta in buona parte e tendenzialmente fuori dalla pittura, così la pittura resta in buona parte e tendenzialmente fuori del tempo.

In un passo del *Timeo* (26c) Crizia paragona i racconti ascoltati da bambini e rimasti impressi per sempre nella memoria alle «pitture indelebili a fuoco». Se, come scriveva Leo Strauss, «non c'è nulla di accidentale in un dialogo di Platone», dobbiamo pensare che tra la pittura – fatta di tecniche, come questa dell'encausto, messe a punto per assicurare permanenza all'immagine – e la memoria ci sia un legame profondo, per non dire necessario. Il continente o luogo invisibile cui abbiamo accesso con la pittura, e che avevamo provato a chiama-

re col nome esorbitante ed enigmatico di *chora*, sembra allora presentarsi proprio come il vasto, impercettibile ma persistente e comune edificio della memoria dischiuso a Proust da una goccia profumata sulla papilla della lingua: «...quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir».

Intorno alla metà degli anni '60 ci si era interrogati sullo statuto dell'opera d'arte perché le avanguardie storiche ne avevano messo a nudo il carattere feticistico; esse, però, non solo non erano riuscite a smentirlo, ma avevano in qualche modo creato le condizioni ideali per il passaggio da una feticizzazione borghese ad una feticizzazione di massa; questa si sarebbe poi curiosamente legittimata grazie alla sua stessa, instancabile, auto-denuncia. Forse, quel che era veramente mancato era stata una chiara visione della dipendenza dell'«arte» dalla filosofia della storia incarnata nelle ideologie post-teologiche del Novecento. La salutare «eclissi dell'opera d'arte», su cui pure aveva riflettuto tra i primi e in maniera esemplare Robert Klein nel 1967, si sarebbe insomma rivelata davvero decisiva se avesse avuto il coraggio di smascherare il paradossale carattere funzionale-operativo di quell'oggetto cosiddetto «artistico» una volta reclutato nelle file dell'industria della cultura con

lo scopo di colmare un vuoto epocale che forse tale doveva restare. È un fatto sconcertante e misterioso, su cui occorre però incominciare a soffermarsi, che, a questo tipo di «oggetti» – gli oggetti «artistici» –, si guardi, o meglio, la memoria desideri tornare, solo quando essi inverano – nel passato come nel presente – una sfera neutra, refrattaria e ribelle ad ogni uso e significato imposti da esigenze estrinseche alle loro stesse, interne ragioni: anarchiche, imprevedibili e gratuite (nel senso anche alto di questo termine). Solo mediante il concetto, coniato da Giorgio Agamben, di «inoperosità» si può forse ancora tentare di cogliere il senso – il non senso – di quelle strane entità che ancora ci ostiniamo a chiamare col nome collettivo, su cui grava il legittimo verdetto hegeliano, di «arte» invece di provare a pensarle a partire da un loro ingiustificabile e tuttavia insopprimibile venire alla presenza. Liberarne lo statuto ontologico, occultato da una funzionalità culturale prestabilita, significherebbe allora restituire alla sfera dell'inoperosità quel che viene alla presenza soltanto per custodirne e rivelarne la potenza. Significherebbe ritrovare il filo – o il cordone ombelicale – che lega la sfera spontanea della «formatività» a quello spazio metafisico e materiale della memoria che possiamo provare a chiamare proprio col nome platonico di «*chora*».

Lasciare che il mondo sia la *tabula rasa* in cui temporaneamente si annotano fatti da cancellare una volta esaurita la loro funzione, per lasciare posto al pro-memoria di altri fatti, accettare che queste annotazioni contingenti siano poi ordinatamente archiviate per mantener-

le a disposizione, è sicuramente un modo di utilizzare la memoria dopo averla opportunamente, tecnologicamente, addomesticata. Non siamo in grado di dire dove porterà questa operazione: probabilmente ad una ripetizione coattiva ma impeccabile di se stessa. L'arte generica di questo tempo, trascinata suo malgrado dalle lusinghe dello spirito nel ludico e spietato meccanismo della *tabula rasa* smaniosa di fatti concreti ed effimeri, non riesce a penetrare nell'invisibile, pur immane e spalancato edificio della memoria involontaria. È abbastanza noto, come fanno tutti i galleristi e curatori di arte contemporanea, che questi oggetti possono ripetutamente ed instancabilmente riproporsi proprio perché non ci si ricorda mai esattamente della loro già avvenuta apparizione. In qualità di oggetti tendenzialmente evocativi non possono ancora pienamente accedere al rigido sistema archivistico riservato a settori più decisivi. Destinati a passare nei loro gironi museali come innocui penitenti di una colpa che li trascende, forniscono un'immagine credibile e fedele del mondo in preda ad una tecnica di cui esso è, contemporaneamente, artefice e ostaggio. Se siamo consenzienti al fatto che la memoria si sia finalmente disciplinata in automatica archiviazione materiale, tutto questo non può che colmarci di soddisfazione. Liberati dal peso e dall'imprevisto che la memoria dell'anima rappresentava, non ci resta ormai che consegnare ogni istante della nostra vita all'occhio mansueto ed impassibile di dispositivi pronti a fissarne l'immagine lenticolare e replicabile *in infinitum*. Un immaginario materiale, tracciabile fin nelle sue più fini

diramazioni, andrà a sostituire progressivamente quello anarchico e immateriale secreto dall'anima in dialogo con se stessa. Il meraviglioso edificio, l'incomparabile sensorio apparso agli esordi della *Recherche* come un Virgilio nella selva oscura della mente, si sarà impercettibilmente trasformato in un mastodontico archivio in soccorso a malati di Alzheimer.

Fuori da tutto questo, escluso da ogni progetto volto alla grande trasformazione dell'ingombrante, calda materia umana in duttile, fredda liquidità logica, il pittore seguita a tener aperta la soglia che immette direttamente nella sfera in cui la memoria, nel suo duplice volto di musa ancestrale e contigua, custodisce le impronte che chiamiamo luoghi e volti, azioni e passioni, facendo sì che queste si imprimano – secondo le tecniche che è stata lei stessa ad inventare – nel pigmento odoroso del colore dando vita ad una *tabula picta*. Qui, in questo luogo insieme ctonio e celeste – Efesto –, il pittore testimonia anche, oltre che di se stesso come arcaico custode di *Porte Regali*, di quella che possiamo chiamare la *vocazione* della terra. Per questo i colori si chiamano col nome dei luoghi: *Terra di Siena*, *Terra di Pozzuoli*, *Terra di Kassel*, *Bianco di Vicenza*, *Cinabro dell'Amiata...* Nella pittura la terra come tale, prima di essere abitata calpestata e coltivata, è il nome di qualcosa che diventerà veste e incarnato, sangue e mantello, bosco e montagna, labbra e sentiero. Le immagini che ne nasceranno saranno già sempre nate dentro la memoria, non meno primigenia che contingente. Non smetteranno di tessere, come Kore, il velo multicolore dell'*anima mundi*.

Né di far sentire, come la ninfa Eco, la sua improvvisa risonanza. Per questo non è possibile separare il mito dal colore della pittura: anche quando la pittura si occupa di bottiglie e patate, è il mito inscritto già sempre nei colori come loro preistoria ad affiorare vivo e presente da oceani di dimenticanza, ricongiungendo l'essere umano all'immemoriale fecondo della prima radice. Quando l'anima non apparirà più su di una *tabula picta* – come sembrava profeticamente paventare Plinio –, vorrà dire che il mondo visibile avrà perso quella «certa luce» pronta ad affidarlo alla memoria e quel «pathos» teso ad animarlo col colore.

Editorial

Monica Ferrando

What did Pliny mean when he said of the artistic crisis of his time that painters no longer knew how to depict the soul? Why has it always been expected that painting should show itself in the power to evoke an invisible sphere? Painting is linked to the point of crisis and disappearance to this decisive yet elusive sphere, as impalpable and volatile as it is vibrant and substantial; however this link does not lie in representational art, with its progressive movement into spirit and its conscious code as it strives to hold itself free of the ballast of mimesis and the anchorage of the artwork. In truth we do not know the nature of this sphere of the soul which aims to make itself figure, even if a great contemporary painter, Ruggero Savinio, has recognised a similar process in his painting, calling it the «journey of the figure». We do not know if it concerns an aspect of the supra-individual character of the work in its wholeness, or if the image has in general a peculiar need to tie itself to matter; whether it embodies relations between different worlds so that they can recognise one another or whether it marks the desire to shift into the visible a system of interior, geometric or emotional relationships. It probably concerns a mixture of these factors and others of which we are ignorant and perhaps

destined to remain so. What we can say of this sphere is not unlike that infinitely dialogical process which in Theaetetus 190a is called the «dialogue of the soul with itself» and as such is placed beyond the limits of the subjective, imbued with determined historic conditions.

Approaching painting is like crossing a threshold: the threshold which marks the way to a continent or place absolutely other with regard to those which we habitually call by the same names, even if the places which we recognise in painting are the very places where we live and walk. We are not however slow to realise that we indeed recognise these places only because they resemble those which are marked in painting – and this recognition pertains not only to our limited, particular experience but has an intensive and universal dimension, which we may call psychè, soul.

Here we realise that we are moving in a sphere which is at once ungraspable and persistent, which shows a special yet incomprehensible concreteness. How can this be? Should we not rather find ourselves in the shadowy, provisional realm of images, gratuitous and mutable? Whatever becomes picture and has access to this place which we may term «originary» and «moulding» in the mysterious sense of the Platonic chora – is quite the opposite. It appears to us as really indestructible, in Kafka's sense. The images which nature creates so abundantly in water, light, fire, shadow, mirrors and in the flux and imprint of bodies, it destroys or hides with equal and supreme swiftness and unconcern. By contrast, images appear in painting to remain and settle, to take root and endure. They seem made

precisely for this end: they coincide, as it were, with their duration. They are their static, irreparable fixity and they stand in their unalterable reserve as a token which eternity has claimed from the blind, urgent voracity of time. Time as «image of eternity» is that time which materialises as painting once the chaotically active, perpetually secret substance of that which lives is poured off. Time and painting touch each other and belong to one another in kind precisely because they are both images; but just as time remains mostly and by tendency beyond painting, so painting remains mostly and tendentially beyond time. In Timaeus 26c Critias compares the tales told to children, which remain impressed forever in their memory like «indelible pictures of fire». Leo Strauss wrote that no detail in a Platonic dialogue is incidental and we should reflect on the profound and necessary link between memory and painting, created using techniques like encaustic, developed to render images permanent. The invisible place or continent to which painting gives us access, to which we have tentatively given the immoderate and enigmatic name of chora, thus seems to present itself like the vast, imperceptible yet persistent and ordinary structure of memory disclosed to Proust by a perfumed drop on the tip of the tongue: «...quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir».

Around the mid-60s there was discussion of the status of the work of art following the exposure of its fetishistic character by the historic avant-gardes. The latter however not only failed to repudiate this character but in a certain sense created ideal conditions for its advancement from a bourgeois to a mass fetishization which would then, curiously, be legitimised thanks to its own tireless self-denunciation. What was perhaps lacking was a clear vision of «art's» dependence on the philosophy of history born in the post-theological ideologies of the twentieth century. The salutary «eclipse of the artwork» to which Robert Klein in 1967 gave early and exemplary consideration would have been truly decisive if it had the courage to unmask the paradoxical functional-operative character of the «art object» once it was recruited in the service of the culture industry with the object of filling an epochal void which should perhaps have remained empty. It is a disconcerting and mysterious fact, and one which merits reflection, that such «art objects» are considered or voluntarily remembered only when they make a neutral sphere real, in the past or the present, refractory and hostile to any use or meaning imposed by needs beyond their internal rationale: anarchic, unpredictable and gratuitous (also in the higher sense of the term). Only through the concept of inactivity (inoperosità), coined by Giorgio Agamben, can we attempt to grasp the sense, or non-sense, of these strange entities which we insist on calling by the collective name of art – a name burdened by the legitimate Hegelian judgement – when we might rather try to think about their unjustifiable yet irrepressi-

ble coming to presence. The liberation of their ontological constitution, obscured by a pre-established cultural functionality, would then signify the restitution to the sphere of inactivity of that which comes into presence only to preserve and reveal its power. It would signify rediscovering the thread – or the umbilical cord – which ties the spontaneous sphere of form-making with that metaphysical and material space of memory which we can try to call by the Platonic name of chora.

To accept the world as a tabula rasa in which matters are temporarily noted to be erased as soon as their function has ceased, so as to leave space for the memorandum of other matters, to admit that these contingent annotations are then normally archived so as to be kept in readiness, is a way of utilizing memory once it has been technological-ly tamed. We cannot say what the end of this operation is: probably it leads to coercive yet impeccable repetition of itself. The generic art of today, enticed despite itself into the ludic, ruthless mechanism of the tabula rasa craving concrete and ephemeral facts and deeds, does not succeed in penetrating the structure of involuntary memory, invisible yet tremendous and gaping. As all dealers and curators of contemporary art are aware, art objects can be repeatedly and inexhaustibly re-presented because their apparition has already happened and is never precisely remembered. As objects which tend to be evocative they cannot yet adhere fully to the rigid archival system reserved for more decisive sectors. Destined to circle around museums like innocuous penitents for a fault which transcends them, these objects reflect faithfully and credibly

a world taken hostage by the technicality it has created. If we agree that memory has finally been disciplined into the automatic archiving of material, this can only fill us with satisfaction. Free of the weight and the unpredictability of the memory of the soul, it only remains for us to consign every instant of our life to the impassive vision of apparatuses ready to fix each retinal image and replicate it in infinitum. A material realm of images, traceable into its finest ramifications, gradually replaces that anarchic and immaterial realm produced by the soul in dialogue with itself. The incomparable sensory structure disclosed at the opening of Proust's Recherche, like Virgil in the selva oscura of the mind, is imperceptibly transformed into a bulky archive in aid of Alzheimer's patients.

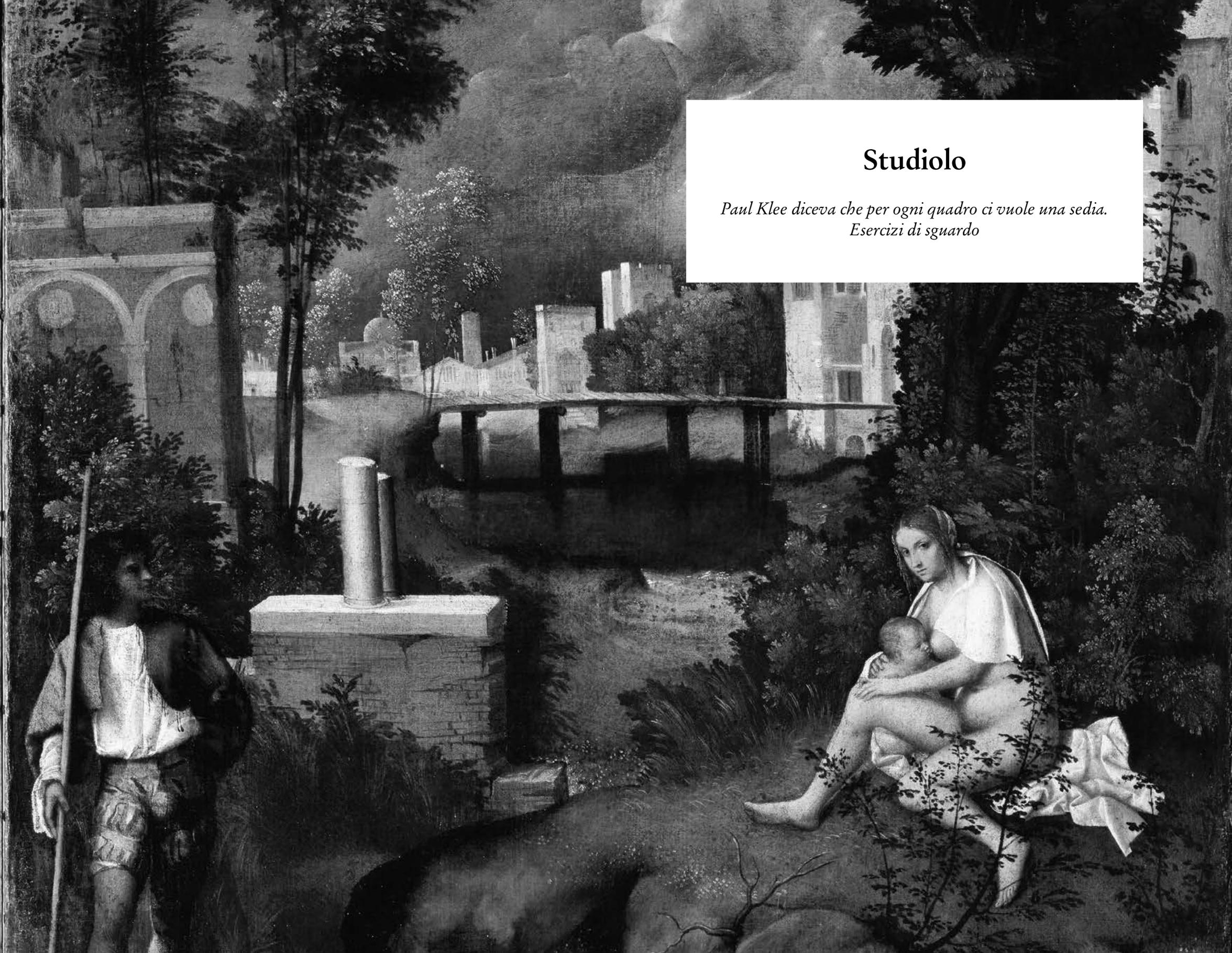
Outside all of this and excluded from every project for the great transformation of cumbrous, warm human material into the cool ductility of logical liquidity, the painter continues to hold open the threshold that leads into the sphere in which memory, with its two faces of ancestral and contiguous muse, conserves the impressions which we call places and faces, actions and passions. This is done using the techniques which memory itself invented, in the scented coloured pigment which gives life to a tabula picta. In this celestial and chthonic place – Hephaestus – the painter, archaic guardian of the Royal Gates, testifies to what we may call the vocation of the earth. For this reason colours bears the name of places: Siena, Pozzuoli, Kassel, Vicenza, Amiata... In painting the earth as it is, before it was inhabited and trampled and cultivated, is the name of something which becomes clothes and flesh,

blood and garb, wood and mountain, lips and path. The images born from it will always be born from the memory, original and contingent. Like the Kore of Greek myth, they will not cease to weave the multi-coloured veil of the anima mundi, nor to make their sudden resonance heard, like the nymph Echo. Thus myth cannot be separated from colour in painting; even in a painting of bottles and potatoes, myth is always already inscribed in the colours like their prehistory, to surface lively and present from oceans of forgetfulness, joining human being back again with the immemorial fecundity of the first origin. When the soul ceases to appear in any tabula picta – as Pliny prophetically feared –, it will mean that the visible world has lost that «certain light» which can trust it to memory and that pathos which can animate it with colour.

Translated by Clare Guest

Studiolo

*Paul Klee diceva che per ogni quadro ci vuole una sedia.
Esercizi di sguardo*



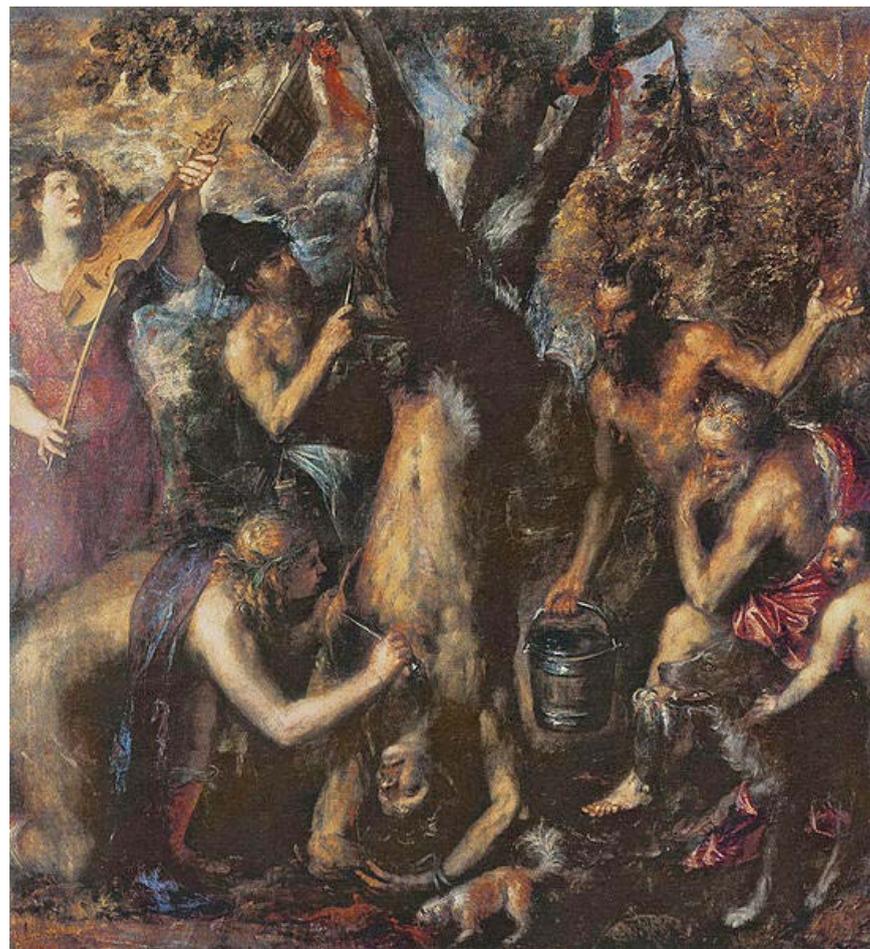
Lo scorticamento di Marsia

Giorgio Agamben

Che *Lo scorticamento di Marsia* nella pinacoteca del castello di Krameriz, probabilmente una delle ultime tele dipinte da Tiziano, presenti caratteri del tutto eccezionali è stato già notato dagli studiosi. Non si tratta, però, soltanto della scelta iconografica che, pur derivando da un disegno di Giulio Romano, innova tanto rispetto a questo che alla tradizione precedente. È subito evidente che Tiziano, attraverso una serie di particolari significativi, non ha voluto rappresentare, come aveva fatto altre volte, soltanto un episodio della mitologia greca, ma qualcosa che lo riguarda in prima persona e così intimamente, che lo spettatore si sente interpellato alla meditazione come se si trovasse davanti a una immagine sacra o a una sorta di testamento spirituale, paragonabile alla *Pietà* che forse nello stesso periodo il maestro dipingeva per la sua tomba ai Frari. Come in questa, infatti, aveva rappresentato se stesso nel vecchio seminudo prostrato davanti alla Vergine, Tiziano ha inserito qui il proprio autoritratto nel personaggio di Mida che, mentre nel disegno di Giulio Romano si copre gli occhi, qui contempla assorto lo scempio sanguinoso nella posa saturnina del malinconico – quella stessa che, secondo la tradizione aristotelica così familiare al Rinascimento, caratterizza «coloro che si

sono distinti nella filosofia, nella poesia e nelle arti» (*Probl. XXX*). Ancora più sorprendente è il volto di Marsia, che non soltanto, com'è stato osservato, non esprime dolore, bensì «un misto di spavento, incredulità e rassegnazione», ma, con una scelta iconografica che accresce l'effetto di interpellazione, tiene fisso lo sguardo negli occhi dello spettatore. Rispetto a questi due personaggi, l'Apollonio giovanetto, coronato d'alloro, sembra intento nella sua crudele operazione, insieme al suo aiutante scita, con la vigile indifferenza di un macellaio che scuovia secondo le regole del mestiere il suo animale.

Non è solo per la sua ferocia che la scena sembra immersa in una atmosfera inumana: vistosamente non umano e ferino è innanzitutto Marsia, che esibisce incrociate le sue larghe zampe caprine, ricoperte di un manto di pelo irsuto che segna un'ombra buia quasi al centro del quadro – e, con lui, il satiro cornuto che regge nella mano destra un secchio di legno, non si sa se soccorrevole – se contiene, come sembra, acqua per il martire – o impietoso, se destinato a lavarne via e poi a raccoglierne il sangue; ma l'inumanità è testimoniata anche dai due cani, quello piccolo e bianco in primo piano, che lambisce avidamente il liquido che cola dalle ferite di Marsia e l'altro, più grande, che mostra le zanne accanto a un satiro fanciullo che ricorda singolarmente il *Bambino con cani* del museo di Rotterdam. A questa atmosfera ferina o non umana corrisponde la stesura insistita e angosciata del colore, dove le terre dall'ocra spento volgono al bruno e alla siena bruciata e l'azzurro del cielo traspare appena.



Tiziano Vecellio, *Lo scorticamento di Marsia*, pinacoteca castello di Krameriz (Repubblica Ceca)

È su questo spettacolo efferato, oscuramente sospeso fra l'umano e l'animale, che Tiziano sta meditando come su qualcosa che inesorabilmente lo concerne, quasi che, giunto ormai all'estremo della sua opera, questa gli apparisse – com'era apparsa qualche anno prima a Michelangelo/S. Bartolomeo che regge le sue cuoia nel *Giudizio universale* – come un mistero cruento, che implicava

un essere appeso a testa in giù e scorticato vivo, lembo a lembo, atrocemente.

Nella tradizione iconografica del supplizio di Marsia, come nelle fonti antiche che lo descrivono, non c'è nulla che autorizzi una simile interpretazione. Il satiro è punito per la sua *hybris*, che lo ha spinto a sfidare Apollo in una contesa musicale, in cui non poteva che soccombere. È vero che, in alcune versioni (così nella *Biblioteca* di Apollodoro e nelle *Favole* di Igino), Apollo per vincere deve ricorrere a delle astuzie (dei veri e propri imbrogli, secondo Luciano), suonando la cetra a rovescio e invitando Marsia a fare altrettanto, cosa evidentemente impossibile, dal momento che il suo strumento è, secondo la tradizione che va dal bassorielivo di Prassitele al Museo nazionale di Atene fino al quadro di Bonifacio Veronese all'Accademia di Venezia, l'*aulos*, una sorta di doppio flauto dritto (nel quadro di Tiziano, lo strumento è, invece, una siringa a sette canne, che penzola dallo stesso albero a cui è appeso il suonatore). In Diodoro Siculo (III, 59), lo stratagemma cui ricorre Apollo per scofiggere il satiro che lo sta vincendo è un altro: egli accompagna la cetra col canto e quando Marsia protesta, obiettando che la contesa era «di arte ma non di voce» (*artis at non vocis*), egli risponde che non ha usato nulla di più di quanto l'avversario abbia fatto «soffiando nel flauto» (*cum tibias inflasset*).

Un passo della *Politica* di Aristotele è, in questa prospettiva, istruttivo. Aristotele, che, come tutti gli autori antichi, è convinto del significato politico dell'e-

ducazione musicale, dopo aver affermato che «non si dovrebbero usare nell'educazione i flauti né gli altri strumenti tecnici, come la cetra e altri simili», precisa però che «il flauto non esprime le qualità morali, ma è piuttosto orgiastico» e che esso è particolarmente inadatto all'educazione, perché suonarlo «impedisce l'uso della parola (*kolyein to logo chresthai ten aulesin* – Pol. 1341a, 16-24)». Poche righe dopo, Aristotele riferisce l'antica leggenda sull'origine del flauto, secondo la quale Atena, che l'aveva inventato, lo gettò via perché suonarlo le imbruttiva il volto; «ma – aggiunge subito – è più verosimile che fosse perché essere educati nel flauto non serve per l'intelligenza, mentre noi attribuiamo ad Atena le scienze e le arti» (ivi, 1341b, 1-9). In questione, nella contesa fra Apollo e Marsia, è la superiorità del *logos* sulla musica strumentale e della razionalità apollinea sull'orgiasmo semiumano del satiro.

In che modo può Tiziano essere giunto a una interpretazione del mito che non soltanto, com'è stato suggerito, sembra prendere partito per il satiro così ferocemente punito, ma, svolgendo in modo originalissimo la tradizione aristotelica raccolta da Diodoro, situa l'esperienza più intima dell'artista in un conflitto tra la dimensione luminosa del linguaggio divino e quella più oscura e animale del satiro scuoiato?

Tra il 1502 – anno in cui Bembo pubblica presso Aldo la *Commedia* – e il 1568 si stampano a Venezia in vita di Tiziano ben sette edizioni del poema di Dante (fra le quali, nel 1544, una illustrata da pregevoli xilografie realizzate

da Francesco Marcolini). Ora proprio all'inizio del *Paradiso*, al momento di affrontare «l'ultimo lavoro», Dante, invocando l'ispirazione di Apollo, cita inaspettatamente *lo scorticamento di Marsia* (I, 13-21):

*O buono Apollo, a l'ultimo lavoro
fammi del tuo valor sì fatto vaso
come dimandi a dar l'amato alloro.
Infino a qui l'un giogo di Parnaso
assai mi fu; ma or con amendue
m'è d'uopo intrar ne l'arengo rimaso.
Entra nel petto mio, e spira tue
come quando Marsia traesti
de la vagina de le membra sue.*

Comunque si voglia interpretare l'invocazione dantesca, è certo che *lo scorticamento di Marsia* è qui una metafora dell'ispirazione. Di fronte alla difficoltà del suo compito (egli ha visto cose «che ridire / né sa né può chi di là su discende» – ivi, 4-5), il poeta chiede al Dio di essere tratto fuori da sé in un *excessus mentis*, così come Marsia era stato estratto dalla «vagina de le membra sue» (l'ovvia implicazione è che l'esperienza sarà per lui altrettanto dolorosa che uno scorticamento).

Benché gli studiosi di iconologia siano soliti indagare, per le loro interpretazioni dei quadri, testi insoliti e rari, possiamo qui presumere con ragionevole verisimiglianza che Tiziano, nelle sue scontate letture della *Commedia*, sia stato colpito da questo passo e ne abbia tratto l'idea di fare dello scorticamento del satiro l'allegoria dell'abissale

difficoltà dell'ispirazione del pittore. Come Dante aveva trasferito il significato dell'episodio dalla musica alla poesia, così Tiziano la sposta dalla poesia alla pittura. L'ispirazione che egli insegue per le sua ultima fatica si situa in una zona buia e dolorosa tra l'inumano e l'umano e tra l'animale e il divino. Il corpo che, ormai vecchio, egli contempla mentre viene, a torto o a ragione, scorticato vivo è, in qualche modo, il suo, anche se più giovane e vicino alla natura perduta. In ogni caso, contro Apollo e diversamente che in Dante, ciò che qui avviene non può essere espresso in parole. Ovidio, nella sua descrizione del supplizio di Marsia, aveva messo l'accento sul lamento: «Perché mi scortichi – chiede – ahi, mi rammarico – gridava – il flauto non vale tanto!» e, nonostante i suoi lamenti, la pelle gli veniva strappata dagli arti e non era nient'altro che un'unica piaga» (*Met.* VI, 382-400). È a questo lamento – non alla musica divina, non alla parola umana – che Mida presta ascolto con le sue orecchie d'asino; è questo flebile, incessante, illeggibile lamento che è in questione nell'ultima pittura di Tiziano.

Pierre e Marthe

Ginevra Bompiani

Se ti trovi a contemplare quel quadro di Bonnard, *Le Déjeuner* (1932, olio su tela, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris), in cui una giovane donna si affaccia sul tavolo della colazione (contemplare è la forma dello sguardo che i quadri di Bonnard richiedono, un contemplare imbambolato), l'attenzione si divide in due: da una parte i colori fragranti dei fiori, della teiera, del bricco, della parete – dall'altra la faccia della donna, torpida del sonno o di qualche suo vago pensiero, racchiuso in quegli occhi che addensano il buio del quadro. Lo sguardo si divide dunque fra buio e colore, il buio umano, il colore delle cose. La donna tiene in mano una tazza trasparente, il solo oggetto incolore, che non sembra destinata a salire alle labbra, ma a perdersi nell'oscurità del bordo della finestra o nel buio del collo.

C'è tutto in quei colori, c'è troppo in quella faccia. Gli uni non contengono l'altra e lei li ignora.

Si sono estranei, pur appartenendosi strettamente, come se fossero insieme remoti e prigionieri.

Contemplando, dunque, i quadri di Bonnard, in particolare quelli che mostrano un interno, con una finestra sul fondo e il suo intrusivo paesaggio, una sedia, un tavolo, una donna che sorseggia il tè, vien da pensare che quella è la felicità, e che la felicità non basta.

E osservando lo sguardo di questa donna, nel suo viso ovale, leggermente appuntito fra i capelli e nel labbro inferiore, con i capelli crespi, il naso grosso, quell'ombra di pappagorgia, quelle guance paffute di bambina, ti sembra di capire perché non basta e non basterà mai.

Il buio introduce al segreto di Marthe Bonnard, alias Marthe de Mélny, alias Maria Boursin, modella, amante e poi moglie di Pierre Bonnard, sua musa e carceriera (come disse lui). Una donna di cui solo sposandola, dopo più di 30 anni di convivenza, Bonnard scoprirà il nome e l'età, che dovrà nascondere e proteggere dagli sguardi della gente, nella solitudine di una casa di campagna o sotto un ombrello per le strade della città. Marthe insomma.

Marthe è presente in quasi tutti i quadri di Pierre, ma con il corpo più che con la faccia. Di rado con la faccia. Salvo qui, sorpresa nel dormiveglia del mattino, e negli altri *Déjeuner*, che Pierre dipinse nelle case di Vernon e del Cannel.

Il viso di Marthe è, era, tondo. La morbida curva del mento, la tenera linea dei capelli che chiudono timidi e sbadati il volto; la mano che si piega all'indietro per tenere la tazza; la spalla che spiove verso il gomito: in lei ogni curva, ogni piega sembra scusarsi. Si scusa l'ombra che scende sulla tovaglia (anche la piccola ombra della tazza fa una macchia tonda sulla stoffa bianca). Scusarsi sembra il suo modo di non entrare in rapporto con le cose.

Pierre Bonnard aveva 26 anni ed era già un artista quando nel 1893, in una strada di Parigi, incontrò la donna



Bonnard, *Le Déjeuner*, 1932, olio su tela. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

che sarebbe diventa la sua modella, la sua amante, e sua moglie.

Così racconta David Owen in uno scritto «postato» sul suo blog nel giugno 2013. Ma chi è David Owen? Inseguendolo sul Net, si scopre un uomo di 81 anni, che 38 anni fa, nel 1979, fece anche lui un incontro sulla sua via di Damasco. Mentre visitava Nashville, Indiana, entrò per caso nello studio di un artista ed ebbe quel che lui chiama «l'esperienza di una reincarnazione». Capì, in altre parole, di essere un pittore. Prese lezioni e imparò a disegnare. Poi, per ragioni a lui stesso misteriose, si distrasse. Ma quando nel 2004 andò in pensione dopo 43 anni di ministero nella Chiesa Metodista, ricevette in regalo colori a

olio e pennelli, e ritrovò la sua vocazione. Da allora dipinge paesaggi a olio e a pastello, espone in musei e gallerie e accumula premi. Sul suo blog, pubblica queste *Art Notes*. *La giovane donna disse a Bonnard che aveva 16 anni e si chiamava Marthe de Méigny. Solo quando si sposarono, trentadue anni dopo, lui apprese che allora non aveva 16 ma 24 anni, e che il suo nome era Maria Boursin. Non disse nulla della sua famiglia o da dove veniva. Finì con ammettere di avere una sorella che incontrava di tanto in tanto in un caffè. A sua sorella, Marthe disse che viveva con un artista, ma non le disse chi...*

Bonnard non amava esibirsi o farsi notare. Viveva semplicemente e senza eccessi per non attirare l'attenzione. Fece del suo meglio per passare inosservato. Nei primi tempi viveva a Parigi, ma poi si trasferì in campagna in modo che lui e Marthe potessero stare più soli. È difficile sapere se questa solitudine fosse più per lei o per lui.

A Marthe non piaceva che altre persone la guardassero o la fissassero. Quando lei e Bonnard uscivano per strada, lui portava un ombrello, non per proteggerla dalla pioggia o dal sole, ma per nasconderla agli sguardi.

Quando ritraeva Marthe, non dipingeva la sua faccia nei particolari. E quando ritraeva il suo corpo, come faceva spesso, la dipingeva sempre come se fosse eternamente giovane. Nei suoi quadri Marthe appare snella e sana, indipendentemente dalla sua vera età e dalla sua salute declinante, sia fisica che mentale.

Non è chiaro se fosse una malattia fisica o una compulsione mentale a spingere Marthe verso la stanza da bagno molte volte al giorno, ma certo faceva il bagno mol-

to spesso. E Bonnard la dipinse nel bagno e nella vasca, mentre vi entrava e ne usciva.

Nel 1930 scrisse a un amico:

«È già da un po' di tempo che vivo una vita molto reclusa, perché Marthe è diventata completamente asociale e io sono costretto a evitare ogni contatto con altre persone».

Questo dunque era il rapporto di Marthe col mondo. Restare in ombra, ritrarsi, un nascondersi torpido e muto. Questo faceva il suo volto. Il corpo invece si mostra, nei quadri e nelle fotografie, senza pudore. Un quadro dopo l'altro, Bonnard la dipinge, la insegue, la sorprende. Si alza, si piega, si gira, si immerge, si snoda, non rivela reticenze il suo corpo sodo e pieno. Salvo in un curioso sintomo, che le appartiene, e che il pittore accoglie nella pittura come forma del suo proprio spazio. Questa forma è il triangolo. Il corpo di Marthe, quando non rimane diritto e chiuso come una freccia (i nudi allungati nella vasca o in piedi davanti allo specchio), si apre in tanti, piccoli o grandi, triangoli.

A formarli sono il braccio, la gamba, il piede, grazie a una specie di molla che porta la spalla, il gomito, la caviglia, le dita dei piedi a divaricare lo spazio per richiuderlo in una forma angolare.

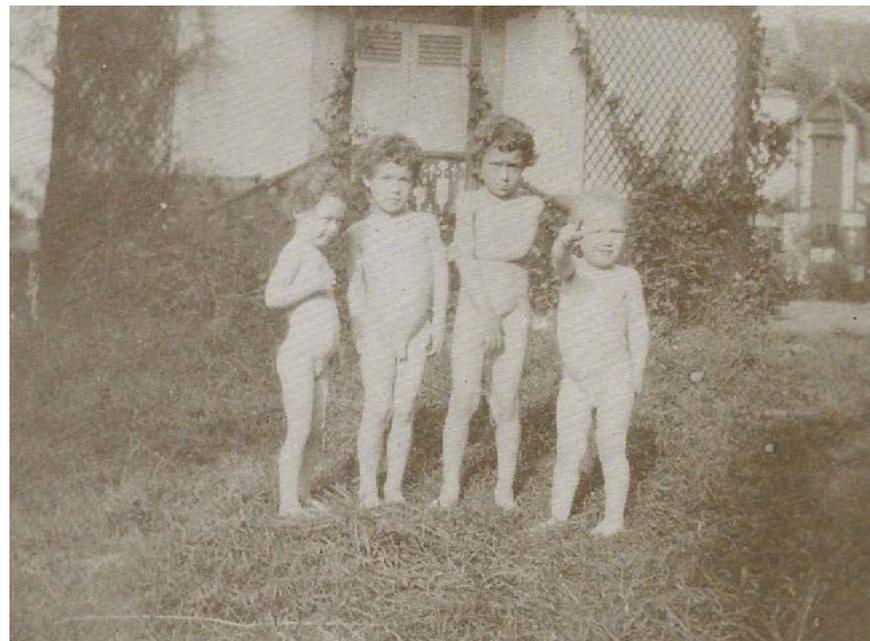
Un esempio chiaro è *La sieste*, il grande quadro che nel 1900 riprende l'Ermafrodito addormentato del Louvre. La posa è la stessa, una donna addormentata a pancia in giù, con la faccia girata verso lo sguardo, e un piede appoggiato sul polpaccio dell'altra gamba, – ma nella tela



Andrée Terrasse che asciuga Charles, 1899, stampa alla gelatina da un negativo al bromuro d'argento. Musée d'Orsay, Paris, proprietà Terrasse, 1987, PHO 1987 31 5

dove Marthe si abbandona, le due gambe allargandosi formano un triangolo che non c'è nell'Ermafrodito. Il triangolo nel corpo di Marthe ritratto da Bonnard è un'autentica «apertura». Significa che il corpo non è veramente abbandonato, perché qualcuno, qualcosa può espugnarlo. Non è abbandonato, è indifeso.

La stessa posizione, ma rovesciata, a pancia in su, è quella dell'*Indolente* di un anno prima (1899), un quadro erotico, spudorato, bellissimo, dove la faccia in ombra di Marthe offre il triangolo aperto dal suo pube e dalle dita ritorte del piede. Qui tutto è angolare, e tutto è offerto. Ed è un'offerta tanto più sfrontata perché la faccia è assente, forse addormentata. Chi dunque offre il corpo, se



I bambini Terrasse, da sinistra a destra: Renée, Charles, Jean e Robert, 1899, stampa alla gelatina da un negativo al bromuro d'argento. Musée d'Orsay, Paris, proprietà Terrasse, 1987, PHO 1987 31150

non è il volto? È la gamba, che si apre a triangolo e fa del pube un culmine e una meta. È proprio l'apertura del triangolo a offrire la donna in dono.

Un altro dei mille esempi è il confronto fra una foto (*Nu au tub*) che ritrae Marthe che si lava in una vasca rotonda, e l'olio in cui Marthe, inginocchiata nella stessa vasca, si aggiusta i capelli.

La posizione è quasi identica, anche se fra la foto (1908-10) e il quadro (1916) ci sono quasi otto anni. La donna è appoggiata su un ginocchio, a sua volta sospeso sul piede, mentre l'altro ginocchio è alzato e il braccio piegato, formando in tutto cinque triangoli.

È una posizione scomoda, innaturale (soprattutto nel quadro, dove la donna non si appoggia al bordo della vasca). Così pure nella *Sortie de la baignoire* (1926-30), dove l'uscita dalla vasca è un'azione atletica, e la gamba sembra piegata per il via.

Un esempio opposto è il *Nu accroupi dans la baignoire* del 1940, dove gli stessi gesti non presentano che rotondità, la rotondità morbida del corpo di Marthe (che ha 71 anni), un corpo che prolunga la buia rotondità del volto. Tuttavia le due braccia, tese una lungo il fianco, l'altra oltre la testa, sembrano reggere le pareti del quadro, e dividere il rosa dal bianco. Secondo Antoine Terrasse, «Lo spettatore percepisce qui una specie di tensione nello sforzo». Come se fosse tutta la massa del corpo ora a lottare.

La gamba di Marthe è sempre ripiegata su se stessa, le braccia allargate come ali insicure: la forte impressione che si ricava da tutti questi quadri è quella di una specie di lotta con lo spazio. Come tante piccole balestre, i triangoli difendono il corpo dallo spazio, ma lo offrono alla presa. Questo dovette essere lo straordinario dono di Marthe a Pierre. Una donna che si difende a colpi di sciabola e si offre indifesa a lui. A chi fa pensare una donna simile? Fra le foto di Bonnard, ce n'è una che sembra rispondere luminosamente a questa domanda.

È una foto del 1899, in cui una donna (Andrée Terrasse, sorella di Pierre) cerca di asciugare il suo bambino Charles, che si divincola e sfugge. È il corpo nudo di un bambino, in cui i gesti più angolosi e sfrenati, danzano. Il corpo dei bambini che buttano le loro membra contro lo spazio, e dove la bellezza non si accompagna alla grazia,

ma al disagio, all'insofferenza, a un'angolosa solitudine. Questa è, era, Marthe.

Marthe morì nel gennaio 1942 dopo cinquant'anni di cattiva salute, essendo vissuta molti più anni di quelli che le avevano dato i medici. Fu solo allora che la famiglia Bonnard e la sorella di Marthe appresero della loro relazione. David Owen.

Idea di pittura.
Il gesto e la favilla nella «Tempesta» di Giorgione

Elenio Cicchini

1. «Il segreto di Giorgione», chiosa L. Coletti, «consiste semplicemente... nel ridurre tutta la rappresentazione a *puro colore*. E con ciò la pittura diventa veramente e solamente *pittura*, rinuncia cioè a qualsiasi pretesa di emulare o di simulare... supera così l'equivoco rinascimentale della imitazione illusiva della natura».

La storia dell'iconografia e della pittura è in debito con un antico concetto di origine coreutico-musicale, e poi, fin da Pitagora, ontologico-filosofico. Di esso, un fraintendimento, da Aristotele a Cicerone, Cusano e Alberti, e fino ad Arthur Danto, ha comportato un'impossibilità costitutiva a comprendere l'immagine pittorica nella sua eterogeneità rispetto al segno. Tale concetto è quello di *mimesi* (lat. *imitatio*), diffusamente inteso in ambito pittorico quale riproduzione su supporto di una figura ubicata altrove rispetto al tratto e al colore in uso del pittore: che vi sia una sostanza prima, esterna allo sguardo del pittore, che questi sia in ritardo sulla realtà, e che non faccia che tradurla e riporla, mediante colori, su di una tela, in qualità di sostanza di secondo grado. Cosicché l'immagine dipinta non possa mai dirsi rivelatrice, stesso aver luogo, bensì solo allusione, se non ricorrente plagio della cosa esistente: «solo studia il pictore fingere», rammenta l'Alberti.



Giorgione, *La tempesta*, 1502-1503 circa. Venezia, Galleria dell'Accademia

Della *mimesi*, tuttavia, i Greci possedevano due accezioni distinte. Già Aristotele nella *Poetica* ne aveva riconosciute due forme: all'una, il cui contenuto sarebbe l'azione (*mimesis ton praxeon*, 1449 b), egli aveva conferito l'appellativo di «tragica». Quanto all'altra, nonostante il libro dedicato alla commedia sia andato

perduto, è possibile agilmente, in opposizione alla prima, ricavarne la qualità propria in quanto «comica». In entrambe ne va del carattere (*ethos*): se nella tragedia, però, il carattere è determinato per mezzo delle azioni, a quello esterne; nella commedia, invece, accade che sia la stessa azione ad esaurirsi nel carattere, essendone immanente (1450 a). Che la differenza fra una *mimesi tragica delle azioni* e una *mimesi comica dei caratteri* possa valere anche in seno alla pittura è lo stesso Aristotele a suggerirlo. Ad esordio della *Poetica* egli indica il paradigma dei due generi letterari in due forme pittoriche: l'una propria di Polignoto, l'altra di Pausone. Polignoto è detto «buon etografo» poiché dipinge i caratteri in modo aulico, «più potente», evidenziandone l'azione attraverso un'insolita dote di rilievo e chiaroscuro. La sua pittura, come la greca in generale, è essenzialmente eroica e «tragica», e ciò almeno sino a Pausone, che dovette profanarne i canoni. Alla funzione allegorico-celebrativa della figura subentra, con Pausone, l'esposizione del gesto proprio dei comici (paradigmatico il gesticolare della volpe in una *kylix* conservata nel Museo Gregoriano). L'atteggiamento statuaria del corpo d'atleta è allora rovesciato nell'esacerbazione del gesto quotidiano del comaste e del servo.

Se la prima segnatura comica, dunque, della pittura, risale alla riduzione del simbolico in gestuale: della narrazione in esposizione; la seconda però è propriamente formale, e concerne la polarità di disegno e colore.

2. Ciò che per i poeti è l'azione, equivale in pittura al disegno, così come al carattere deve corrispondere il colore. Quando Aristotele afferma che «se si stendono i più bei colori a profusione, non si ha la stessa soddisfazione che se si disegna in bianco un'immagine (*leukographesas eikona*)» (1450 b), egli grava, a sua insaputa, un solco nella storia politica dell'arte, che ricongiungerà il primato ateniese della prassi, proprio dei tragici ateniesi, a quello fiorentino del volume e del disegno. Si comprende ora il motivo per cui Aristotele tacerà Zeusi, pittore nativo di Eraclea, di «mancanza di ogni carattere» (cioè del tragico, unico «vero» carattere), rifuggendo costui il primato della linea e del *pathos*, per la ricerca della luce e del colore (*luminum umbrarumque invenisse rationem*, Quintiliano).

In combutta con la tradizione tragica della facoltà pittorica, Giorgione si conficca, come una scheggia dell'antico nel moderno, nell'opposta tradizione della mimesi comica. Egli si trova a riepilogare il gesto esemplare che era già stato di Pausone e di Zeusi, dipingendo gesti quotidiani e direttamente col colore, sgomberando l'accesso a quella via che da Tiziano a Tiepolo giungerà poi fino a Delacroix e Cézanne.

In null'altro il gesto rivoluzionario di Giorgione, e della pittura veneziana in generale, difatti, consiste, se non nel rinvenimento di quell'antica segnatura comica atta a situare l'immagine nel seno di una possibilità puramente «etica» della pittura. Sicché in continuità con ciò che era accaduto già in Platone, anche in Giorgione la forma della pittura – come della platonica «scrittura» (in greco identicamente

«*graphia*») –, viene comicamente svuotata dell'azione, del senso, e della linea. Essa consiste, mediante l'esposizione di «intonazioni e gesti delle figure» (l'endiadi platonica «*chromata kai schemata*» è ricorrente), in un «ricamo colorato di caratteri», e somiglia per questo a una pittura dialogata («*poikilia ton ethon*» è la definizione tardoantica del dialogo platonico).

Ma ciò dovrà allora significare, in altri termini, il concepire – oltre l'azione, e a margine della figura – *gestualità* e *tonalità*, e non più segno e demarcazione, quali vere forme di attività poetica e pittorica, connubio di parola e immagine.

3. È solo nell'interruzione di ogni ermeneutica che la pittura esibisce la propria potenza in quanto sfera della gestualità pura. La forma dell'inimicizia dell'immagine pittorica con il segno è il gesto.

Esemplari di tale purificazione della pittura dal dogma fiorentino della membrificazione, e dall'aristotelico della significazione, sono per noi le tre figure de *La Tempesta*: alabardiere, donna e cicogna. Queste sono manifestamente esposte in soli colori e atteggiamenti, ossia in cenni puramente tali: l'alabardiere (nelle cui vesti sarebbe recondito, secondo taluni, «Mercurio», per altri, invece, «Paride») è appoggiato alla sua picca come in un gesto di tregua, mentre la donna (ora «Iside» ora «Io» allattante Epafe) riposa con letizia nel portamento di un'attesa. Non ultima la cicogna, lieve profilo, sull'altana lontana, null'altro agisce che il sostare. Così che può dirsi realmente, con L. Venturi e M. Bettini, che l'autore non

abbia voluto dipingere che «un paesaggio», «lo scadere dell'importanza del soggetto», «meri elementi della natura», o forse, piuttosto, delle anonime figurine, sottratte a ogni significazione: i favoleggiati Mercurio Paride Iside Io Epafe ricondotti ai puri atteggiamenti di un qualunque corpo di soldato, zingara e bambino; o ancora, in un gesto di radicale consapevolezza mimico-pittorica, allo stesso loro modo del sostare, che è al contempo un sostare della figura in luogo di ogni possibile contenuto. È così forse, su tutti, l'agio stesso; la delizia insita nella comodità delle membra piegate, ad essere originale materia del dipinto. Pare allora non esservi descrizione più calzante che quella di colui che per primo l'opera vide e descrisse: «el paesetto», annota Michiel, «in tela cun la tempesta cun la cingana [zingara] et soldato» (anno 1530).

Se l'intento propriamente comico della pittura consiste, dunque, nel disincanto del segno e della rappresentazione in gesto, è allora possibile, risalendo a monte di tale segnatura, culminare nella stessa promiscuità di filosofia e pittura, visione (*idea*) e immagine (*eikon*).

4. In un celebre passo della *VII Lettera*, Platone lega l'intellezione dell'idea a qualcosa come un congedo dalla scrittura: «Questo solo ho da dire sul conto di quanti hanno scritto e ancora scriveranno; di quanti dicono di conoscere ciò che mi sta più a cuore... è mia opinione che non ne comprendano nulla. Non vi è un mio solo scritto che tratti di ciò, né mai vi sarà, poiché non è affatto esprimibile come gli altri insegnamenti, ma solo dopo molto convenire

intorno alla cosa stessa, e molto convivere, all'improvviso, come favilla accesa da palpitante fuoco nasce nell'anima e ivi cresce nutrendo se stessa» (341 c – d).

Nel tentativo ultimo di raffigurare l'aver luogo dell'idea, questo dovette somigliare, per Platone, a un brulichio di fuoco, o «favilla» (come traduce G. Colli) prodotta dallo «strofinio» (non è che il dialogo) di domande e risposte, frasi e nomi, come di pietre focaie. In analogia con l'autore della lettera, anche Giorgione pare possedere il mistero dello statuto comico del proprio dipingere. Il luogo prescelto, in pittura, all'intellezione dell'idea – pare egli suggerirci –, è quello che, in uno sfregamento di colori su colori, di figure su figure, conduca infine l'immagine, sulla soglia del visibile, a conflagrare nell'istantaneo lume della favilla, punto estremo del colore al di là di ogni sostanza visibile: *favilla est deserta igni scintilla*, cioè, con Servio – ignaro di tradurvi Platone –, una scintilla di colore che si separa dal suo corpo.

Si comprende ora perché Coletti, come il nostro esergo ha mostrato, avesse definito quella di Giorgione una «pura pittura» costituita di «puro colore». Di ciò ci rende partecipi il gesto estremo con cui, congedandosi dal dipinto, Giorgione espone la «favilla», nel bel mezzo del cielo de *La Tempesta*, sotto forma di fulmine. Essa, come indica l'etimo, sostiene (*favet*), come una lettiga, l'aggrottarsi delle nubi; e al contempo le incenerisce, acceca (*fovet*) – è insieme posizione e deposizione del colore. E ancora, il bianco del fulmine è, a ben vedere, disseminato, come pioggia di scandelle di luce, nella stessa atmosfera del paesaggio. Materia, descrizione, e titolo del

dipinto è forse, allora, a dispetto della tradizione del Michiel, proprio questa manna di lume *in assenza* di tempesta, che non pare destare turbamento alcuno ai colori e agli atteggiamenti dei corpi. Essa reca alla vista il visibile stesso, la luce che, come il nome per Platone, si stacca dal volume – dalla «sintassi» – delle figure, per divenire, a margine e a mezzo della figura, luminosità stessa, o idea di pittura.

5. Se volessimo così sviluppare il suggerimento aristotelico di una possibilità *poetica* della pittura, potremmo, infine, definire «tragica» quella pittura i cui colori siano meri accidenti della sostanza del disegno. Veramente «comica» sarà, invece, la pittura che, nell'esecuzione del disegno, sappia esporre anche sempre lo sfregamento della figura nel colore. Detto altrimenti, comico sarà quel pittore che, nell'esecuzione dell'immagine, trasfiguri il *contorno* dei soggetti in un *margin*e del visibile.

Eidola

Emanuele Dattilo

Paul Klee ha composto, nell'anno della sua morte, una serie di 24 disegni intitolata significativamente *Eidola*, simulacri. In questi disegni, tutti molto simili tra loro, sono rappresentate con pochi tratti alcune tenui creature (come chiamarle altrimenti?), fissate ogni volta in un gesto, in una posa tipica o convenzionale, in cui sono contemplate per un istante. Chi sono queste creature sottili e quasi impercettibili disegnate da Klee? Non uomini, certamente. Che rapporto intrattengono con quel gesto che compiono così teatralmente?

Come sempre per le opere di Klee, che aveva una sensibilità poetica pari a quella visiva e pittorica, è il titolo da lui assegnato ad avvicinarci al contenuto di verità delle opere che osserviamo. In questa serie di disegni, è soprattutto la particolare struttura ricorrente nei titoli che ci può aiutare a comprendere meglio di che cosa si tratta: «Eidola: già filosofo» («*Eidola: Weiland Philosoph*»); «Eidola: già attrice» («*Eidola: Weiland Actrice*»); «Eidola: già entusiasta» («*Eidola: Weiland Enthusiastisch*»); «Eidola: già generale» («*Eidola: Weiland Feldherr*»); «Eidola: già ballerino di danza popolare» («*Eidola: Weiland Volkstänzer*»); «Eidola: già pianista» («*Eidola: Weiland Pianist*») «Weiland» è la parola che scandisce tutti questi schizzi di

Klee: «già», come a dire che qualcosa è «già stato». Significa forse che questi disegni rappresentano qualcosa di avvenuto in un tempo immemorabile, e di cui l'opera che stiamo guardando rende per noi viva testimonianza? No, a ben vedere non si tratta qui di un fatto o di un evento che sia già accaduto in un passato più o meno prossimo, né di un gesto che sia ormai compiuto e passato. Ciò che è «già» stato, infatti, non è in nessun modo il gesto che la sottile figurina disegnata compie davanti ai nostri occhi, bensì il carattere stesso, lo stesso attore di quel gesto e di quell'azione, ormai trapassato. Il «già stato» del titolo, l'avvenuto, cioè, riguarda il soggetto che agisce, il suo ruolo, non il gesto che egli compie. I soggetti degli *eidola*, con il loro *pathos* esibito e le loro mossette infantili, li scopriamo allora mortali, e forse, anzi, già trapassati. Essi in ogni caso preesistono alla posa che osserviamo, ed è questa loro preesistenza a donare ai disegni di Klee un acutissimo senso di nostalgia. Che cosa resta di loro? In questi disegni non si può rivelare ormai nessun angelo; le azioni, così insignificanti o quotidiane, non hanno alcun soggetto semidivino che ne sia garante e le compia intenzionalmente. Essi non sono presenze ultra-terrene, e nulla qui ci appare di angelico o demonico (dove in Klee, come sappiamo, queste due dimensioni tendono costantemente a sfiorarsi).

Ciò che è mostrato in questi *eidola* è proprio ciò che resta, i più semplici gesti, le abitudini e attitudini umane (quella dell'innamorato, o dell'attore), ormai completamente liberati e dismessi da parte di chi li compie, inassumibili da un qualsiasi soggetto che se ne possa appropria-

Paul Klee, *Eidola: Weiland Actrice*Paul Klee, *Eidola: Weiland Entusiastisch*Paul Klee, *Eidola: Weiland Philosoph*Paul Klee, *Eidola: Weiland Was?*

re. Può esistere l'amore, o anzi, l'innamoramento, senza qualcuno che lo subisca smaniosamente, innamorandosi? E si può forse dare pensiero filosofico, senza più un soggetto che pensi e sia filosofo «in atto»? Proprio perché un gesto sia vivo, ci viene mostrato qui, deve sparire e dolcemente naufragare chi lo compie, egli deve essere soltanto un ricordo. Allo stesso modo è solo nei gesti che compiamo, nelle pose più quotidiane che mimiamo, che ci si può liberare da ogni immagine di sé.

In questo modo Klee ha inteso mostrarci una verità che concerne anche la natura stessa del disegno e della pittura: la rappresentazione di un atto o di un gesto non è un modo di assumerlo e di definirci attraverso esso, ma un modo in cui, al contrario, possiamo liberarci e vivere. Le attitudini umane, i modi che contraddistinguono il nostro carattere e le nostre attività, sono qui contemplati *sub specie aeternitatis*, nella loro forma più pura e cristallina, come *Pathosformeln* (e non importa, qui, definire il carattere eterno o storico di queste forme, in quanto la contrapposizione tra le due categorie è, in fin dei conti, fasulla: *sub specie aeternitatis* può esistere soltanto ciò che è storico). Nel disegno, cioè, non è rappresentato *qualcuno*, caratterizzato attraverso un'azione, un gesto o uno sguardo, una persona che abbiamo avuto un tempo davanti agli occhi e che assumeva una certa posa indimenticabile, ma piuttosto è quel gesto stesso a venirci incontro, nell'unico tratto sommario in cui si compie, ormai dimentico di chiunque l'abbia anche per un istante posseduto.

Per pensare e per amare, per recitare e per suonare il pianoforte, bisogna che il filosofo e l'innamorato, l'attrice e

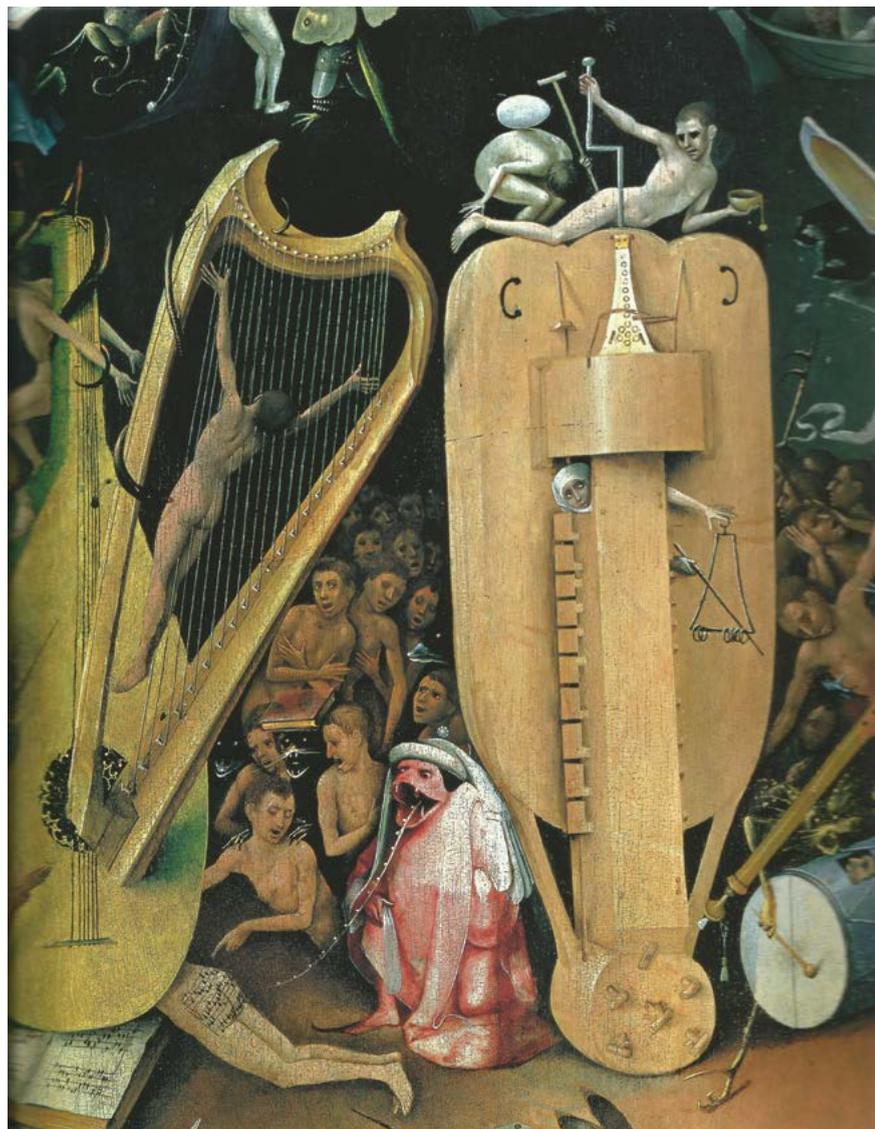
il pianista, vengano meno, che esistano come simulacri, «già» stati. Finché saremo preoccupati della loro (della nostra) salvezza, nessun gesto vitale si produrrà da noi. Ogni immagine etica, in altre parole, è solamente una preesistenza, e scompare nel momento in cui l'*ethos* si realizza, nel gesto che si compie, lì sopravvive solo come una vaga memoria. Solamente una volta che questi personaggi siano dimenticati nei gesti che compiono e nei simulacri che li rappresentano, solo lì infatti essi possono accedere alla loro preesistenza. La pittura non vuole afferrare l'immagine del filosofo, ma il suo simulacro, la memoria che di lui resta in alcune pose di pensiero; essa non può né vuole riprodurre la sostanza ideale di chi compie qualcosa, né vuole definire una volta per tutte il ruolo con cui il soggetto agente si identifica in una serie di azioni. La preesistenza e il *Nachleben* sono la materia della pittura. Nessun filosofo può veramente pensare, ci viene qui detto, come nessun innamorato può amare; è solo in alcuni gesti involontari e stilizzati, nel timido avvicinamento per un bacio o in un certo ripiegamento del capo, che essi possono «già» preesistere, nella tenue memoria di un simulacro.

La veracità del visibile di Hieronymus Bosch

Nicoletta Di Vita

È forse tempo di tornare a ridestarci dal giudizio che la storia ha inciso intorno all'opera di Hieronymus Bosch: pittore onirico, allucinato, insanabile vaneggiatore, persino «quaresimale predicatore in vesti laiche» (C. Justi, nel 1889), efferato simbolista. Quanto di visionario essa custodisca lo esibisce certo l'irriverenza di una delle sue pitture più celebri, l'*Inferno musicale*, dipinto dell'anta destra che affianca la prodigiosa visione del *Giardino delle delizie*.

L'opera ha il pregio della franchezza. Non finge un soggetto unitario, poiché non ce l'ha; né pare prostrarsi al canone dell'accessibilità semiotica (dell'arcano velato). Si direbbe che tutto in essa sia finalmente dato alla veracità del visibile. Al punto che la ragione per la quale ci pare di averne, oggi, un così difficile accesso, sembra risiedere nella combutta che il visibile vi ha instaurato con il reale (con quanto il reale ha ceduto al fenomenico). Il dipinto è forse la più potente canzonatura e insieme la più severa messa in questione di quel rapporto. Si prenda il titolo dell'opera: Bosch ha creduto di individuare nella musica strumentale il luogo infernale da contrapporre alle più mirabili delizie. Il gesto, certo singolare, lo apparenta a Dante, che dell'*Inferno* aveva anzitutto narrato un'espe-



Hieronymus Bosch, *Inferno musicale* (Trittico *Giardino delle delizie*), 1480-1490 circa
Madrid, Museo del Prado

rienza uditiva, tra latrati, ghigni, e le «voci chiocce» che «risonavan per l'aere senza stelle» (*Inf.* III, 23). Ma la maestria dell'arte pittorica ha consentito a Bosch, non meno che già a Dante a mezzo della parola, di dar corpo a quel musicare al punto che all'osservatore, posto di fronte alla tavola, è data facoltà di udire la baraonda degli strumenti, di avvertire nella parte mediana del quadro la sonorità, si direbbe brulicante, dei movimenti. Alla provocazione che il poeta Ausonio, nel IV secolo, aveva attribuito alla ninfa Eco: «A che cerchi tu pur, sciocco pittore, / Di far di me pittura... / Dipinga il suon chi me dipinger vuole! (*et si vis similem pingere, pinge sonum*)» (trad. di V. Cartari, 1556), la tavola ribatte dunque senza riserve.

Ma se Bosch rende perfettamente visibile un eminentemente invisibile (il suono), ciò è perché è il paradosso della visione ch'egli intende indicare. Tanto più che quella sonorità caotica pare essere, nel dipinto, non soltanto la più corporea delle figure, ma affatto l'unica alla cui visione si abbia accesso. Tutto, nel corpo della pittura di Bosch, si arrende infatti alla dispersione del dettaglio: il dipinto è invaso da particolari giustapposti, da singolarità separate e scomposte, irresolubili a ogni lettura. La disconnessione dei demoni e delle folle di denudati (in questa tavola: dell'anfibio con elmo cui è appeso un piede con caviglia, dell'uovo con gambe di tronco e volto di pittore, e via dicendo) fa sì che lo sguardo sia costretto a scivolare da un rimando all'altro, da una singolarità all'altra, lasciandosi tutta la memoria dietro, impedendo ogni chiusura. È l'impossibilità di vedere: l'opera è un'eccedenza continua, in cui ogni istante ha senso solo

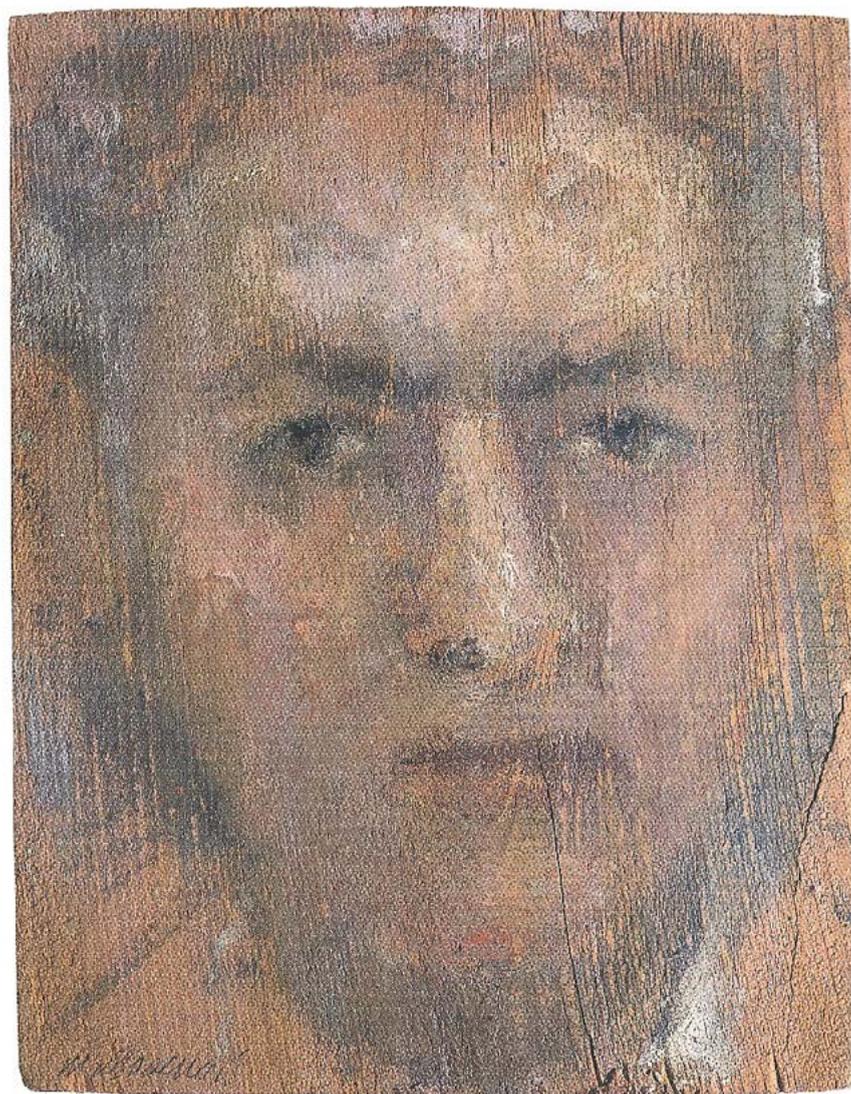
in quanto trainato dal successivo. Se di «mostruosità» per queste composizioni scollate si è parlato, di «licenziose fantasie che mal si addicono ai pittori» (Pacheco, 1649), è certo nella dimenticanza di questo essenziale «apporre accanto» della pittura, di quanto cioè già Platone aveva riconosciuto come proprio dell'arte del dipingere: «quel mettere insieme in modo vario dipingendo capri-cervi e creature di tal sorta» (*Resp.* 488 a) (e qualcosa di simile deve accadere quando si dice di «non poter credere ai propri occhi», espressione che accompagna, a rigore, ogni lucida esperienza dell'opera di Bosch, forse ogni lucida esperienza della pittura).

Cosa fa, allora, un pittore che a un tempo omaggia la visione più difficile (quella di un invisibile) e insieme impedisce la visione di tutto il resto, forzando la vista al punto da renderla oziosa? Egli ha certo accolto la sfida dell'invisibile in un esercizio che, quasi dialettico, lo riversa nel visibile, ma in un modo tale che, come recita un antico adagio sulla rivelazione di Dio nel mondo, la visione si disperda nel dettaglio, e dal dettaglio giunga a compimento. Ma ciò che allora competerà alla pittura, nell'esperienza del proprio limite, non è più semplicemente la cura di ogni singola figura, di ogni singolo accidente, bensì l'aver luogo, nell'impossibilità di venire a capo del loro infinito concatenarsi, della stessa visione di un Ade (letteralmente l'«Invisibile») – di ciò da cui, come aveva già indicato l'inno che Omero levò a Demetra, «è concessa ai mortali ogni ricchezza».

Mario Marcucci, l'immagine necessaria

Francesco Donfrancesco

Dopo aver guardato a lungo le immagini della pittura di Mario Marcucci, e aver lasciato che siano a poco a poco assimilate nell'anima e divenute familiari, se andiamo a leggere le pagine che sono state scritte su lui in tanti anni, e in particolare negli ultimi della sua vita, stupisce l'insistere così diffuso sulla poca notorietà della sua opera, il rammarico che una pittura di così alta qualità non sia, come meriterebbe, al centro dell'attenzione collettiva. Sembra che in genere sfugga l'essenziale, che queste immagini non aspirano affatto a essere oggetto di celebrazione; al contrario, inducono al silenzio, al ritiro e, forse, è loro necessario perfino l'oblio. Sono immagini che si vestono di povertà, affiorano da supporti casuali, da cartoni, carte gialle, sottili tavolette sbrecciate, più raramente da modeste telette; sono ospitate in quadri per lo più senza data, senza storia, e firmati, sembra di capire, soltanto per la necessità di venderli. Quello che conosciamo del loro autore – o piuttosto del loro mediatore – consegue ad esse, al potere che hanno avuto di orientarne l'esistenza. Non è la modestia del suo mondo ad averle suggerite, è piuttosto la loro potenza che ha modellato, fin dagli inizi, il modo di vivere dell'autore; la cui virtù maggiore è stata di rimanere fedele alla sua vita interiore, e dunque alle immagini che la fondavano e l'a-



Mario Marcucci, *ritratto di Mario Tobino*.

nimavano man mano che venivano affiorando. Così non stupisce che ad essere commossi da queste immagini siano stati e siano coloro che ad esse almeno in parte somigliano – come del resto sempre accade con le vere immagini, che sono specchio dell'anima – e per questo sono disposti ad accoglierle, cioè ad ascoltarle mentre risuonano in un loro paese interiore. Non stupisce allora la comprensione di Viani per il ragazzino che gli mostrava timido le sue prime prove; così come l'apprezzamento di Morandi e l'amore di Montale per le opere del pittore ormai maturo.

Come avrebbero potuto nascere e vivere, quelle immagini, se Marcucci si fosse mescolato fra i frequentatori dei circoli intellettuali, esposto alla pressione di teorie che demolivano e riprogettavano il fare pittura, e non ne fosse invece rimasto lontano, preso dal decifrare le immagini che lo raggiungevano dalla sua Viareggio marinara?

Sono le immagini che fondano un'esistenza, e non viceversa, e scelgono non soltanto chi le renda vive e presenti, ma anche chi sappia amarle, contemplarle e accordarsi alla loro musica; e così sentirsene riconosciuto. Sono dunque le immagini che talvolta esigono un'esistenza appartata, in ascolto di voci trascurate, dimenticate, disprezzate, represses da concezioni dell'esistenza e dell'arte che esse disturberebbero o incrinerebbero.

Ritornare, nella considerazione dell'arte e più in particolare della pittura, alla nuda presenza delle immagini, spogliate da quanto è stato loro imposto per ridurle a

mero segno di un divenire delle forme, a strumento di una lotta per il prestigio e occasione di stilemi riconoscibili come firme, è divenuto ormai urgente e necessario. Non so se si possa dire che Marcucci l'aveva capito; ma certo aveva trovato, nel suo dipingere, una delle vie principali per attuare quel ritorno: la devozione alle apparenze del mondo, il mondo come ininterrotta relazione di particolari intessuti in un tutto, e dunque all'unicità dei luoghi vissuta nel tempo dell'anima. Che è come dire fedeltà a un cosmo interiore, al suo lento configurarsi nel corso di un'esistenza, intessuto d'anima e mondo. Ne è testimonianza, a noi direttamente accessibile, la proliferazione d'immagini sempre diverse – anche per intensità, certamente – che costituiscono l'insieme della sua opera. Quantunque si possano classificare nei generi tradizionali – ritratto e autoritratto, natura morta, paesaggio, notturno, marina –, ciascuna di esse, tuttavia, è soprattutto la traccia di un'epifania silente dell'anima del mondo, non nel suo subitaneo risplendere, ma nel suo inevitabile, imminente dileguare; è il resto malinconico di una perdita, quello che rimane nel cuore di un amante.

A volte si ha l'impressione di una lotta per conservare densità e consistenza all'immagine, quasi a negare, all'evento che essa rammemora, il suo volgersi al nulla; a negare la certezza, concessa dalla malinconia, che è dato di scorgere l'eterno soltanto nell'impermanenza di ciò che viene al mondo; di più, che l'eterno concesso a un figlio del tempo è proprio l'essere impermanente di ciò che lo costituisce e di ciò che ama. Le immagini assumono al-

lora un che di monumentale, pur rimanendo piccole nel formato, intime come sempre; sembrano l'eco di forme classiche della tradizione toscana, come se Marcucci volesse affidarle ad essa per salvarle dal minacciato disfacimento. Ma al disfacimento la sua pittura lo riconduce sempre, dopo una breve pausa che ha il sapore di un'illusione: la costruzione precedente arretra sullo sfondo, come una filigrana che attesti un'origine, un'ascendenza; mentre i colori velati, che inclinano a spengersi, le stesure libere del pennello, che dismano le superfici e ne segnano lo smottamento, l'instabilità, che fonda le immagini come ciò che più profondamente le costituisce, tutto rivela, nel breve confine del quadro, che la durata cui si anela non è data. Bisogna piuttosto volgersi al vuoto, per trovare nello sgretolamento delle forme, che il vuoto provoca, un paradossale sostegno: una luce, che non è quella naturale né la sua evocazione, ma che scava le forme dal loro interno, le rende lievi, come veli che svelano mentre rivestono; quella luce dell'invisibile vuoto che del vuoto è l'irriducibile sostanza.

Nei momenti in cui questo stato viene raggiunto, e non sono rari, l'immaginazione lirica di Marcucci si illimpidisce, diviene pura, essenziale; e le sue immagini necessarie. Come in questo ritratto di un amico, Mario Tobino, che fin nelle crepe della tavoletta evoca la caducità imminente; mentre la luce carezza il volto destinato a scomparire, nel quale essa già comincia a dissolversi. Allusione velata, forse velata anche per il pittore, agli antichi ritratti del Fayum.

La Madone de Foligno entre Louvre et Vatican

Marc Fumaroli

Le troisième voyage hors de Rome, depuis 1816 de *La Madone de Foligno* (le premier l'avait ramenée du Louvre au Vatican, le second, assez récent, la fit accompagner Benoît XVI à Dresde, où elle tint quelques semaines compagnie à la Madone Sixtine) l'a conduite, ces temps-ci tour à tour à l'Ambrosienne de Milan, puis dans l'église Santa Anna de Foligno, où ce tableau d'autel avait résidé jusqu'en 1797. Il semble que sa présence ait fait de Foligno un but de pèlerinage. Provisoirement ou définitivement? Je ne sais. La nouvelle politique du directeur des musées pontificaux, Antonio Paolucci, et de son «ministre de la culture», le cardinal Ravasi, est de faire voyager - «hors marché» - les saintes icônes du catholicisme, missionnaires de la foi comme l'ont été naguère, pour André Malraux ambassadeur de la grandeur française, les icônes laïques du Louvre: Vénus de Milo et Joconde.

Durant dix-neuf ans, de 1797 à 1816, *La Madone de Foligno*, le premier tableau d'autel que Raphaël ait peint à Rome et d'un de ses chefs-d'œuvre les plus admirés, a été l'une des icônes laïques du Louvre. L'armée du Directoire l'avait expédiée à Paris, avec tous les chefs-d'œuvre antiques et modernes saisis conformément aux clauses du traité de Tolentino.

Peinte sur bois, cette commande de Sigismondo de'Conti, natif de Foligno, secrétaire de Jules II, avait trôné à Rome



Raffaello Sanzio, *Madonna di Foligno*, Pinacoteca Vaticana, Città del Vaticano

pendant une quinzaine d'années sur le maître autel de Sainte Marie d'Ara Coeli (1511-1565) au pied duquel ce prélat avait souhaité être enseveli. L'œuvre de Raphaël fut ensuite transportée, peut-être avec la dépouille de son commanditaire, dans l'église Sainte Anne du monastère des comtesses de Foligno, petite ville d'Ombrie. C'est là que les envoyés de Bonaparte, bien conseillés par le peintre Jean Baptiste Wicar, la trouvèrent et s'en emparèrent, en 1797.

Grâce à la gravure et à la copie, le chef-d'œuvre de Raphaël était alors célébrissime, tout particulièrement en France. Depuis la première moitié du XVII^e siècle, Raphaël (dont l'art était très bien représenté dès le règne de François 1^{er} dans les collections royales) était tenu par Nicolas Poussin, par ses amis Chantelou et Chambray et par leur patron Richelieu, comme l'Apelle des Anciens grecs réapparu parmi les modernes. Plus que jamais au XVIII^e siècle, Raphaël était le modèle à imiter pour les peintres académiques français, si ceux-ci voulaient éviter les déviations et la décadence introduites en Italie (ou «par sottise imitation», en France) par Michel Ange, par les maniéristes, puis par Caravage, dont Poussin avait écrit qu'il était «né pour perdre la peinture», puis par le goût italianisant dit «rocaille». Aujourd'hui, dans une interview récente, Antonio Paolucci réfute tacitement cette ancienne thèse annexionniste française: loin d'être un Apelle ressuscité, Raphaël est aux yeux la source originale de toute la peinture moderne et chrétienne, «Titien avant Titien, Caravage avant Caravage». Mais au XVII^e et au XVIII^e siècles, dans la concurrence du Paris des Bourbons avec la Rome des papes pour l'hégémonie dans les arts, Raphaël, le Raphaël romain, celui des

Stanze, de la *Madone Sixtine*, de la *Transfiguration*, de la *Galatée*, a été malgré lui enrôlé, et pour longtemps encore, dans le parti de Paris. Pout toute la tradition académique française, le «divin» Raphaël a passé pour la pierre angulaire manquante de la Renaissance des arts, l'archétype du peintre parfait, imité par Poussin et par Le Brun, mais ignoré ou trahi par la plupart des écoles italiennes, exception faite de Boulogne et de l'héritage raphaélite d'Annibal Carrache. Jacques Thuillier est allé jusqu'à parler d'un «véritable mariage entre le génie de Raphaël et celui de la France»! Lorsqu'au début du XVIII^e siècle, le «mauvais goût» rocaille sembla tourner le dos à Poussin, à Le Sueur, à Le Brun et affoler les sages «grottesques» de Giovanni da Udine, c'est Raphaël que la critique française invoqua pour sauver l'art national menacé de décadence. À la veille de la Révolution, Raphaël avait retrouvé toute son autorité d'Ancien parmi les Modernes. «Homme divin!», s'écriait David. Quand la grande portraitiste Vigée Lebrun, voulut se peindre avec sa fille adorée, David, alors son ami, lui conseilla de prendre la pose de la *Vierge à la chaise* ou de la *Vierge de Foligno*.

En 1832, Balzac, le contraire d'un jacobin, écrivit de Raphaël, dans *Le Chef d'œuvre inconnu*, que, chez ce Maître, «toute figure est un monde, un portrait dont le modèle est apparu dans une vision sublime, teint de lumière, désigné par une voie intérieure, dépouillé par un doigt céleste».

Disciple intransigeant de David, le vieil Ingres, quand on lui dit qu'on s'apprêtait au Louvre à «restaurer» le chef d'œuvre du «Dieu sur la terre», le *Saint Michel Archange* de Raphaël, fonça aux Tuileries. Il obtint que Napoléon

III quittât le conseil des ministres et qu'il signât devant lui, sur le champ, l'interdiction de procéder à ce sacrilège. Ingres oubliait un peu vite que *la Madone de Foligno*, sur le rapport alarmé à l'Institut d'un autre élève de David, François-René Vincent, avait été sauvée, in extremis en 1802, par son transfert du support original de bois, en voie de pourriture, à un support de toile. Les restaurateurs parisiens firent du beau travail. Restauré, le chef d'œuvre en 1816 ne regagna pas Foligno, mais fut installé, avec moins de risques d'humidité, au Musée du Vatican.

La religion française de Raphaël n'a pas survécu à l'impressionnisme ni aux écoles avant-gardistes qui se sont succédées de plus en plus vite à Paris, puis à New York. Les Goncourt, Huysmans et leurs successeurs modernistes ont vomi, avec un incontestable succès Raphaël et le Beau idéal académique dont il avait passé si longtemps, en France, pour le maître absolu.

Pour sauver Raphaël de ce revirement français, Antonio Paolucci veut faire voir dans le peintre de *la Madone de Foligno* un moderne d'avenir plutôt qu'un Antique retrouvé, un symboliste religieux plutôt qu'un doux embellisseur de la nature, laïc et conventionnel. Regardons avec cet œil neuf la sainte conversation représentée par Raphaël dans *la Madone de Foligno*! Quelle étrange attitude le peintre au fils que sa mère voudrait protéger! Le Christ-enfant se contorsionne comme saisi de terreur. Dans les bras de la Madone, il préfigure l'attitude de répulsion que, plusieurs décennies plus tard, Caravage empruntera à Raphaël pour représenter «Le jeune garçon mordu par un lézard» de la National Gallery de Londres, tableau laïc s'il en fut.

Montagna Sainte-Victoire

Andrea Gigli

Or, dans le tableau d'autel de Raphaël (ce que ne montrent pas la plupart des photographies), une croix monastique est brodée sur le voile dont la Madone s'enveloppe. C'est sur le tronc de cette croix, vue de profil, à peine visible pour le spectateur regardant d'en bas, que reposent déjà un pied de l'enfant effrayé, tandis que la branche transversale de la croix semble elle-même l'ombre portée des bras de Jésus, soulevés de crainte. Tout prend sens dans le tableau dès qu'a été perçu le double mouvement de l'Enfant divin, épouvanté par l'horreur prévisible du sacrifice, mais ne se refusant pas au futur supplice d'où dépend le salut de l'humanité. Un angelot tient une tablette nue: c'est là où sera gravé l'évangile de la Passion. A l'arrière plan, un paysage urbain orangeux, inspiré de Dosso Dossi, se nimbe d'un arc en ciel de fin de tornade: il symbolise la Résurrection qui suivra la Passion. Trois saints soutiennent le donateur, concentrant son attention sur le mystère de l'Incarnation, lové dans la vision de la Madone et du Fils. Nous savons par ailleurs que le tableau était aussi un *ex-voto*, destiné à rendre grâce à l'intercession de la Vierge, qui aurait épargné de la foudre la demeure folignese de la famille Conti. Ce sens terre à terre n'exclut nullement la profondeur théologique prêtée par Raphaël à ce retable.

Sans rien ôter à la beauté du tableau, sa relecture symbolique la libère de son immobilité et de sa froideur apparentes. Un suspens pathétique la fait frémir, et l'eschatologie chrétienne de la Rédemption la pourvoit de la dimension «temps», interdite, selon Lessing, à la représentation picturale.

Come in tutte le dieci tele e i diciassette acquerelli che Paul Cézanne le dedicò tra il 1904 e il 1906, la montagna Sainte-Victoire è confinata al terzo superiore del foglio. Collocata idealmente sullo sfondo, incombe invece verso lo spettatore. Non riuscendo a stabilirne le priorità, l'occhio afferra l'immagine nella sua interezza tramite una sequenza di scarti, analoghi a quelli che l'hanno prodotta: ogni pennellata suggerisce un piano connesso agli altri tramite aree bianche, e anche quando si aggrega in nodi più densi, risultato di più modulazioni di colore, non assume funzione denotativa e si propone come pura indicazione di ritmi e direzioni. Tra leggerezza della componente aerea e rigore della struttura si genera una tensione «a rete» che dispone linee e campi di forza, e rimanda ogni punto all'altro garantendone l'equilibrio senza però fissarlo, e senza escluderne possibili ulteriori vibrazioni. Movimenti spesso minimi e ripetitivi percorrono la superficie scomponendo i volumi, rendendo indecidibili i luoghi, e articolando al loro posto un intreccio di sequenze ritmiche. La presenza dell'intero è priva di rigidità, come se ogni elemento fosse sempre sul punto di muoversi verso tutti gli altri, a ciò impedito solo dalla trazione che gli altri vi esercitano. A stento percepibili i

tratti di matita, limitati a sintetiche annotazioni su fianco e sommità della montagna, i tocchi di colore consentono molteplici esiti di moto da un piano all'altro, con frenate, accelerazioni o rallentamenti. Pur necessari e stabili, i nessi che costruiscono l'immagine sembrano cogliersi nell'attimo della loro emergenza e catturano lo spettatore senza imbrigliarlo, così come il colore non lo irretisce, limitandosi a spostarne l'attenzione da un tocco all'altro: lo sguardo scivola da un piano a quello adiacente, la sua velocità aumenta, si spalanca una dimensione interiore ariosa e senza confini.

Ai circa quaranta oli e altrettanti acquerelli a noi rimasti in cui Paul Cézanne raffigura la montagna Sainte-Victoire, dovremmo aggiungere un imprecisato numero di studi, schizzi, opere perdute o distrutte: una impressionante serie pittorica, su cui è lecito continuare a interrogarsi. Per rompere la gabbia della visione comune entro cui si affollano forme transitorie, Cézanne tenta ogni volta la superficie del foglio o della tela, soglia dove qualcosa può apparire o meno a seconda che di ogni pennellata di colore – l'una accostata e sovrapposta all'altra con metodo implacabile – venga sperimentata la natura necessaria o aleatoria. Nel primo caso si instaureranno relazioni, nel secondo i piani torneranno a essere irrelati come in ogni apparenza. Questa cruciale linea di confine, cui il pittore si approssima con infinita pazienza, su cui qualcosa può acquistare consistenza se legata da nessi, o svanire se ne è priva, appare analoga al «cerchio dell'apparire» di Emanuele Severino: la cosa sembra affiorare da un di là dove



Paul Cézanne, *Montagna Sainte-Victoire*, 1904-1906, Acquerello, 47,2 x 62,6 cm
Collezione Oskar Reinhardt, Winterthur, Svizzera

già era, solida e compiuta nella struttura di un essere che se è, è eterno, ma non appare perché giace nella regione infinita popolata da tutto ciò che non percepiamo. E se l'atto del vedere («il mezzo che mi è dato per essere assente da me stesso», secondo Merleau-Ponty) si sposta entro il campo del veduto, si riconfigurano tutti i rapporti tra le parti di quel campo: non più oggetti «lanciati» accanto ad altri, ma componenti dell'«Essere polimorfo» di Merleau-Ponty, dalla cui unica dimensionalità vengono prelevate tutte le possibili dimensioni, e che «tutte le giustifica senza essere espresso completamente da alcuna».

Questa ricerca parte da una perdita. L'anziano Cézanne risalì ogni giorno gli stessi sentieri percorsi da ragazzo insieme agli amici più cari, Émile Zola e Jean-Baptistin Baille. Nella pura felicità di quei giorni lontanissimi dell'adolescenza ogni minimo segmento del visibile si disegnava da solo, con una compiutezza tanto assoluta quanto inattesa, e ne catturava ogni altro generando una trama tanto necessaria quanto dolorosamente transitoria, che incide in profondità, ma per nascondersi subito sotto la coltre delle immagini inutili e accessorie di un'intera vita. Il *nostos* ai luoghi dell'infanzia impone di penetrare quest'immagine remota e riportare in vita il perduto, ovvero il reale privato dei nessi e frammentato in schegge irrelate. Qualunque visione fugge disfacendo la propria trama, e perché le cose riaffiorino dall'eternità in cui sono annidate bisogna che tornino a imporsi come nell'alba della percezione. Ogni più piccolo frammento del concreto, se «è stato», «è» ancora. Se ogni cosa sembra emergere dal nulla, e nel nulla tornare, è solo perché in ogni istante esce dal cerchio dell'apparire, sostituita da un'altra che vi fa invece il suo ingresso. Generare l'immagine insostituibile, che viva in assoluta necessità e compiutezza, è il compito della pittura, ciò che Cézanne chiamava *réalisation*. Un esercizio di incessante avvicinamento, inesausto e sempre incompleto.

Se la ricerca di Cézanne si volge alle cose nell'istante in cui si generano nella percezione, prima di essere assunte entro un sistema categoriale, in quel punto egli si spinge, e ci spinge, fino a dove esse emergono dalla dimensione

in cui riposano, a noi nascoste. Qui non mostrano più strutture fragili e cangianti, né relazioni computabili da un'intelligenza organizzatrice: rientrano allora nell'apparire, manifestandosi però questa volta con una struttura altra, cogente e necessaria, e che quindi non può che essere, ed eternamente essere. Ognuna nella sua emergenza, cercata a lungo ma colta nell'istante. E molti possono essere questi istanti, uno per ogni volta che questo limite è avvicinato, che la barriera è tentata. «Je demeure sous le coup de sensations», scriveva Cézanne a Émile Bernard nel giugno del 1904. Una nuova *sensazione* colpirà, e poi un'altra e un'altra ancora, ognuno di questi affioramenti generando altrettante strutture e relazioni necessarie – di qui la serie pittorica, di qui le montagne Sainte-Victoire, potenzialmente infinite: punti naturali di confluenza di ogni parte del paesaggio, come anime entro cui termini il suo corso ogni giorno vissuto, ogni ora, ogni momento, ogni cosa vista e sognata, ogni essere amato e ogni suono udito, tutto ciò ch'è stato e non è stato di un uomo. Ogni frammento del reale scoperto nel punto esatto in cui non ha nome, e solamente è.

Il giardino di Livia

Francesca Gorgoni

«Il giardino della villa di Livia», a Roma, è un dipinto senza nome, che deriva il titolo dal luogo in cui è stato rinvenuto. Questo affresco di incomparabile bellezza è stato realizzato alla fine del I secolo per la casa romana di Livia, dipinto in una sala sotterranea del tutto priva di luce e di aria, che nascondeva questo grande paesaggio luminoso realizzato a grandezza naturale e che rappresenta specie animali e vegetali descritte nei minimi dettagli.

Il dipinto occupa le pareti di una grande sala: in primo piano una ringhiera di canne leggera è seguita da una seconda in marmo rosa da cui si estende il giardino, animato da 23 specie vegetali e 69 diverse specie di uccelli. Sullo sfondo il cielo turchese irradia un pulviscolo luminoso che scende su tutto il passaggio, come se grani di pigmento si fossero effusi per uno strano effetto dei materiali.

Alle origini pare fosse un ninfeo, e per tradizione giaceva al di sotto della villa per essere il più possibile a contatto con le sorgenti. Le fonti d'acqua prossime al dio e alle ninfe alimentavano la vita naturale dell'affresco, e ne dissolvono le pareti sotto il pigmento.

Un giardino nascosto che si direbbe quasi fosse una discesa iniziatica nelle profondità di ciò che è più manifesto. E in effetti, seguendo la lettura più consueta di queste

architetture, cosa può esserci di più iniziatico dell'*otium*, il riposo in cui il corpo si dispone ricettivo a un certo modo della comprensione?

Lo spazio è il risultato della prospettiva aerea, che è una caratteristica pittorica del secondo stile pompeiano, mentre l'architettura dell'intero dipinto non è data che dalla natura stessa.

Tuttavia c'è qualcosa che si agita in questa natura perfetta e pacifica. Forse lo stesso effetto magnetico del dipinto è dato da ciò che spicca per la sua assenza, ma che si mostra travestito in molti modi: l'assoluta atemporalità che anima l'intero paesaggio.

Viole, datteri, oleandri, allori, corbezzoli, erbe medicinali, erbe aromatiche di differenti qualità stagionali crescono all'unisono, contemplate in un apparire sincronico.

Il tempo interno al dipinto non esiste di per sé, questa intemporalità scavalca le pareti del giardino e invade lo spazio.

Ma che cos'è questa diversa scansione? E in che modo riguarda chi contempla le immagini? Le cime mosse dal vento, i fiori che perdono i loro petali, il volo degli uccelli o il loro sostare, narrano di un tempo visibile solo attraverso la disposizione di ciò che anima i corpi.

Le molte mani che hanno pensato il paesaggio della villa di Livia sono state prese dalla stessa impressione di un ritmo interno allo spazio caratterizzato dal movimento delle forme.

In un particolare, un ramo gettante sulla destra è gravato di melograni maturi e il volo rapido dell'uccello, che



Il giardino della villa di Livia, Roma

sfreccia al di sopra in direzione contraria, smuove le foglie. Accelererà la loro caduta? Ciò che la pittura prevede è l'assenza di tempo ma la presenza di un ritmo, lo stesso ritmarsi con cui interno e esterno entrano ed escono, si contemplano l'un l'altro.

Questo spazio luminoso e nascosto è un simulacro della natura che, inabissata e intemporale, sembra l'immagine dell'eternità. Un'eternità temuta, una eternità desiderata.

Si è spesso parlato della particolare *atmosfera* che abita la villa di Livia. E forse è proprio in questo piano immaginativo che ci conduce il giardino, all'accesso tra fisico e metafisico, spaziale e intemporale. Nella natura delle cose, il mistero e l'eternità della vita.

All'inizio del primo libro del *De Rerum Natura* Lucrezio enuncia quello che sarà il tema di tutto il poema: «quello che mi accingo a esporti è un sistema che penetra l'essenza stessa del cielo e degli dèi; voglio rivelarti i princìpi delle cose, mostrarti dove la natura attinge gli elementi con cui crea, fa crescere e nutre tutte le cose e dove nuovamente le riconduce dopo la morte e la dissoluzione». In Lucrezio lo studio della natura è un principio che richiama non solamente all'apprendimento di una scienza, ma ha la forza di un principio etico. La sapienza che deriva dallo studio della natura non è solo l'esercizio di una scienza, e le specie di piante e animali nel giardino non rientrano solo nel sapere botanico e ornitologico. Davanti alla natura l'individuo tenta di decifrare se stesso, e apre uno sguardo d'insieme su

tutta la vita, perché nei corpi, per natura, risiede il mistero che ci concerne e ci chiama, come richiama il pittore all'osservazione e l'individuo alla contemplazione. Come guardare significa congiungersi, allora dipingere è unirsi col pennello a quel ritmo, poiché la mano apprende col palmo l'essenza delle cose.

Il tondo del Teatro Garibaldi di Modica

Paolo Nifosì

Il Teatro Garibaldi di Modica è un'architettura, con caratteri stilistici neorinascimentali, realizzata in più momenti lungo il secolo XIX, sulla traiettoria culturale del secolo che vede la costruzione di teatri d'opera in tutta l'Europa, un secolo in cui cominciano a manifestarsi le esigenze culturali laiche e, nello specifico musicale, la crescita esponenziale dell'opera lirica.

Nella fisionomia architettonica attuale il Teatro fu inaugurato nel 1857 con la messa in scena della *Traviata* di Giuseppe Verdi. Dopo un restauro realizzato negli anni Novanta del Novecento l'amministrazione comunale decide di integrare la componente pittorica dell'interno affidando a Piero Guccione, nel 1998, l'incarico di realizzare il tondo della volta della sala. L'idea nasce dagli interventi fatti da artisti del Novecento su teatri storici, in particolare dal plafond di Marc Chagall per il teatro dell'Opera di Parigi e dal tondo per il teatro Vittorio Emanuele di Messina realizzato nel 1984 da Renato Guttuso con il tema della leggenda di *Colapesce*. Tra gli ultimi mesi del 1988 e i primi mesi del 1999, Guccione comincia a lavorare su diversi studi, in cui il tema è una scena della *Norma*

di Vincenzo Bellini. Questa idea sarà messa da parte dallo stesso artista, che la riterrà troppo soggettiva, e troppo strettamente legata alla sua poetica. Abbandona, pertanto, il tema legato soltanto a un soggetto della lirica, pensando invece di fare un omaggio alla città di Modica, alla musica lirica e in senso ampio alle arti. Nel frattempo, dialogando con Franco Sarnari, penserà di coinvolgerlo, insieme a Piero Roccasalva e Giuseppe Colombo, due giovani artisti modicani, volendo dare all'opera un significato legato anche alla creatività di artisti della città. Nella primavera del 1999 realizzerà dieci bozzetti su un nuovo tema. Questa volta è un'immagine della facciata della chiesa di San Giorgio di Modica, con buona parte della scalinata in ombra, cui fanno da quinte laterali il Palazzo Polara e il Palazzo Di Lorenzo (Tomasi Rosso), in un montaggio immaginario; un'architettura tra le più suggestive e scenografiche del tardobarocco europeo, un'immagine collocata nel tardo pomeriggio quando il sole comincia a scendere, illuminando la facciata esposta ad occidente e potenziando l'ocra del calcare nel partito centrale, con la torre campanaria che svetta verso l'alto nell'azzurro del cielo, una preghiera coraggiosa a Dio per la sua ardita altezza. Nei dieci bozzetti, lungo la scalinata disporrà parecchi personaggi legati all'opera lirica (in uno se ne contano ben diciotto). Il bozzetto definitivo ne vedrà in tutto quindici: in primo piano *Don Giovanni* di Mozart il cui volto riprodurrà il ritratto del più giovane dei pittori, Giuseppe Colombo. Il personaggio indossa un abito nero: «*Don Giovanni*



Piero Guccione (con Franco Sarnari, Piero Roccasalva e Giuseppe Colombo), Teatro Garibaldi di Modica, tondo della volta della sala

– osserverà Guccione – nonostante tutto è una figura funerea, un narciso, certamente non uno spirito apollineo, che con la mano indica i fiori dell'ibisco, fiori che di contro alla morte indicano sensualità»; sulla destra, il riferimento è il *Macbeth*, opera lirica di Giuseppe Verdi con un libretto tratto dall'omonima opera di William Shakespeare, un dramma ambientato nel Medioevo: l'iconografia echeggia la *Scuola di Atene* di

Raffaello, in particolare nel personaggio seduto lungo la scalinata che raffigura Eraclito col volto di Michelangelo, un omaggio del giovane Raffaello al grande artista. In secondo piano, a sinistra, *Rinaldo e Armida* di Gluck, il racconto della maga Armida che sulle Isole Fortunate seduce il crociato Rinaldo, il quale, soggiogato dalla maga, è costretto a reggerle lo specchio mentre lei è intenta a truccarsi; sotto i due personaggi una mela potrebbe alludere alla tentazione di Adamo ed Eva; l'iconografia è recuperata da Giambattista Tiepolo: rispetto al dipinto del Tiepolo sarà modificato il colore delle vesti che copriranno per intero le gambe di Armida. A seguire, al centro, *Messiah* di Händel, una delle opere corali più apprezzate di tutta la musica occidentale, la cui iconografia è ripresa dalla figura che sale la scalinata nella *Scuola di Atene* di Raffaello; solo che in Raffaello il personaggio indossa una veste verde e una tunica bianca, mentre Guccione la realizza con la veste in ocra e la tunica gialla, colore della solarità; sulla destra *Norma* di Bellini, ispirata alla scultura raffigurante Norma che affianca il monumento al Bellini realizzato da Giulio Monteverde in piazza Stesicoro a Catania: la figura acquista consistenza e plasticità, come se fosse in un suo spazio, con la luce lunare che la colpisce; la sua ombra infatti è data dalla luna e non dal sole che viene da occidente; in terzo piano sulla sinistra, *Mosè in Egitto* di Rossini, un personaggio soltanto evocato con la sua ombra, immobile, con un bastone in mano; sulla destra *Tristano e Isotta* di Wagner, la cui trama è basata sul poema *Tristan* di Gottfried von

Strassburg, a sua volta ispirato dalla storia di Tristano raccontata in lingua francese da Tommaso di Bretagna nel XII secolo, una delle più famose e struggenti storie d'amore medievali, amore travolgente, intenso, e drammatico; il recupero figurativo rimanda al *Bacio* di Hayez, reso in modo espressionistico e munchiano. Al centro due figuranti mentre salgono le scale.

Il lavoro, un olio su tela (diametro metri 4,14), sotto la guida di Guccione vedrà impegnati i quattro artisti durante tutto il mese di agosto e i primi di settembre del 1999. L'opera sarà firmata il 9 settembre 1999. I quattro si dividono i compiti: Guccione e Colombo dipingeranno la facciata e tutta la parte superiore del dipinto, il cielo, le architetture laterali; Guccione dipingerà inoltre *Don Giovanni*, *Norma* e *Tristano e Isotta*; Sarnari parte della scalinata, oltre a *Rinaldo e Armida*, la mela e la lucertola; Colombo, oltre a parte della facciata, lavorerà alla scala e realizzerà gli ibischi, due gatti, due uccelli su suggerimento di Sarnari; Roccasalva dipingerà *Macbeth* e in parte il *Messiah* di Händel, su cui interviene Guccione. In fase esecutiva si aggiungeranno due putti sul lato destro e sul lato sinistro, un recupero formale dal tondo Doni di Michelangelo, dipinti sia come piacere della citazione, presenze umane michelangiottesche, raffigurate come larve, allo stato di abbozzo, sia perché nell'insieme quei due spazi sarebbero rimasti vuoti. A conclusione, Franco Sarnari dipinge una colomba bianca al centro tra la luce e l'ombra, un'immagine che fa pensare alla colomba della pace di Picasso.

Nel voler trarre qualche considerazione sull'assieme, oltre a quanto su esposto, si possono cogliere nei bozzetti e nell'opera la complessità delle relazioni tra un luogo, Modica e la sua chiesa madre di San Giorgio, i rimandi ai grandi musicisti tra Settecento e Ottocento, quelli letterari che dal Medioevo arrivano all'Ottocento, le citazioni dei grandi artisti, da Raffaello a Michelangelo, da Caravaggio a Tiepolo, a Hayez, agli scultori meno noti Monteverde e Civiletti, in una contaminazione delle arti che vede coinvolta l'intera Europa; si possono altresì individuare alcune passioni musicali di Guccione e infine si può cogliere lo straordinario lavoro dei quattro artisti, Guccione, Sarnari, Roccasalva e Colombo, che generosamente hanno realizzato un'opera visionaria che si pone tra presente e passato, luogo di sintesi di una cultura europea nel cuore del Mediterraneo.

L'usure et l'usage d'Ursule

Martin Rueff

«È una luce
– ah certo non meno soave
di quella, ma suprema – che si spande
da un sole racchiuso dove fu divino
l'Uomo, su quell'umile ora dell'Ave»

Pier Paolo Pasolini, *La ricchezza*, in *La religione del mio tempo*

Comme tapies en silence, les images inventent le rapport que nous entretiendrons avec elles. C'est leur puissance et leur secret.

J'ignorais que le cycle peint à Venise par Vittore Carpaccio entre 1490 et 1495 (ou 1499) pour l'école de Sainte Ursule à Venise non loin de Santa Maria Formosa allait m'imposer sa beauté et me demander d'y répondre. C'est que le cycle d'Ursule n'est pas seulement la plus parfaite synthèse de l'art de la Renaissance et d'une beauté comme attristée par tant d'achèvements et tant de grâces. Tout converge dans ces neuf panneaux: Sienne, Florence, Mantoue mais Dürer aussi. Tout est là, offert à la considération, à la contemplation et à la méditation. Mais il y a plus encore. Le cycle de Sainte Ursule offre aussi un récit de mystères.

A cela, deux raisons. D'abord l'histoire elle-même est singulière: une jeune vierge de Bretagne, enfarouchée de

religion, qu'un prince d'Angleterre veut épouser. Elle accepte. Soit. Mais voilà qu'elle impose des conditions invraisemblables: outre la conversion de l'époux, elle exige onze mille vierges avec elle (celles pour lesquelles Apollinaire enlèvera les points sur les i) et trois ans de régates, de véritables joutes nautiques, de traversées. Des voyages étranges: Londres, Rome, Cologne. Et puis un massacre épouvantable pour la palme du martyre. Attila est là aussi. S'il avait su, dit la légende, il eût arrêté cette flèche qu'inspecte la vierge de Caravage. Tant de récits. Et tant de tableaux aussi. Guy de Tervarent offre en 1931 une très belle analyse de *La légende de Sainte Ursule dans la littérature et l'art du Moyen Age*.

Mais il y a aussi l'usure: l'usage et l'usure. Tout comme le poème d'Homère raconte au huitième siècle avant Jésus-Christ une guerre survenue quatre siècles auparavant et de la même manière que cette étrange reviviscence offre à nos modernes la trame où dire leur vie, le cycle de Sainte Ursule étage les temps et ici encore, l'histoire du problème fait partie du problème. L'épisode historique (qui évoque sans doute la lutte des chrétiens pour imposer leur religion sur celle des païens de Normandie) remonte à une période comprise entre 238 et 452. Il appartient à la geste des rois de Bretagne. La légende, bien plus tardive, se répand aux alentours de 975 avec la *Passio fuit tempore vetusto*. La découverte en 1106 d'une nécropole romaine près de l'église de Cologne contribue à la renforcer. C'est Voragine qui lui donne sa formule au 13^{ème} siècle dans *La Légende dorée*. Carpaccio peint à Venise à la fin du XV^{ème} siècle. Il raconte en pleine Renaissance



Vittore Carpaccio, *Sogno di sant'Orsola*, Venezia, Gallerie dell'Accademia

une légende médiévale vieille de plusieurs siècles. Mieux, il la transpose à Venise, cette ville qui, selon les mots de Chateaubriand, *ne connut point l'idolâtrie et échappa aux hordes barbares*. Le pinceau délicat redit l'histoire sauvage qui fait cailler le sang sur l'épée – une tête roule parmi les étoffes chamarrées. La civilisation des barcarolles et des cortèges chante l'épopée. Un peu comme si le Ronsard du *Bocage royal*, des *Mascarades* et des *Cartels* composait un poème sur des matières de Bretagne,

ou comme si la langue de Scève croisait celle de la *Chanson de Roland* ou des romans de Chrétien de Troyes – Délie au *Val tenebrus*.

Usures d'Ursule. Ainsi Carpaccio confond les lieux et les temps mais situe à Venise les limbes de son territoire fantastique: il en fait la capitale de ses deux royaumes. Cette beauté déliée se situe sur des plages imprécises propices au poème. Le tableau invente son terrain vague.

Et aujourd'hui? Que faire de tout cela maintenant?

Il m'a semblé que le poème était la réponse. La seule. Mais je n'ai pas tenté, comme Paul Louis Rossi naguère d'offrir une version intime du mythe (*Le voyage de Sainte Ursule*, Gallimard, Paris 1973). Ou si peu.

J'ai choisi la voie sans impatience de l'*ekphrasis*: le commentaire de tableau, la glose. Essayer de dire ce qu'il y a, ne pas passer à côté. Dire *ce qui est: on what there is*. Panneau après panneau, en guise de poème, une *ekphrasis* lente. Un glorieux modèle de la rénovation du genre se trouve dans le livre récent de Jean Louis Scherfer, *L'hostie profanée* (POL, Paris 2007) qui s'ouvre par la déclaration suivante: «ce livre répond à une question que m'a posée la célèbre prédelle de Paolo Uccello».

Mais pourquoi, mais pourquoi donc Ursule? Je l'ignore en partie. J'espère seulement que l'*ekphrasis* servira, à sa manière, une réflexion sur les images qui entend refuser la dépossession de l'imaginaire opérée par certains spectacles modernes. Ici le poème devrait servir ce que Jacques Rancière vient d'appeler *le spectateur émancipé*.

Chez Carpaccio, loin que la convergence de la peinture, du théâtre et de l'architecture asphyxie le regard ou vienne le commander, elle offre, dans les isolats mêmes où les jardins du dernier Moyen Âge reflourissent par les scènes aérées de la Renaissance, un espace de circulation à ciel ouvert. Une scène claire où rincer nos regards saturés de voir. L'histoire de l'art pose ainsi l'invention de Vittore Carpaccio dans le cycle d'Ursule: créer la scène où la théâtralité du tableau et le caractère mimétique du spectacle se rencontrent. Venise se donne en spectacle: goût des *momaria*, amour des actions sacrées défilant dans les rues. Procession, processions. La ville jouit à travers ses cortèges cérémonieux. Carpaccio transforme ce théâtre en tableau parce qu'il fait de son tableau une scène. Voilà donc la scène de l'image. Au temps des clips, des jeux vidéo, des pubs, des *reality shows*, qu'avons-nous à faire de cette scène? Au moment où la société a sombré dans le spectacle, c'est-à-dire où la pellicule qui sépare le monde vécu du monde représenté est devenue aussi fine qu'un écran, au moment, donc, où le beau concept de *reality show* montre le réel tel qu'il ne pourrait jamais se donner dans la vie, le *Cycle d'Ursule* c'est le théâtre qui s'arrache au spectacle. Nous voulons l'offrir à la société du spectacle qui replonge le théâtre dans le spectacle. Que nous enseigne-t-elle? Au moins ceci: l'image sépare. Elle divise. Sa séparation ne permet pas seulement le rêve et le fantasme: elle nous renvoie à notre impuissance. Elle délimite. La perspective, cette invention sublime des peintres, qui permet de plonger au cœur de l'espace (une fenêtre, un

temple, une éviscération au cœur des viscères, disait un de nos copains sur les bancs de l'école, déchaînant la colère de la professeur et la joie de nos rires) rapproche à mesure qu'elle tient à distance.

Tenir la distance: voici le pari des images glosées d'Ursule. Enfin, je ne voudrais pas omettre qu'Ursule est une sainte. Ici tout est usé bien sûr et il faut donc inventer une «prosopopée démystifiante», un usage profanant, une usure de plus.

Il est frappant d'abord que Carpaccio soit si économe en croix et crucifix: ce cycle de Saintes n'en comporte que fort peu. La magnificence semble sa seule religion, la beauté son sacre. Étrange pour une aventure tout entière consacrée à la conversion de païens. Génie de Pasolini évoquant l'autre lumière des fresques d'Arezzo: «une lumière qui émane / d'un soleil enfermé où fut divin / l'Homme».

Mais qui plus est, l'histoire d'Ursule est elle-même celle des usures et des usages: sa construction répond à des lois de collages, de bric-à-brac et d'inventions. J'illustre. La grande quantité d'ossements trouvés à Cologne déclencha un trafic qui connut son paroxysme autour de 1183-1187, lorsque la certification des présumées reliques, obligeant à attribuer à chacune d'elles un nom et une biographie, poussa un clerc anonyme à rédiger un catalogue, dans lequel les bollandistes les plus avisés soupçonnèrent une parodie, compilée afin de discréditer l'engouement ursulien (sur les quelque 11.000 et quelques personnages, le registre, auquel manque la fin, parvient à en recenser plus de neuf mille huit cents.

L'inventeur fatigue: il s'arrête en chemin comme un enfant boudeur qui voit jusqu'où il peut compter et passe en rêvant à son pain au chocolat). C'est des pierres tombales de l'ager *Ursulanus* que proviennent les noms de certains protagonistes du récit légendaire: parmi ceux-ci se détache l'épithète d'un jeune chrétien des premiers siècles, mort à l'âge de vingt-cinq ans, nommé *Etherius*, que la tradition identifiait au futur époux d'Ursule.

Les révélations de Sainte Elisabeth, une mystique du 14^{ème} siècle, sont plus extraordinaires encore: elle croit très fort à l'histoire d'Ursule et absolument aux Onze mille. Elle ne cesse d'inventer des épisodes, des passages, des courts circuits, des folies. Rien ne l'embarasse: la géographie et la chronologie ne lui pèsent pas. On ignore si Carpaccio connut ses élucubrations. Leurs arts se correspondent. Ils ignorent toute coordonnée. Chez l'un comme chez l'autre l'ordre de la simultanéité n'interdit pas la succession.

On retrouve ainsi la conjonction du texte et de l'image qu'évoque Philostrate, le maître ancien des *ekphrasis*: «celui qui méprise la peinture fait injure à la vérité, fait injure aussi à la science, celle qui se rattache aux poètes – car c'est un même élan qui porte les deux vers les actes et les formes des héros, et il ne rend pas honneur à la symétrie, grâce à laquelle l'art se rattache au *logos*».

Usures? Mais le lecteur qui possède un ordinateur sait bien de quoi il s'agit: *enregistrer sous le nom*.

Il custode del mistero

Tommaso Scarponi

Guénon una volta scrisse che il Rinascimento «segna di fatto, da ogni punto di vista, il compimento della rottura del mondo occidentale con le proprie dottrine tradizionali». Quando gli uomini vollero a tutti i costi convincersi che la volta celeste sopra di loro non era dorata, quando l'agire dell'artista trascese il mero lavoro, per divenire un indefinito «oltre» dell'*ergon* – fu allora, per Guénon, che l'Occidente sprofondò in quella ragione priva di senso che dall'alba della modernità lo circonda e stringe come un cappio.

Distrutto l'intero, ci si affannò a scrutarne le scaglie, nel tentativo di riconnetterle. Per questo la pittura oltrepassò l'ambito della tecnica, ed ereditò dai grandi neoplatonici medievali l'indagine metafisica sulla Luce che «aggioga» (come Heidegger amava tradurre) l'Ente. Con il Beato Angelico, Piero della Francesca e i loro eredi, la teoresi neoplatonica rinascimentale toccò infatti i propri vertici speculativi (assai più che nelle pagine del Ficino, di Pico e di Francesco Zorzi). Ed è a partire dall'attività di questi *poeti* che la pittura, proprio per il suo mettere in questione la possibilità di dare «figura» alla Luce, divenne la somma disciplina in grado di indagarla.

Questa straordinaria «filosofia del linguaggio» ebbe i suoi esiti più drammatici nelle opere pittoriche del

Giorgione. I motivi che animano questo artista sono infatti squisitamente platonici: la potenza di Eros, l'esser *poetico* di questi, il parlare della natura secondo il *mathema* – numerose e autorevoli fonti sostengono che Giorgione amò e praticò la musica fin da giovane, ed è possibile che questo abbia influito sul suo approccio alla *comprensione* della realtà, in forza della quale, secondo André Chastel, attuò «una simbolizzazione non di una dottrina esoterica, ma della forza e della stranezza stessa delle rivelazioni musicali, nella più pura effusione romantica»; idea già presente in Ruskin, che nel quinto libro dei *Modern Painters* (1860) ricordava quanto, in un soggiorno a Venezia, Giorgione l'avesse impressionato, tanto da sembrargli «essere appartenuto a una scuola di contemplazione astratta». (Inutile ricordare l'ampia circolazione, all'epoca, di dialoghi come il *Simposio* e il *Timeo*; più interessante sarebbe indagare se e quanto Giorgione avesse letto Petrarca o avesse eseguito sul suo liuto le musiche di Josquin des Prés). Come per molti suoi contemporanei, è possibile avvicinarsi al cuore pulsante dell'attività di Giorgione a partire dalle pagine dedicategli dal Vasari ne *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori* (1550, 1568). Ma questa ricostruzione biografica presenta, a prima vista, una contraddizione. Infatti, dopo aver parlato della dedizione giovanile dell'artista al disegno esclusivamente *mimetico* («egli, innamoratosi delle cose belle di lei [la natura], non voleva mettere in opera cosa che egli dal vivo non ritraesse»), l'autore ricorda che dopo il «fuoco terribilissimo» che divorò il Fondaco de' Tedeschi nel 1505, fu chiesto a



Giorgione, *Cantore appassionato*, Roma, Galleria Borghese

Giorgione di ridipingerlo, e «messovi mano Giorgione, non pensò se non a farvi figure a sua fantasia per mostrar l'arte, ché nel vero non si ritrova storie che abbino ordine o che rappresentino i fatti di nessuna persona segnalata, o antica o moderna; et io per me non l'ho mai intese, né anche, per dimanda che si sia fatta, ho trovato chi l'intenda, perché dove è una donna, dove è un uomo in varie attitudini, chi ha una testa di leone appresso, altra con un angelo a guisa di Cupido, né si giudica quel che sia». Ad un'ostinata volontà di ritrarre parrebbe quindi opporsi una «fantasia» libera dai vincoli del «vero», autonoma e imperscrutabile. Ma il segreto dell'«enigma-Giorgione» sta proprio tra queste due facce della pittura, solo apparentemente opposte. E quando Chastel, commentando *La Vergine e il Bambino con san Francesco e san Liberale* (e, con essa, la produzione generale del pittore di Castelfranco), parlava di «un rifiuto a essere espliciti», alludeva a quel segreto, a quel centro speculativo intorno al quale ruota tutta la *forma mentis* giorgionesca.

C'è un passo nel libro terzo de *L'anima* in cui Aristotele afferma che «poiché la vista è il senso per eccellenza, la fantasia [φαντασία] ha preso il nome dalla luce [φῶς], giacché senza la luce non è possibile vedere». (È uno di quei casi straordinari in cui lo Stagirita si rivela una guida insostituibile sulla via che porta al suo stesso maestro). L'immaginazione ha quindi nella Luce, in cui la natura si dà alla vista, l'inizio e la fine delle sue possibilità. Ora, se si accetta di intendere il Quinto della settima lettera platonica come «ciò attraverso cui gli enti sono conoscibili e veri», ogni filosofia dovrà prendere coscienza di muo-

versi, irreparabilmente, *entro* i confini del «giogo» della Luce – che sono i limiti del linguaggio stesso. L'autore, nelle sue opere, non nasconde, come spesso si è ipotizzato, la verità del proprio messaggio: egli ha invece capito che qualora si tentasse di dire l'Indicibile non si compirebbe alcuna profanazione metafisica, ma si darebbe solo dimostrazione di non aver compreso l'Indicibile in quanto tale (la Luce stessa). Giorgione «rifiuta di essere esplicito» perché ha compreso *l'impossibilità di dire il dire stesso*. La sua è una pittura che non ambisce ad essere un metalinguaggio capace di dar ragione della natura dell'ente; ed è per questo che le opere di Giorgione, come la più arbitraria fantasia, ritraendo la natura resistono ad ogni lettura che pensa se stessa in termini definitivi. Esse testimoniano la natura più intima del mistero dell'armonia del mondo: la sua inflessibilità al discorso. E come l'oracolo nelle parole del sapiente, questo parlare «non dice, ma accenna».

Fra le opere di Giorgione custodite nella Galleria Borghese di Roma, c'è una tela intitolata *Cantore appassionato*. Dall'incerta datazione (tra il 1508 e il 1510), essa è tra le più suggestive dell'autore. In primo piano è raffigurato, a mezzo busto, un uomo vestito di una camicia bianca, scollata. Ha un manto appoggiato sulla spalla sinistra ed un grande cappello rosso ad ampie falde. Con la testa reclinata leggermente alla sua destra, e una mano appoggiata sul petto, tiene la bocca leggermente aperta, trasportato dal canto. Alle sue spalle si scorge una seconda figura, più piccola e sfocata: affiora pro-

prio da dietro il volto del cantore, indossa un cappello identico al suo, ed è ruotata verso il basso di novanta gradi. Molti interpreti hanno cercato di leggere questa seconda piccola figura come un precedente abbozzo del soggetto, successivamente scartato dall'autore. Occorre invece, al contrario, comprendere che a Giorgione non interessò affatto servirsi dell'ordinario linguaggio diretto; volle parlare attraverso simboli. Simbolo è ciò che non si esaurisce nell'essere definito: inconsumabile parola partecipe delle cose eterne, è questa la lingua che l'artista deve voler parlare.

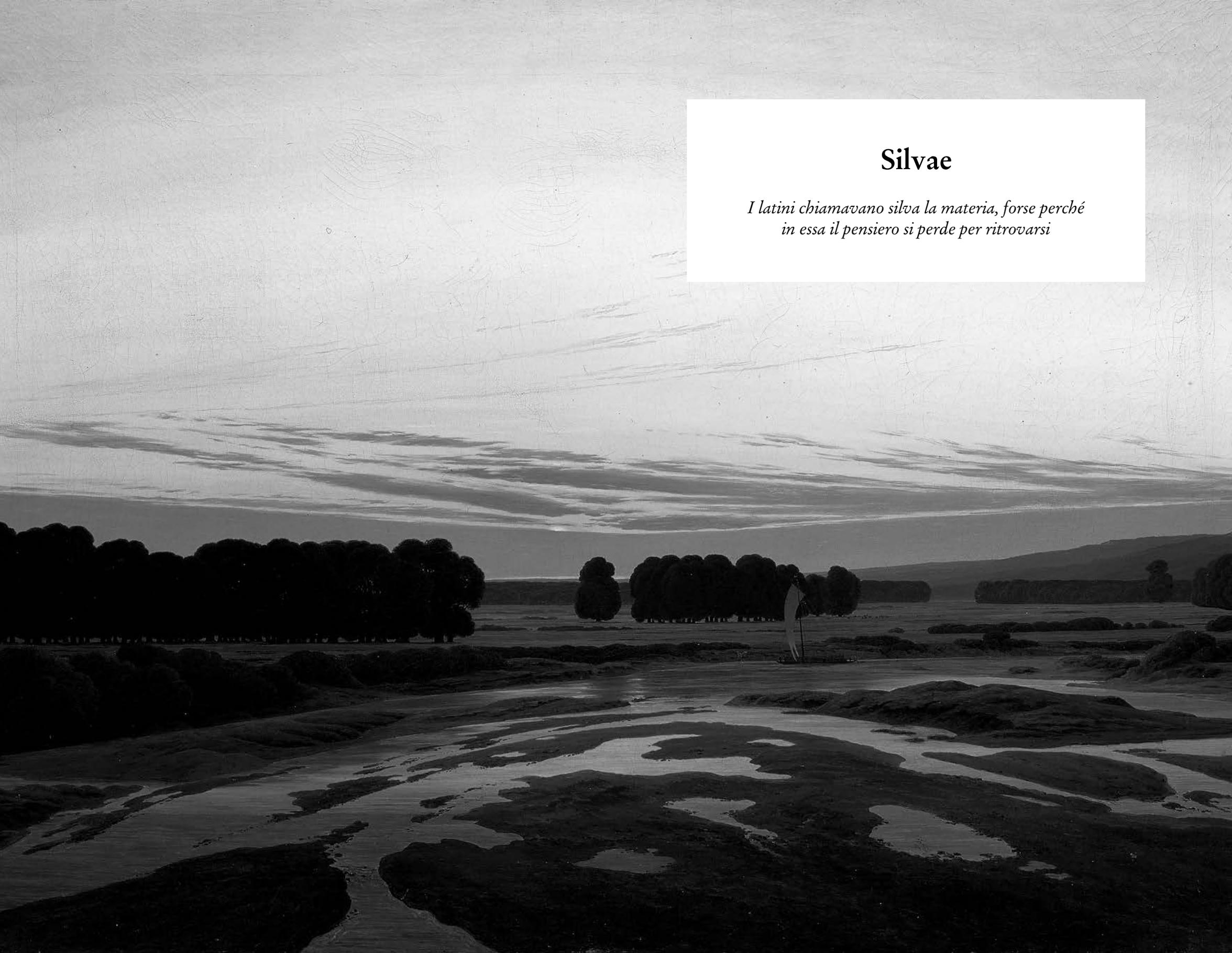
Si tratta di cogliere la simbologia dell'atto (o meglio, il fatto che ogni atto sia essenzialmente un simbolo), di ciò che, nell'opera, è *dia-légein* con l'altro – che questo «altro» sia, rispetto alla figura che agisce, un'altra entità pittorica, sua pari, o lo spettatore, poco importa. Davvero nelle opere di Giorgione c'è dialogo – esse, anzi, sono dialogo, incarnano un dialogare ambivalente ed ingannevole, eppure mai *falso*. I personaggi sono in base a ciò che fanno. Mai come in questa declinazione dell'arte l'essere ha significato fare. Ora, se è l'azione a far sì che il personaggio sia, queste due dimensioni (l'essere e il fare) sono consustanziali e necessariamente indistinguibili; e si finirebbe alla deriva nel momento in cui si avanzasse l'ipotesi secondo cui o è l'essere a determinare l'azione, o l'azione a determinare l'essere, e che questi due domini non partecipino l'uno dell'altro, in egual misura.

Ed ecco la drammaticità di questo enigma: ogni azione o atteggiamento sono «parole doppie», nulla vi è di non-nascosto (*a-létheia*); tuttavia, questo non priva af-

fatto l'opera del suo essere *vera*. È nello scandagliare le cromie e gli ambivalenti gesti tipici di Giorgione che è possibile sentire quegli stessi atti e quegli stessi chiaroscuri «smorzati» gettare lo sguardo sulla condizione esistenziale di ogni uomo. Ed è questo sguardo lacerante, percepito dallo spettatore nel suo più inabissato fondo, ove non vi è sonda capace di far luce, a rendere Giorgione autentico iconografo. Lo sguardo del cantore appare infatti incredibilmente simile a quello del *Salvatore* di Rublëv. Occhi dapprima diretti, cristallinamente chiari, che divengono, in un secondo momento, nebulosamente ambigui, adornano entrambi i volti. Che un qualunque nessuno sia accostato a «Colui che è» – e che, proprio per questo, è l'unico a poter salvare – non desti alcuno scandalo: identico è, infatti, il modo in cui i due guardano nell'essere guardati. L'unica differenza sta nella completezza, nella bellezza che costituisce l'icona perfetta. Che la pienezza dell'icona risieda nella sua possibilità di redimere, di salvare, con il suo messaggio, e che le opere di Giorgione appaiano, proprio per questo, come «icone a metà», è evidente; ma è necessario comprendere che l'avventurarsi nella lettura di Giorgione, e quindi di ciò che non si dà come comprensibile dal principio, sia cosa comunque giusta. Perché, come scrisse Simone Weil in una straordinaria pagina dei suoi *Quaderni*, bello è ciò che di Dio manifesta l'assenza. Ciò che, concretamente, ri-vela l'essere inattingibile del Verbo. Questa è l'essenza ultima dell'icona, questo il mistero della Luce che Giorgione, sfumando il confine incerto fra allegoria e simbolo, ha testimoniato fino alla fine.

Silvae

*I latini chiamavano silva la materia, forse perché
in essa il pensiero si perde per ritrovarsi*



La luce, la pittura

James Hillman e Francesco Donfrancesco

26 ottobre 2004

Caro Francesco,
mentre ero in Grecia ho letto la traduzione di due tuoi articoli dei quali vorrei ringraziarti. Le traduzioni mi rendono le tue idee molto più chiare. Devo dire che hai fatto una mossa estremamente interessante mettendo in relazione la coppia nord-sud con la coppia sublime-bello, cosa che naturalmente implica la coppia spirito-anima.

Tu stai anche sviluppando un'area che la psicologia junghiana, a causa dello stesso Jung, ha lasciato piuttosto incolta o, peggio, abbandonata.

Inoltre, dato che l'estetica in generale è stata così scarsamente sviluppata nel pensiero junghiano, la Scuola di Jung, sapendo di non essere una vera scienza, non ha trovato dove altro andare se non verso l'Oriente e lo Spirito, e verso un occultismo del Sé.

Quindi, aprire l'estetica come stai facendo tu è importante e spero che tu continui.

La mia unica difficoltà sta nella tua metafisica della Luce.

Forse è una necessità neoplatonica: fare affidamento su un principio trascendente al di là del mondo presente degli oggetti e delle scene di questa terra. Io faccio del mio meglio per alludere soltanto al metafisico, implicando un al di là dell'immediato, ma evitando ogni suo positivismo. La *luce* metafisica tende poi a influenzare lo stile stesso della tua prosa, tanto che si è portati a pensare che la Luce sia più misteriosa e importante del mondo in cui si presenta, o del mondo da cui la deduci. Penso in particolare a quello che scrivi a proposito di Abbati... non c'è il pericolo qui, nell'adorazione della luce, di virare verso «nord»?

Grazie ancora per i tuoi articoli. Li darò al mio collega che ora cura per me «Spring Publications».

Un saluto affettuoso a Paola, cordialmente tuo
James

24 novembre 2004

Caro James,
la tua difficoltà non mi stupisce, dal momento che riguarda il punto più difficile e controverso: l'ontologia stessa della pittura, le immagini della pittura come «corpi di luce». Il fatto che si sia persa la consapevolezza di questo suo fondamento ontologico è all'origine della sistematica svalutazione della pittura, dalla fine degli anni



Giuseppe Abbati, *Chiostro*. Olio su cartone, 18,3 x 25,2 cm



Giorgio Morandi, *Natura morta*, 1949. Olio su tela, 30 x 40 cm



Marc Rothko, *Yellow Greens*, 1953. Olio su tela, 195 x 172 cm

Sessanta: persa progressivamente la luce (nel XX secolo), la pittura aveva perso sé stessa, era diventata superflua, e di conseguenza ne veniva decretata la «morte». Non è il colore, infatti, che fa la pittura, ma il suo trasfigurarsi in luce. Questa però non è in alcun senso «metafisica». La luce della pittura non si libera della materia, e non si libera dell'ombra da cui emana: si libera a poco a poco *nella* materia stessa (*lumen naturae?*) e dalla materia irradia. Non si tratta di «adorare» la luce, ma di «contemprarne» l'avvento, la sua aurora come immagine materiale, come espressione del coniugarsi sensibile di anima e spirito, della loro danza armoniosa nel mondo.

Quando invece la luce viene separata dai corpi che ne risplendono, quando vengono dissolte le figure in cui si è manifestata, per raggiungere in tal modo la «pura luce», allora sì che la luce diventa un «oggetto», una trascendenza reificata. E si perde con la pittura anche la vera trascendenza: rimane, alla fine, la commemorazione del gesto elementare di stendere il colore su un muro: Marc Rothko... Di qui l'entusiasmo di «minimalisti» e «concettuali» per Rothko, e la «fine della pittura» tanto proclamata negli anni che cominciano emblematicamente con il suo suicidio, nel 1970.

Smisi di dipingere nel 1977 (dipingevo *à la* Rothko, e in altro modo non sapevo farlo) quando mi resi conto che la luce non poteva essere astratta dalle cose senza perdersi, senza diventare finzione. La fedeltà alle cose di questo mondo, l'abbandono appassionato alla loro concreta



Pierluigi Isola, *Ostia antica*, 2006. Olio su tavola, 40 x 40 cm

esistenza, era la condizione irrinunciabile della pittura, perché non c'è luce se non come manifestazione, come «corpo di luce». Le immagini della pittura sono «presenza» vivente, non hanno vita propria, se non le anima la luce; ed è a quella presenza che la pittura tende. Questo non vuol dire che gli altri aspetti che costituiscono la forma della pittura non siano decisivi: volume, spazio, proporzione, ritmo; e che non siano importanti l'espressività della rappresentazione e il racconto. Ma soltanto

la luce ha potere, in pittura, di unificare questi diversi aspetti e di trasformarli in organismo vivente. Allora soltanto possiamo parlare di «bellezza»: «*splendor formae*». La «presenza» che viene così a nascere è infatti la Venerabile in cui terra e cielo, tempo ed eterno, particolare e archetipico si congiungono. Non un movimento di qui verso l'Oltre infinito e irraggiungibile – o la sua irruzione sconvolgente –, ma ascesa e discesa che confluiscono armoniosamente nella vita quotidiana e nell'immagine materiale, come nel *Canticum solis*, il «canto di fratello sole» di San Francesco, e nel neoplatonismo rinascimentale, e come nella pittura per la prima volta in Giotto, e come ancora può avvenire. Confluiscono nelle nostre anime mediterranee in una miscela che sembra difficile cogliere per chi viene dal Nord, che tende a scomporre ciò che in noi è unito e a interpretarlo alla luce della propria dissociazione...

Il «sublime», invece, ha generato la teosofia di Mondrian, Kandinskij e Malevič – il vero «positivismo» del metafisico di cui tu mi hai scritto – e ha prodotto Duchamp e la «morte dell'arte», sostituita da un'infinita partita a scacchi dell'intelligenza che basta (così crede) a se stessa. Sarei molto contento se *The Care of Art* o *Memory of Invisible* fossero pubblicati su «Spring» (ma il primo è già comparso negli Atti del Congresso di Cambridge e il secondo comparirà in quelli del Congresso di Barcellona...) Un abbraccio affettuoso a te e a Margot.
Francesco



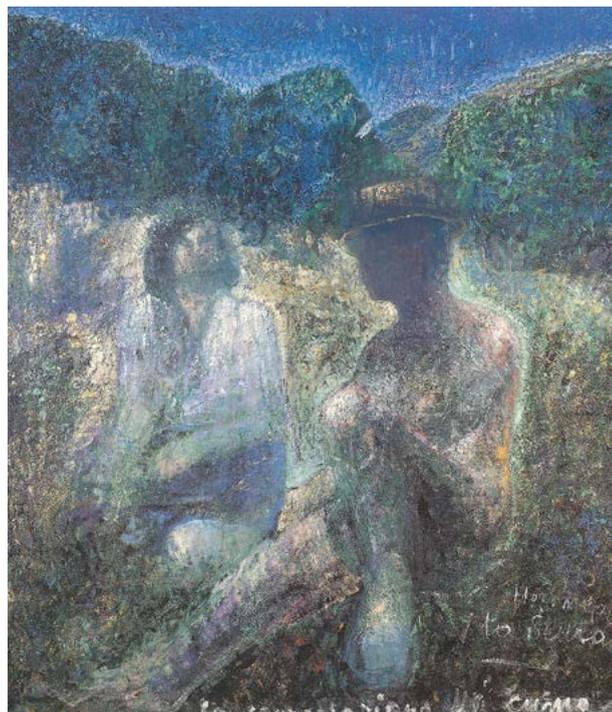
Zoran Mušič, *Interno di cattedrale*, 1984. Olio su tela



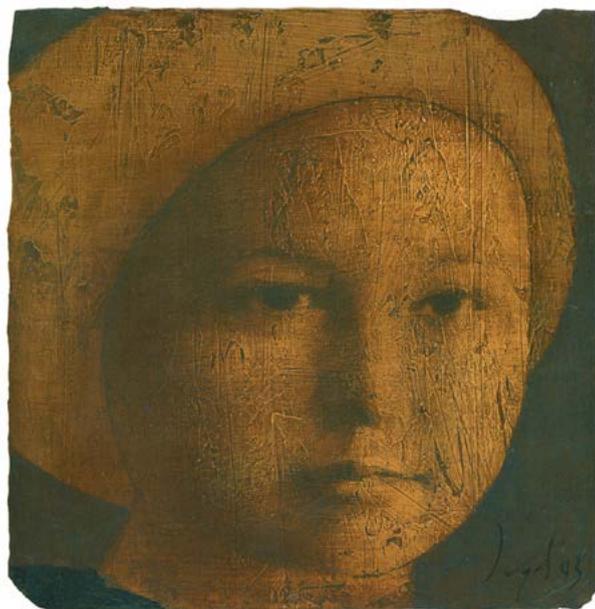
Monica Ferrando, *Paesaggio invernale nella Tuscia, di pomeriggio*, 2012. Olio su tela, 100 x 120 cm



Mario Marcucci, *Viareggio*, 1952. Olio su tela, 33 x 41 cm



Ruggero Savinio, *La conversazione di Cuma*, 1986. Olio su tela, 142 x 132 cm



Boris Zaborov, *Ragazza con berretto giallo*, 2003. Acrilico su carta, 19,5 x 19 cm



Avigdor Arikha, *Mirror in the Studio*, 1987. Olio su tela, 162 x 130 cm

Pittura o della servitù volontaria

Clio Pizzingrilli

Non manca di suscitare una certa sorpresa il fatto che Kleist, assiduo e attento frequentatore della pinacoteca di Dresda, non prenda in considerazione le numerose opere del Canaletto, ivi raccolte. Il pittore veneziano si trasferisce nella città sassone nel 1747 su invito dell'Electore Augusto III per rimanervi più di quattro lustri. Trascorsi quasi due secoli, dopo che la città venne rasa al suolo, nella notte fra il 13 e il 14 febbraio del 1945, dal bombardamento condotto dalla Royal Air Force e dalla United States Army Air Force, i dipinti del Canaletto si rivelarono preziosissimi, indispensabili per la sua ricostruzione. Sorprendente, la constatazione, poiché è noto che Kleist ebbe un distinto interesse per i dipinti vedutisti, genere sviluppatosi nel XVIII secolo, per tutta la pittura *en plein air*, là dove catturava una *Begebenheit*, sia pure dissimulatamente. Ma, dal momento che l'intera drammaturgia di Kleist è ispirata dall'enigmaticità dell'avvenimento, devesi probabilmente a questa piega ontologica, a questa modalità di esperire la realtà il presunto disinteresse di Kleist per le vedute dresdiane del Canaletto. L'avvicinamento di Kleist all'arte non è immediatamente letterario, ma pittorico, e, nei viaggi che compì attraverso l'Europa, egli poté visitare i maggiori

musei. Il fondamento pittorico della sua drammaturgia è stato oggetto di studio di ricercatori scrupolosi¹, i quali hanno stabilito la peculiare, d'altronde usuale in quel periodo, sensibilità di Kleist per la pittura all'origine della decisione di diventare poeta, di modo che è senza meno dalla pittura che Kleist attinge i sembianti, le pose, le movenze dei suoi eroi, delle sue eroine, la stessa maniera di drammatizzazione – Gernot Müller elabora la *Magdalena* di Vouet come paradigmatica della figura di Lisbeth, la moglie di Kohlhaas², ma soprattutto l'elaborazione del «Gliedermann» (*neuro-spastos* ordito dalla mano di un invisibile *neurostrophos*) muove da dipinti a Kleist molto noti, come *Il pittore nel suo atelier* di van Ostade; in generale era «invalso l'uso, nelle botteghe dei pittori, di servirsi del *manichino* scolpito a partire dall'età gotica»³. Altri studiosi – Peter Gebhart, Jörg Traeger, Gisela Zick – ragionano sulle atmosfere rarefatte di Turner, intorno alla tragicità figurata su molteplici punti di fuga delle opere storiche di David, sulle forme nude di Friedrich, in modo da dedurre una scrittura appannata e a un tempo nitida, «entzückt», incantata⁴, lavorata lungo tracciati narrativi rettilinei e trasversali. Si sa che la pittura, ancora

¹ Hans Joachim Kreuzer, *Die dichterische Entwicklung Heinrichs von Kleist. Untersuchungen zu seinem Briefen und zu Chronologie und Aufbau seiner Werke*, Kleist-Archiv Sembdner, Heilbronn 2009; Walter Silz, *Heinrich von Kleist in his Works and Literary Character*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1961; Hilda Meldrum Brown, *Zwischen Himmel und Erde. Kleist and the Visual Arts, with Special Reference to Caspar David Friedrich*, in «German Life and Letters» XXXI, 2, 1978; Gernot Müller, *Man müsste auf dem Gemälde selbst stehen. Kleist und die bildende Kunst*, Grancke Verlag, Tübingen 1995).

² G. Müller, *Man müsste auf dem Gemälde selbst stehen*, cit., p. 11.

³ Avigdor Arikha, *La pittura e lo sguardo*, Neri Pozza, Vicenza 2016, p. 148.

⁴ Termine solitamente associato all'entusiasmo mistico, ma che Kleist impiega riferito allo spettatore che guarda uno spettacolo (Hilda Meldrum Brown, *Heinrich von Kleist. The Ambiguity of Art and the Necessity of Form*, Clarendon Press, Oxford 1998, p. 8).



Nicolas Poussin, *Il Regno di Flora*, 1631. Olio su tela, Dresda, Staatliche Kunstsammlungen

in quel periodo, godeva di una vasta popolarità, è dunque tutt'altro che inconsueto che Kleist vi si consacri con tale «Herzensergießung», effusione sentimentale; nella fattispecie, l'attenzione da Kleist manifestata per la pittura *en plein air* rifletteva la diffusione di un genere letterario, l'epistolografia, pratica intimamente saldata al paesaggismo e al vedutismo – la fine del '700, l'inizio dell'800 segnano il culmine della forma epistolare in Germania, tanto che si può parlare di una vera e propria «letter-mania»; è del 1751 un trattato sul modo di comporre una lettera, presumibilmente familiare a Kleist⁵, scritto da Christian

⁵ Certamente fu familiare a Goethe, che ne mise in pratica i principi nell'epistolario con la sorella Cornelia e con l'amico Behrisch (H. Meldrum Brown, *ibid.*).

Fürchtegott Gellert – *Briefe nebst einer praktischen Abhandlung von dem guten Geschmack in Briefen*⁶. La forma-lettera sembra avere una contiguità con una macchina assai nota in quel periodo, il *Guckkasten*, sorta di diorama che consentiva di riprodurre come su uno schermo una immagine. Letteralmente il termine significa scatola attraverso cui sbirciare, e in verità dovette godere di una notevole popolarità anche in seguito allo statuto di metafora che gli conferirono nei loro scritti Lessing, Herder, Goethe – specificamente il giovane Goethe era convinto che Shakespeare si fosse servito di un dispositivo analogo, ciò che altri definisce *Rahmenschau*⁷, vista racchiusa entro una cornice, per concepire i suoi drammi. Così come il trattato di Gellert liberava l'epistolografia dallo stile epistolare settecentesco affatto spersonalizzante – il linguaggio formale del *Kanzleideutsch* e, d'altra parte, la magniloquenza barocca –, approntando una retorica personale, smontata della pedanteria, delle trovate, delle rigidità formulari, ugualmente il *Guckkasten* poneva l'osservatore in un contatto diretto, inventivo con la realtà, che egli stesso, anziché assumere quale dato immo-
dificabile, attendeva a ricostituire attraverso il proprio *Ansatz*. Questa nuova figura di epistolografo, in definitiva, esegue un procedimento non troppo difforme dal

⁶ Kreutzer, a proposito della forma-lettera in Kleist, elabora la nozione di «Konglomerat», affermando la convinzione che le lettere contengano larvamente tutte le modalità espressive, tutti gli stilemi del poeta.

⁷ Cfr. August Langen, *Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Rahmenschau und Rationalismus*, Nachdruck, Darmstadt 1968. Kleist parla di «Fensterschau», dando conto della propria ossessione per le finestre ampie, attraverso le quali era aduso osservare la vita di Dresda, per il cui mezzo immaginava le sue *Inszenierungen* (H. Meldrum Brown, *Heinrich von Kleist. The Ambiguity of Art and the Necessity of Form*, cit., p. 26).

procedimento eseguito dal *Guckkäster*. Specificamente l'apparecchio del *Guckkasten* presenta molte affinità con la scatola, di cui scrive il Signor Le Blond de Latour a un suo amico intorno alla procedura compositiva di Nicolas Poussin – Le Blond de Latour riferisce di una «scatola dove Poussin disponeva i manichini ... Essa comportava un'apertura attraverso la quale la composizione doveva «ricevere la vera illuminazione» e una seconda, più piccola, destinata allo sguardo»⁸. La pittura prima, la scrittura poi – parola muta in attesa della voce messianica che la dirà –, destituendo il mondo, azzerandone i rumori, i suoni, le tonalità, estinguendone le forme evenemenziali, la stessa vitalità, espongono l'opera d'arte in una mutezza sublime e a un tempo terrificata, donde lo spettatore viene abbandonato al cospetto di rappresentazioni che non concedono altra stazione, se non quella dell'attante, nella quale può ancora insorgere l'anelito dell'apocatastasi. Non esistono riscontri che Kleist abbia mai inteso intraprendere la carriera di pittore, ma d'altra parte egli conferisce senza meno alla pittura una dominanza, dalla quale trarrà ispirazione per molte delle sue opere, per la modellatura dei suoi personaggi. È certo la temperie del secolo che lo orienta in questo senso, gli studi di Wackenroder e di Winckelmann che lo inducono a improntare una drammaturgia sulle forme, sui modi della pittura, ma ci si domanda se una tale dominanza non debba interpretarsi alla stregua di una «signoria d'ancella», quasi che, come nei versi di Tasso dedicati alla bella cameriera, la pittura

⁸ Avigdor Arikha, *La pittura e lo sguardo*, cit., p. 151.

subisca in fondo una sorte ausiliaria, cui d'altronde è stata ripetutamente ridotta – «... e del tuo vago | Sembante io sì m'appago, | Che non disdegno signoria d'ancella. | Mentre teco ragiono; e tu cortese | Sguardi bassi e furtivi | Volgi in me, del tuo cor mute parole» (Canzone XI). Gernot Müller, nel suo studio su Kleist e l'arte visiva, elabora la nozione di «Sehekult», per il cui tramite il poeta intende l'applicazione di una medesima legge per il mondo fisico e per il mondo morale – il «Talent des Wahrnehmens» è *eo ipso* «Tätigkeit der Seele», al talento percettivo è immanente l'attività dell'anima⁹. Al contrario, il vedere cieco, il vedere «con occhi morti» paralizza ogni «Findungsprozeß», il procedimento dell'*inventio* – la funzione speciale dell'occhio, o meglio la sua qualità, dà il senso di ciò che per Kleist vuol dire *Augenblick* ovvero «Physiognomie des Augenblicks», immagine che spontaneamente viene alla vista, e condensa un «Lebensmoment», apprestando quella che nel vocabolario leibniziano si direbbe una «cognitio clara confusa», un *Versehen*, un vedere anche travisato, benché appercettivo¹⁰. Il *Sehekult* sembra avere una simiglianza con la «visione attiva» concepita da Poussin, contrapposta alla «visione passiva» – «Ci sono due modi di vedere gli oggetti: l'uno guardandoli semplicemente, e l'altro considerandoli con attenzione... così, si può dire che il semplice aspetto è un'operazione naturale e che quel che io invece chiamo “prospetto” è una prerogativa della ragione, e tale prerogativa dipende da tre cose: consa-

⁹ G. Müller, *Man müßte auf dem Gemälde selbst stehen*, cit., p. 21.

¹⁰ Ivi, p. 22.

pevolezza dell'occhio che vede, del raggio visivo e della distanza tra l'occhio e l'oggetto»¹¹. «Spiegelbildfunktion» della visione attiva, che rimotiva l'oggetto, lo dispone nella prospettiva di una «Materialisierungsutopie»¹².

Ma in che rapporto debbono pensarsi oggetto e spazio catturati da questo *Versehen*? Come si realizza l'«im Bild sein» del guardatore, dopo che si è disposto uno spazio scenico per il mezzo del *Guckkasten*? Due fatti, all'incirca concomitanti, risalenti alla fine del secolo XVIII, contestuali alla *Kantkrise* – contingenza che evidentemente conferisce loro il carattere di svolta nel pensiero di Kleist –, costituiscono una possibile approssimazione alle domande: la frequentazione del laboratorio di Blank a Würzburg e la visione di un dipinto di Breysig. Joseph Anton Bruno Blank fu naturalista e soprattutto mosaicista in modo del tutto speciale; nel periodo trascorso a Würzburg, Kleist frequenta il suo gabinetto, dove ha modo di scoprire i procedimenti della sua tecnica a mosaico o, per dire meglio, a frammenti¹³; presumibilmente lì incomincia a prendere

¹¹ A. Arikha, *La pittura e lo sguardo*, cit., p. 152.

¹² Müller, *Man müßte auf dem Gemälde selbst stehen*, cit., p. 24.

¹³ «C'è un monaco il quale ha impiegato il tempo, che gli lasciavano libero le ore canoniche e le messe, a preparare un raro gabinetto di scienze naturali... È professore di questa università e si chiama Blank... ha messo insieme nel castello una notevole galleria di uccelli e muschi. Le piume degli uccelli sono state incollate, senza pelle, su pergamena, e così messe in salvo dalle insidie degli insetti. Perdonami quest'abbondanza di particolari. Penso di utilizzare in futuro per me queste carte. Già soltanto l'apparato è notevole ed esige una diligenza quasi senza esempio. Vi sono in molte vetrine, in speciali cassetti e armadi, piume di ogni specie, pelli, trucioli di legno, foglie, muschi, polline, ragnatele, cannuce, lanugine, ali di farfalla ecc. ecc. esposti col massimo ordine. Ma questa abbondanza di materiali variopinti ha condotto quell'uomo ai trastulli. Ha fatto di più che completare la sua galleria di uccelli e muschi. Con tutti questi materiali, senza usare altro colore qualsiasi, ha dipinto paesaggi, mazzi di fiori, persone ecc. ecc. spesso con una somiglianza da illudere, l'acqua con la lanugine, il fogliame col muschio, la terra col polline, il cielo con la tela di ragno, e sempre con la più precisa variazione di luce e d'ombra...» (dalla lettera indirizzata a Wilhelmine von Zenge, Würzburg, datata 11 (e 12) settembre 1800 – Heinrich von Kleist, *Opere*, Sansoni, Firenze 1959, pp. 910-911, a cura di Leone Traverso).



Raffaello Sanzio, *San Michele sconfigge Satana*, Parigi, Museo del Louvre



Adriaen Van Ostade, *Il pittore nel suo atelier*, Dresda, Gemäldegalerie

forma nella sua mente la possibilità di modellare una letteratura secondo una tecnica analoga, e certo il futuro personaggio di Kunigunde ne sarà l'esempio più enfatizzato – Kunigunde è una formazione ermetica, ma non lo sono di meno Käthchen o Strahl o lo stesso Principe di Homburg. Se si combina la lezione di Blank con la celebre immagine dell'arco di Würzburg, recante l'iscrizione «Amicitiae Bonum»¹⁴, si perviene facilmente alla conclusione che l'«All-Aussicht» è composta di pezzi distinti, eppure commessi – qualcosa di molto simile alla posizione atomizzata «dell'essere come separato e ricollegato, solo e non solo»¹⁵ pensata da Simondon –, donde il guardatore può inferire

¹⁴ Clemens Heselhaus, in uno studio che rimonta agli anni '60 dello scorso secolo sul «kleistische Paradoxe», conia la formula di «paradosso metaforico», procedimento secondo cui, come nel caso dell'arco, l'apparente fragilità di un ordine strutturale rivela un equilibrio interno, reso possibile dall'interazione di forze opposte (Brown, *Heinrich von Kleist. The Ambiguity of Art and the Necessity of Form* cit., pp. 48-50).

¹⁵ Gilbert Simondon, *L'individuazione psichique et collective*, Aubier, Paris 1989, p. 105.

lo spazio, oltre che il proprio sé entro questo spazio medesimo, nella misura in cui una tale macchinazione giuntatrice suscita in lui l'*inventio* o potenza di pensiero differita lungo il discorso, verso una continuamente espansa attualità. Johann Adam Breysig è un pittore di scena, che dipinge un'opera intitolata *Panorama der Stadt Rom*, una veduta delle rovine di Roma nel *Gendarmenmarkt* di Berlino, dipinto di dimensioni notevoli – Kleist è affascinato da questo quadro, fondamentalmente dalla impostazione panoramica, o meglio panoramicata, affatto diversa dalle opere dei vedutisti o dei paesaggisti, che gli erano familiari. Nella descrizione del dipinto, Kleist si sofferma anzitutto sull'etimologia del termine panorama – «panorama è una parola greca... La prima metà della parola significa all'incirca qualcosa come: *da tutti i lati, tutt'intorno*; l'altra metà significa pressappoco: *vedere, da vedere, visto*». Kleist coglie senza meno l'effetto innovativo del dipinto per lo schema con cui è eseguito – trattasi di una operazione illusionistica, agli effetti una macchina teatrale che induce una forma nuova di percezione, connessa alla molteplici teorie illusionistiche diffuse nel XVIII secolo¹⁶. I due fatti deviano Kleist verso una concezione dell'immagine, della sua percezione e rappresentazione, esperita come «Bilderlabyrinth». Posta la «Priorität des Bildes», Kleist dispiega la nozione di «Emblematik», la *figuratio*, ma una *Emblematik* costituita attraverso una tecnica a mosaico o attraverso la tecnica panoramicata è difforme dalla *Emblematik* dei dipinti che Kleist ammirava allo Zwinger o al Louvre

¹⁶ G. Müller, *Man müßte auf dem Gemälde selbst stehen*, cit., pp. 93-96.

– essa è già subito un «Verzeichnung», una alienazione descrittiva, uno smontaggio e successivo rimontaggio del procedimento rappresentativo. Quali sono gli «Originale der Verzeichnung»? Sono i quadri di Claude Lorrain (*Paesaggio con la fuga in Egitto*, Staatliche Kunstsammlungen di Dresda), di Simon Vouet (*Santa Maddalena morente*, Musée des Beaux Arts di Besançon), di Raffaello (*San Michele sconfigge Satana*, Louvre), di David Teniers (*Danza di contadini davanti all'osteria*, Gemäldegalerie di Kassel), di Nicolas Poussin (*Il Regno di Flora*, Staatliche Kunstsammlungen di Dresda), di Paolo Veronese (*La resurrezione di Cristo*, Staatliche Kunstsammlungen di Dresda), di Adrian van Ostade (*Il pittore nel suo atelier*, Staatliche Kunstsammlungen di Dresda), di Carlo Dolci (*Santa Cecilia*, Staatliche Kunstsammlungen di Dresda) – e naturalmente i quadri di Caspar David Friedrich. Ma, attraverso gli studi di Wackenroder, Kleist poté conoscere i dipinti del pittore bolognese Francesco Francia, e indagare il complesso rapporto di questi con Raffaello, per il quale, in specie per la sua *Madonna Sistina*, Kleist nutrì un vero e proprio culto lungo l'intero arco della sua vita¹⁷;

¹⁷ In una lettera indirizzata a Adolphine von Werdeck (Parigi e Francoforte-sul-Meno, 29 novembre 1801), Kleist scrive «... Ma... ah, a Dresda c'era un figura che mi avvinceva nella galleria come un essere amato, adorato... e ora posso ben capire il fervore della cavalleria antica, di adorare figure di sogno come creature viventi. Parlavo della Madonna di Raffaello. Dovevo aggiungerlo? Lei è dunque stata a Kassel, come vedo dalla Sua lettera. Allora non avrà mancato di vedere nella stanza del direttore Tischbein due dipinti appartenenti al suo fratello di Hannover, che valgono quanto tutti i quadri del langravio: cioè il San Giovanni di Raffaello e un Angelo della Pace di Guido [Reni]. Son due pitture che si possono contemplare per ore con animo sempre attento. Davanti a tali figure si sta come davanti a un tesoro di pensieri che spuntano in rigogliosa molteplicità al richiamo di un'anima... In un solo volto di Raffaello v'è maggiore copia di pensieri che in tutti i quadri della scuola francese presi insieme, e mentre si passa freddi davanti a quadri di battaglie, la cui disposizione l'occhio afferra a stento, davanti a un volto ci si ferma a pensare...» (Heinrich von Kleist, *Opere* cit., pp. 956-957).

poté inoltre conoscere i dipinti del pittore olandese Philips Wouwerman, le cui opere erano in parte custodite nella pinacoteca di Dresda e a Kassel. Rispetto a questi originali, le figurazioni successive si presentano come una sorta di operazionismo decostruzionista, di tale maniera che la stessa scrittura, in quanto posposta all'immagine, a questa susseguente, deve sì regredire all'*Emblematik*, può però farlo solamente attraverso una modalità di contraffazione¹⁸. Ma un simile procedimento doppiamente mimetico o, per dire meglio, decostruttivo dell'imitazione che regola la maniera dell'originale, in che modo può costituire lo schema di una nuova *Emblematik*? In che senso si deve intendere il panorama, l'«All-Aussicht»? Nel *Prolog*, scritto per la rivista «Phöbus», in cui espone il «Gemäldegedicht» come dichiarazione programmatica della poetica che viene, Kleist fornisce una risposta cornuta.

Wette hinein, o du, mit deinen flammenden Rossen,
 Tuona, o tu, sui tuoi cavalli fiammeggianti,
 Phöbus, Bringer des Tags, in den unendlichen Raum!
 Febo, portatore del giorno, nell'infinito spazio!
 Gib den Horen dich hin! Nicht um dich, neben, noch
 rückwärts,

¹⁸ La scrittura, sistema di comunicazione frammentario, che ha perso la dicibilità, sembra ormai rimotivarsi solo attraverso la contraffazione – Kleist, che ha un istinto infallibile, forse una propensione indomabile per tutto ciò che è bizzarro, ne dà una curiosa testimonianza quando si iscrive all'Università di Lipsia col nome di Klingstedt (G. Müller, *Man müsste auf dem Gemälde selbst stehen*, cit., p. 87; p. 51), *concordia discors* del nome proprio. Di una tale inclinazione, i versi del *Prolog* costituiscono un chiaro esempio. Il *Prolog* è a tutti gli effetti una contraffazione di una poesia di Schiller, *Die Künstler*; alla sua maniera decostruzionista, osserva Müller (ivi, p. 145), Kleist si oppone a Schiller per smontarne la visione armonica – il lemma «Gleichmaß», l'armonia già sempre compiuta dell'artista, si deregolamenta nel «Maß», ponderabile nella danza sulla terra al cospetto dello «Späher»; lo «Späher» – decostruzione dello «Späheraug», l'occhio-speculatore dell'artista – è lo spettatore qualunque, senza qualità, non, bisogna intendere, privo di vista, al contrario, paradossalmente, dotato di maggiore vista, in quanto, secondo la metafora kleistiana, «lidlos», privo di palpebre, condizione che però vanifica la decisione dello sguardo.

Consàcrati alle ore! Non su di te, né all'indietro,
 Vorwärts wende den Blick, wo das Geschwader sich regt!
Volgi in avanti lo sguardo, dove le moltitudini si destano!
 Donnr' einher, gleichviel, ob über die Länder der Menschen,
Non meno rimbomba, se anche sui territorî degli uomini,
 Achtlos, welchem du steigst, welchem Geschlecht du
 versinkst,
Indifferente su quale generazione piombi, su quale infurî,
 Hier jetzt lenke, jetzt dort, so wie die Faust sich dir stellet,
Qui ora, là ora, così come si volge il tuo pugno,
 Weil die Kraft dich, der Kraft spielende Übung erfreut.
Poi che la forza, della forza ludico esercizio t'inebria.
 Fehlen nicht wirst du, du triffst, es ist der Tanz um die Erde,
Non mancherai di occorrere, tu, la danza sulla terra,
 Und auch vom Wartturm entdeckt unten ein Späher das
 Maß.
E anche sotto uno spettatore inviene dal fastigio la misura.

Il *Vorwärtswenden*, volgere avanti lo sguardo, è l'atto del febeo auriga che ha di fronte il paesaggio, la veduta, la figura, i quali infatti rappresentano la torma, le moltitudini percettive; successivamente si avvia la danza, la messa-in-scena della forza, cioè la pratica del *ludere* – riferimento al dipinto di Poussin, *Il Regno di Flora*, alla drammaturgia medesima –, qualificata dal *Wartturm*, la vista dall'alto, quella che annulla e a un tempo mantiene lo sguardo in avanti, dal momento che esso è ora sussunto nello sguardo veniente da sopra, da chi *de superiore movet*, donde governa la «Naturgesetzlichkeit» che è il «Maß», per giungere *in inferiore* a uno spettatore, che così può conoscerne il *nomos* – «Maß» è misura, composizione capace di istituire un ordine sulle cose, proporzione, regola come potenza ordinatrice delle moltitudini, essa



Caspar David Friedrich, *Das grösse Gehege*, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister

che infatti ordisce il tutto. Colui che *de superiore movet*, rappresentato nel frontespizio della rivista dalla mano di Hartmann, illustratore del «Phöbus», è Febo nella posa ripresa dal dipinto di Anton Raphael Mengs *Der Parnaß*, alla guida del carro del sole; colui che *in inferiore* grava è lo spettatore. Ma lo spettatore, metamorfosato dal *fastigatissimus locus*, è catturato in un panottico – come nel dipinto panoramico di Breysig –, nella spettacolarizzazione di un «ringförmig Welt», quasi «entro un processo di circolazione» nel quale, a simiglianza della merce, «percorre la serie complessiva delle sue metamorfosi... serie senza inizio e senza fine»¹⁹ di un cattivo infinito, oppure viene a un ordine utopico? È, quegli, colui che ha smarrito la *Gleichmäßigkeit*, la corrispondenza indeclinabile con l'Uno, e

¹⁹ Karl Marx, *Per la critica dell'economia politica*, Editori Riuniti, Roma 1974, pp. 71-73.

ora può solo andarne alla ricerca inquieta, colui che, come suggerisce Müller²⁰, è della stessa specie ovidiana della ninfa Clizia, fatta girasole da Apollo per il suo tormentoso volgersi a spettare l'inavvicinabile dio, oppure riflette in sé la legge del movimento superiore attraverso un rispecchiamento che placa le moltitudini, perequazione di forze contrastanti, «Tanz um die Erde»? Non interessante, in verità, è quell'armonia che esita in una sorta di concordia pattizia, e però nel *Timeo* si legge che nell'*imitazione* delle circolazioni ordinate del dio si compie un ordinamento delle circolazioni non ordinate del pensiero – questo è infine il processo della «visione attiva» – e, nell'*Alcibiade maggiore*, che lo specchio più bello è il dio, nel cui rispecchiamento avviene la *Aufklärung* del sé.

Nel 1832, un ventennio dopo la morte di Kleist, Friedrich dipinge un paesaggio; l'opera si intitola *Das große Gehege*, quadro di modeste dimensioni custodito nella pinacoteca di Dresda, che rappresenta la parte occidentale della stessa Dresda, una vasta pianura alluvionale dell'Elba, una grande recinzione, verosimilmente adibita a riserva di caccia, per meglio dire una barriera, nel senso di un pezzo di mondo vuoto secato dal mondo pieno, una veduta priva di vista. Se Kleist, nelle sue riflessioni sull'opera di Friedrich, non manca di cogliere le nuove forme di illusionismo di questa pittura di paesaggio, il minimalismo della rappresentazione, l'inquietudine dello spettatore che, anziché restare inerte a contemplare l'immagine dipinta, è abbandonato a sé stesso a creare una prospettiva scomparsa; pa-

²⁰ Ivi, pp. 145-150.

rimenti egli si interroga in maniera sarcastica sui possibili esiti di una tale pittura, laddove dovesse raffigurare un paesaggio brullo del Brandeburgo, con null'altro che rovi e corvi ivi appollaiati a lisciarsi le penne²¹ – *Das große Gehege* è esattamente questo, percezione senza contenuto, che si conferisce un effetto ipnotico sul guardatore²², ma nella misura in cui costituisce la drammaturgia dello spazio vuoto, il cui ordine infinitamente ritratto descrive il territorio di un esilio.

²¹ H. Meldrum Brown, *Heinrich von Kleist. The Ambiguity of Art and the Necessity of Form*, cit., pp. 88-89.

²² G. Müller, *Man müßte auf dem Gemälde selbst stehen*, cit., p. 213.

Considerazioni indiscrete sul volto

Andrea Fogli

Riportare al centro dell'attenzione l'essere vivente.

Ad incominciare dai piedi sporchi del pellegrino in primo piano su un altare del '600 alla Marina Abramović che ti fissa immobile e muta al Moma di New York.

Il volto ideale di dei, madonne, cristi e santi, cede il passo e al suo posto subentra il volto reale, la brutta realtà, l'orizzonte delle cose comuni. Questo sembra essere stato il programma sia delle Neo-Avanguardie Caravaggesche di Kounellis & C. che delle principali correnti artistiche che dalla Pop Art in poi hanno in vario modo deificato la realtà quotidiana, anche se spesso solo attraverso il suo duplicato mediatico.

C'è però qualcosa che non torna.

Le Neo-Avanguardie Caravaggesche, concettuali, poveriste e minimaliste – come i loro epigoni contemporanei –, hanno infatti affidato la raffigurazione dell'essere umano esclusivamente al calco e alla fotografia, o direttamente al corpo vivo che anima le performance, ovvero a meccanismi cosiddetti di «presentazione» più che di «rappresentazione». A questo punto una domanda chiave sorge spontanea, anche se quasi tutti cercano di rimuoverla: *perché i nostri puri «Caravaggeschi» contemporanei, tra*

cui stimati grandi artisti, hanno ritenuto non necessario, o addirittura impossibile (storicamente), l'atto di dipingere o modellare un volto? Perché il cavallo deve essere vivo e non raffigurato? Perché, anziché dipingerlo, l'oggetto deve essere «live» o unicamente fotografato?

Forse perché nonostante i proclami «rivoluzionari» e la lodevole intenzione di riportare al centro l'orizzonte terrestre al di là di ogni deriva metafisica o religiosa, si è seguita la logica e i dettami di una società di massa che non distingue gli esseri umani dai beni di consumo che lo circondano. L'apologia dell'oggetto e della materia tout court, come l'appiattimento Pop dell'immagine dell'uomo al suo duplicato mediatico, ha infatti reificato e spersonalizzato soprattutto l'essere umano, azzerando la sua dimensione immaginativa, psichica e spirituale: di questo si erano accorti persino i nostri cari «neo-caravaggeschi» che con Fabro negli anni '90 hanno esclamato «arte torna arte», senza peraltro riuscire a cogliere, come detto il centro del problema.

La logica in cui, anche inconsapevolmente, è imprigionata l'arte attuale, è espressa chiaramente dal medium che oggi pervade la vita di ognuno, la fotografia, e in particolare dal suo uso o consumo distratto e vorace: l'immagine fotografica – anche con un selfie – è infatti sempre *rubata* ad un vivo da un «morto», da un essere che vive accumulando o «postando» immagini che via via scivolano nell'indifferenza – un *pissoir* più che una *fontana*, con buona pace di Marcel Duchamp.



Volto in argilla modellato sopra un teschio (Gerico 7000 a.C.)

Al contrario, quello che ritengo estremamente urgente oggi è la rinascita di una prassi ancestrale e classica dell'arte: *donare* ai vivi (e ai morti) un'immagine vivente, un volto che non sia – come quello fotografico – un frammento del reale, con il suo nome e la sua carta di identità, ma un'immagine eletta e senza nome, un qualcosa che io e te, mettendoci tra parentesi, possiamo riconoscere come «terzo» a tutti comune, come uno sguardo che oltrepassa la nostra mortalità.

Ed è qui il punto cruciale. Cavalli vivi, oggetti «live», come l'impressionante attività catalogatoria della fotografia (prassi quotidiana dominante nel web), rappresentano di fatto la resa ad un orizzonte materialistico, effi-

mero pur se scientificamente «oggettivo», in cui l'anima (o se preferite, la profonda dimensione psichica dell'uomo) è stata estromessa. E con lei anche ogni anelito alla libertà, sia sociale che personale: anelito che è sempre il segno di una differenza, di una frizione non solo tra l'umano e il contesto in cui abita, ma tra ciò che vive dentro di noi e il destino mortale e corporeo. Puoi eliminare «Dio», le religioni, e può anche essere un bene da un certo punto di vista, ma c'è qualcosa di irriducibile che non smetterà di interrogarci ed agire dentro di noi.

Questa interrogazione e azione è in parte attiva nei migliori dei nostri maestri «Caravaggeschi»: il prelievo oggettuale, i materiali e le presenze «live» sono assunte all'interno di una drammaturgia, di un *récit*, che li trasporta in un contesto linguistico e formale, in quel «terzo» livello che si pone oltre te e me, e ci parla come arte – salto umano oltre la pura esistenza. Discorso simile si potrebbe fare anche per varie esperienze dell'arte astratta, da Malevič in poi, in cui il colore, la forma e la luce sono dei medium che spostano la mente verso quell'agognato «terzo» livello, chiamato dai suprematisti «quinta dimensione». Ma dobbiamo avere l'onestà e il coraggio di riconoscere che entrambe queste riduzioni del terreno d'azione artistico, passaggi a suo tempo necessari ed estremi, lasciano irrisolto il problema della raffigurazione umana, della potenza insita nell'atto di modellare e *generare dall'interno di noi l'immagine dell'uomo*.

La potenza obliata e rimossa della pittura, del disegno e della scultura, risiede non tanto nella *mimesis* tout



M. Duchamp, *Fontana*, 1917, *pissoir* in ceramica

court, ma nell'identificazione ed empatia tra ciò che viene raffigurato e la persona che l'osserva o lo evoca: in questi casi l'immagine non è prelevata e rubata dall'esterno ma si autogenera in noi in un processo avvincente di apparizioni e cancellazioni, in un processo dove ciò che abbiamo tra le mani prende vita. Non si tratta di quel processo di *composizione* adottato da astrattisti e Caravaggeschi contemporanei, ma di un processo di *generazione*, che investe totalmente l'artista e la sua dimensione umana.

Il violino, se non c'è nessuno che lo suona, è un semplice oggetto.

Tutto quello che accade quando l'archetto tocca le corde è un'incredibile generazione umana.

Lo stesso può dirsi del calco di un volto: quando nel 2002 ho iniziato a trasformare una serie di calchi identici del mio volto ho percepito chiaramente che non è il calco, la fotografia o la proposizione «live» di elementi esistenti, a dire fedelmente dell'uomo e della vita. È stato solo grazie all'intervento trasformativo dello scultore che l'uniforme statico funereo calco ha potuto riprendere vita, rianimarsi, scrollarsi di dosso la fissità cadaverica di una riproduzione meccanica del reale. È stato necessario quindi riattivare proprio quell'ancestrale e classico processo di rappresentazione, bistrattato dall'intellettualismo e ideologismo novecentesco che ha preferito andar per vie secondarie, vie che hanno sì ampliato il raggio d'espressione, ma hanno lasciato vuoto il centro che tutt'ora attende d'essere realmente abitato e nuovamente esplorato.

Il vortice e il vaso di Pandora

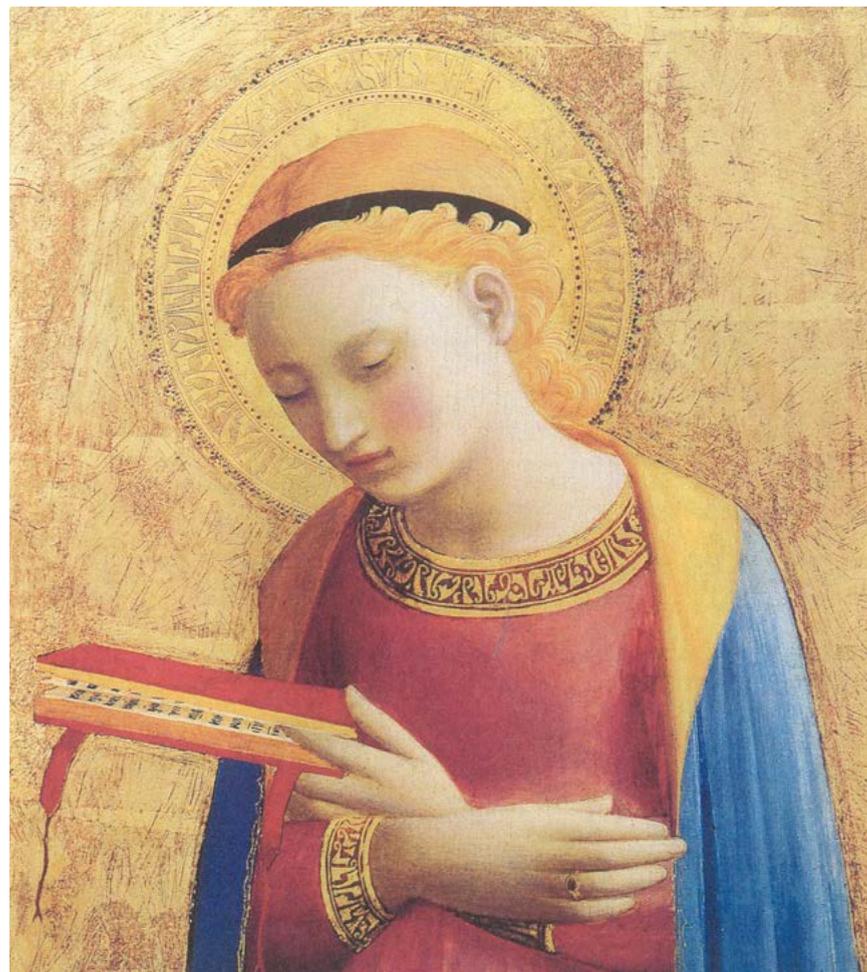
Flavio Cuniberto

1. Lo spettacolo del «miracolo» fiorentino è arcinoto e arcistudiato. Non ci sarebbe alcun bisogno di rievocarlo ancora una volta se non si intendesse sottolineare qui un aspetto del fenomeno che, per quanto evidente, non ha ancora ricevuto forse un'attenzione adeguata. Questo aspetto è appunto il tumultuoso dilagare delle immagini, e meglio ancora delle forme-immagini, a partire dal '400 fiorentino. Due pietre miliari degli studi sul Rinascimento come *La civiltà del Rinascimento in Italia* (1860) di Jakob Burckhardt e *La rinascita del paganesimo antico* (1893-1920) di Aby Warburg non sarebbero venute alla luce senza uno sguardo ipersensibile all'elemento «bulimico», dilagante, che contraddistingue la civiltà fiorentina del '400. E probabilmente nessuno dei due avrebbe rifiutato, in riferimento all'«esplosione» rinascimentale, l'immagine del Vaso di Pandora. Sullo sfondo regolato, codificato, sostanzialmente liturgico, della società medievale e della produzione medievale delle immagini, *il fenomeno fiorentino appare come l'aprirsi repentino di un Vaso prima ermeticamente chiuso (nelle culture iconoclastiche) o dall'apertura strettamente vigilata (come nell'arte medievale in genere)*. Quella che esce dal Vaso è una *vis formativa* polimorfa, «capace di assumere tutte

le forme» – direbbe Platone – «o di farci credere che le assume». Aperto il Vaso, le forme-immagini ne escono a valanga, e, non più richiuso, il Vaso continuerà a generarle a un ritmo crescente, lungo tutto l’arco – cui si accennava – dell’età moderna e poi tecnologica, fino all’attuale vorticare globalizzato delle immagini nel Web¹. È il Vortice delle immagini-apparenze.

2. Il Rinascimento fiorentino sarebbe dunque l’inizio, grandioso, di un processo di liberazione delle immagini dai vecchi codici di cui la tarda modernità contemporanea rappresenta (per ora) il punto d’arrivo? Certo è l’inizio. Ma lasciando ora da parte la quantità, l’effetto-valanga delle immagini liberate, torniamo a considerare la qualità, il carattere di epifania metafisica che contraddistingue la *vis plastica*, formativa, del ’400 fiorentino. Se le immagini fuggono «en masse» dal Vaso ormai aperto – e il fenomeno è tuttora in corso – *la qualità artistica delle immagini che popolano il microcosmo fiorentino nel corso del ’400 ha sotto certi aspetti qualcosa di unico e di ineguagliato*. E ritorniamo così a quell’aspetto «elementare» di cui si è parlato prima, al livello qualitativo di queste forme, che non può essere attribuito soltanto al «ritorno dell’Antico». Anche le botteghe etrusche imitano i vasi attici, ma

¹ Il dotto bizantino Giovanni Tzetzes è forse il primo autore post-classico a interpretare il mito come una teoria evolutiva della storia umana nel senso di un venire alla luce delle «arti» con un connotato di «ipertrofica» raffinatezza: «Lo stile di vita opulento consentito dalle arti si diffuse; esibì ciò che era prima ignoto o difficile da procurarsi, rendendolo pubblico e a tutti manifesto» (Commento alle *Opere e i giorni*, 95; cfr. E. Panofsky, *Il vaso di Pandora. I mutamenti di un simbolo* [1956], trad. it., Einaudi, Torino 1992, p. 133). Va da sé che le «arti» sono qui le *technai*, a cominciare dalle arti meccaniche.



Beato Angelico, *Annunziata*, 1436-1440. Detroit, Institute of Arts

con esiti molto inferiori: per far «rinascere» l’Antico è necessario recuperarne appunto il gesto interno, che non è una questione di contenuti. Il logoro parallelo tra la Firenze medicea e l’Atene del V secolo può servire tutt’al più come punto d’appoggio, quasi per non perdere l’equilibrio di fronte a una proliferazione di forme-immagini la cui formidabile abbondanza e la cui (spesso) super-

lativa qualità si accompagna a una mai vista disinvoltura nel plasmare i materiali più diversi, nell'imprimere forma alla materia, compresa la materia cromatica delle tavole dipinte e degli affreschi, o la materia monocroma dei disegni a sanguigna, a carboncino, o il materiale «lapideo» dei grandi cantieri architettonici, dai quali escono, come spazi di inaudita eleganza, gli interni di San Lorenzo e di Santo Spirito, la Cappella de' Pazzi, la corte di Palazzo Medici Riccardi, la facciata di Santa Maria Novella, il prisma perfetto di Santa Maria delle Carceri a Prato, e poi via via, allargandosi come un'onda, il Palazzo di Urbino e quello di Gubbio, Santa Maria del Calcinaio a Cortona e il Tempio della Consolazione a Todi, San Pietro in Montorio a Roma e la cupola milanese di Santa Maria delle Grazie, e ancora il San Sebastiano e il Sant'Andrea di Mantova, e – su un registro più esotico – Santa Maria dei Miracoli o San Zaccaria a Venezia, fino al Palladio.

3. Un'«onda»? Difficile negare che il primo Rinascimento fiorentino sia qualcosa del genere. La domanda «che cosa succede a Firenze?» nei pochi decenni che vanno dalla Porta della Mandorla di Nanni di Banco (1414-1421) alla morte di Lorenzo il Magnifico (1492) ha impegnato – come si sa – generazioni di studiosi, e non ne forniremo la bibliografia. Diremo semplicemente che il Vaso di Pandora viene scopercchiato: la «sindrome di Stendhal», che affligge tuttora i viaggiatori più sensibili, esposti a quel sovraccarico di forma, è un'eco di quell'ondata. Ma se la vertigine può essere un effetto psicofisico

dell'onda, resta la natura propriamente metafisica a cui si accennava prima: è il manifestarsi sovrabbondante di quell'elemento che la filosofia greca chiama *to kalon*, e che in traduzione perde già molto della sua semantica originaria, essendo *to kalon* la sfera di ciò che risplende, che rifulge, come una radiosità che non è però emanata dalle cose stesse, ma che le cose – gli oggetti – accolgono come una irradiazione proveniente da altrove come una qualità sostanziale, sottilmente affine al metallo chiamato «oro» e che la lingua greca chiama *chrysos*, utilizzando un radicale che è lo stesso di Chronos, il dio delle messi biondegianti, e dell'età, appunto, dell'Oro.

Nella metamorfosi dal religioso all'estetico la vicenda del fondo-oro assume non a caso un significato pregnante. Nella pittura gotica e tardogotica il fondo-oro si conserva come la visibilità materiale, materica, della Luce increata, per poi sparire gradualmente dalla superficie pittorica e trasfondersi nella luce atmosferica della grande pittura di paesaggio. Nella pittura senese il fondo-oro ha una persistenza più tenace. La grande *Incoronazione della Vergine* (1455 ca.) di Giovanni di Paolo, ora al Metropolitan Museum, documenta una persistenza residuale del fondo-oro (nella parte alta della tavola), e al tempo stesso il suo disseminarsi in un pulviscolo di tracce dorate – dalle dorature sontuose della stoffa damascata ai ricami sulla veste della Vergine, alle aureole, allo splendore dorato della cetra e dell'organo – che sembrano trattenere la Luce nel momento stesso della sua sparizione come elemento iconografico.

4. Questa natura «epifanica» dell'arte rinascimentale, primo-rinascimentale, può assumere però un significato più preciso proprio in rapporto agli sviluppi successivi, che abbiamo riassunto nell'immagine del Vaso di Pandora e dell'effetto-valanga che ne deriva. In rapporto cioè a quel dilagare inarrestabile delle immagini che – malgrado le censure iconoclaste della Riforma – non conoscerà poi alcuna tregua, fino a travolgere come un'ondata di piena le case private, i soggiorni domestici: prima abbelliti – come nell'Olanda del secolo d'oro – da quadri e quadretti «di genere» (nature morte, scene di caccia e di banchetto, intimità borghesi o contadine), e poi dominati – tre secoli più tardi – da uno schermo dispensatore di fantasmi cangianti, fino ai miliardi di schermi – più o meno miniaturizzati – da cui miliardi di immagini più o meno in movimento occhieggiano senza sosta catturando e ipnotizzando miliardi di esseri umani soggiogati dal sortilegio magnetico dell'immagine «virtuale».

Di questo «avvitamento» vorticoso delle forme-immagini – che costituisce il retroterra, o la genealogia, dell'attuale vorticare tecnologico – si potrebbero portare esempi infiniti. Quasi a caso: il già citato *Trionfo della Divina Provvidenza* di Pietro da Cortona (1633) a Palazzo Barberini (*horror vacui*, l'immagine dipinta invade l'intero soffitto del grande salone); la *Tribuna degli Uffizi* di Johann Zoffany, che segna (dopo qualche precedente sei-settecentesco: Teniers, Watteau) il passaggio dal quadro al meta-quadro, al quadro-catalogo, al quadro come museo portatile (1772-1778/89). Con i cieli vorticanti di Pietro da Cortona e i meta-quadri di Zoffany siamo però

ancora nell'età della Forma. Dopo la cesura ottocentesca e con l'invenzione delle nuove tecniche dell'immagine (dagherrotipo-fotografia-panopticum-cinematografo-televisione-web), il vorticare e l'effetto-ammasso saranno due tra i fattori più potenti della «corsa» delle immagini, anche sul terreno più meditato e distillato della ricerca pittorica. Pochi episodi sono più istruttivi al riguardo della rapida evoluzione pittorica di Vasilij Kandinskij: dove il mondo delle forme regolate, il mondo della «figura», viene immesso in una sorta di frullatore immaginario dal cui vortice emergeranno – nei primi anni '20 – nuove «forme» emulsionate, le forme «astratte». L'accumulo più o meno deformante delle forme, il montaggio, il *patchwork*, sono tecniche comuni a buona parte delle Avanguardie storiche del '900: dalla *Natura morta con tovaglia a quadri* di Juan Gris, del 1915, ai collages dadaisti, fino al *dripping* di Jackson Pollock o alle *Bagnanti* di Ennio Morlotti (1956), dove è vistoso l'effetto-*patchwork* (come uno Zoffany svuotato di espliciti contenuti figurativi). Fino al turbinare caotico-chiassoso della pop-art e al *patchwork* fantasmagorico, arlecchinesco e tecnologico del Padiglione Zero all'EXPO 2015.

5. Si affaccia allora qui una cauta ipotesi: che il dilagare delle immagini nella Firenze rinascimentale, per quanto febbrile, rappresenti non solo la prima fase del fenomeno moderno, ma una fase ancora regolata da una sorta di «regia» oggettiva, che è appunto la regia della Bellezza come elemento metafisico. *La Bellezza*, to kalon, assume cioè



Milano, EXPO 2015, Padiglione Zero

in questa prospettiva una funzione che potremmo definire «catechontica». La funzione di trattenere lo sciame galoppante delle immagini fuoriuscite dal Vaso dentro un Limite che ne regoli l'avanzata². La Bellezza che si epifanizza nel microcosmo fiorentino produce una sorta di «incantesimo» che, senza fermare la Fuga delle Forme, la mantiene però dentro una Misura, un Limite aureo, che impedisce a quel dinamismo di avanzare devastando, come un Attila immaginale. L'incantesimo dura – allo stato puro – «l'e-

² Il Katéchon è la figura misteriosa a cui allude la Seconda Lettera di Paolo ai Tessalonicesi (2 Ts, 2,7): variamente interpretata (potrebbe anche trattarsi di un'istituzione storica, come l'Impero), è in ogni caso Colui che «trattiene» l'azione del «filius perditionis», l'azione secondo Paolo già presente e operante del Nemico, dell'Anticristo. In quanto la «trattiene», il Katéchon ne ritarda la piena manifestazione, e con ciò ritarda, nello stesso tempo, la Parousia, il secondo avvento di Cristo. Il Katéchon paolino è la figura insomma che ritarda la fine dei tempi, rallentando il processo degenerativo che corre verso quella fine. Qui ovviamente usiamo il termine in un senso traslato, lontano dall'intenzione originaria del passo paolino. Fra i contributi più recenti sulla questione teologico-politica del Katéchon paolino, cfr. M. Cacciari, *Il potere che frena. Saggi teologico-politici*, Adelphi, Milano 2013.

space d'un matin». Poi la violenza del flusso incomincia a travolgere quel Limite, proseguendo la sua corsa verso ignoti destini. Sarebbe interessante, e forse non del tutto illegittimo, domandarsi se a questa rottura dell'incantesimo sia possibile assegnare una data precisa (vari elementi suggeriscono che una prima «rottura» dell'equilibrio si produca verso la metà degli anni '80). In ogni caso, l'effusione della Bellezza non si arresta solo perché l'incantesimo è spezzato, né si può dire che sia spezzato del tutto: la grande civiltà rinascimentale ha ancora un lungo tratto davanti a sé, e la grande stagione della Forma proseguirà, nell'avvicinarsi degli stili, fino alle soglie dell'800 (e oltre, riaffiorando ostinata anche nelle sembianze più s-figurate dell'arte contemporanea). Semplicemente, quella sostanza spirituale che il greco chiamava *to kalon* non è più in grado di tenere sotto controllo il flusso delle forme-immagini. La forza, la pura energia proliferante delle forme-immagini, tenderà via via a prevalere sulla qualità spirituale della forma, di mano in mano che la produzione delle immagini cresce e si velocizza nel Vortice moderno. In questo senso – se accettiamo questa ipotesi «catechontica» – il secolo fiorentino è al tempo stesso l'inizio del Moderno (come Rinascimento) ed è l'ultimo secolo del Medioevo: non in quanto età di mezzo, ma in quanto sistema governato da una rete coerente e compatta di norme metafisiche. *È dunque la Bellezza l'ultima dea ad uscire dal Vaso di Pandora: finché non ne è uscita, sorveglia e trattiene il guizzare delle forme-immagini, che sempre più audaci fuggiranno dal Vaso per riempire il mondo.*

6. È vero che lo scoperchiarsi del Vaso sembra coincidere, storicamente, con la fine del monopolio religioso nelle arti figurative e il graduale diffondersi di temi «profani». Sarebbe però un equivoco vedere nel quasi-monopolio teologico-religioso sulle immagini – tipico dell'età medievale – l'effetto di una censura ecclesiastica nei confronti della sfera profana (qualcosa di analogo al divieto biblico dell'Eden: «non mangerai del frutto proibito»). In realtà, nell'orizzonte della *societas christiana* il «profano» non c'è (e se non c'è non può venire escluso). In altre parole, è proprio il «potenziale teofanico» della cosa a legittimare la sua rappresentazione figurativa (così nei bestiari, negli erbari, nei lapidari, e negli infiniti oggetti naturali che vengono assorbiti dalla scena sacra). Se il dibattito bizantino sull'iconoclastia metteva in questione la rappresentabilità del divino, nell'Occidente cristiano la questione si rovescia: perché nell'Occidente cristiano è proprio il divino ciò che va rappresentato, compreso l'essere umano in quanto *imago Dei e la natura in quanto «liber naturae»*. Così, l'apertura del Vaso di Pandora delle immagini non nasce dalla «curiosità» per ciò-che-non-è-sacro, ossia per la natura profana – che è l'interpretazione classica, «laica», del fenomeno rinascimentale –, ma dalla tentazione di vedere nel mondo delle forme qualcosa di non-teofanico, relegando lo spazio teofanico al dominio circoscritto della pittura devozionale. *La grande pittura, nella sua funzione «rallentante» («catechontica») mantiene il regime teofanico o sacrale dell'immagine sottraendolo al «serraglio» ormai asfittico della pittura di devozione e*

reformulandolo in termini a-confessionali (anche quando, vedi oltre, il soggetto del dipinto rimane formalmente una classica «scena sacra»).

7. In questo senso, conviene ribadirlo, la fisionomia propriamente spirituale (o metafisica) dell'arte rinascimentale fiorentina e di tutte le forme d'arte che più o meno direttamente ne derivano, da Urbino a Roma, da Venezia a Siena, da Ferrara a Perugia, ibridandosi con le tradizioni locali nei vari «rinascimenti eccentrici», non si identifica affatto col contenuto religioso o devozionale dell'opera d'arte (che anzi retrocede, perde posizioni): è una spiritualità che inerisce alla forma stessa dell'opera, alla sua pura, luminosa, qualità formale (to kalon). Sta qui, fra l'altro, il grande equivoco savonaroliano: l'idea di ripristinare una *societas christiana* sottratta alla demonia «idolatrice» delle forme-immagini attaccando precisamente quella civiltà formale che rappresentava di per sé il più valido argine contro la potenzialità distruttrice delle immagini stesse. Il rogo delle vanità – la distruzione degli oggetti «immorali», libri e immagini, voluta dal Savonarola nel 1495 – è anche il rogo delle Forme in precario equilibrio: illudendosi di sradicare l'immoralità fiorentina, il frate romagnolo ne sradica il Katéchon, facendosi complice di quelle forze che provvederanno a scatenare, di lì in poi, una demonia delle immagini tuttora inarrestabile. (La grande arte, e naturalmente la poesia, continueranno a svolgere un ruolo analogo, potremmo ancora dire «catechontico», ma su una scala locale, episo-

dica, come trapiantando il seme della Bellezza in nuove oasi, più o meno limitate, nel deserto avanzante delle forme-immagini in libera proliferazione). Il rogo fiorentino delle «vanità» vorrebbe richiudere il Vaso con un tappo ermetico, non accorgendosi che la Bellezza provvedeva già da tempo a «incantare» la demonia delle immagini. È pur vero che la potenza delle forme-immagini finirà per prendere il sopravvento³.

8. C'è, infine, un ultimo aspetto, che anche una visione panoramica e schematica non può trascurare. Possiamo qui limitarci alla pittura, perché è questo, alla fine, il fenomeno più pervasivo e imponente della nuova arte. Un proliferare di forme-immagini che la bellezza «ideale» trattiene in un primo tempo nelle sue maglie dorate, per poi svincolarsi e galoppare verso le «magnifiche sorti» dell'immagine tecnologica e vorticante. Prendiamo la famosa metafora albertiana del quadro come «finestra». Il moltiplicarsi delle opere su tavola o su tela, con le destinazioni più varie, genera una galassia proliferante di finestre albertiane: ma *su cosa* si aprono queste finestre? Si aprono, come si diceva, su tutto ciò che è raffigurabile e riproducibile, con risultati anche mediocri o scadentissimi: solo la mania archeologico-filologica tesau-

³ Riguardo all'ambiguo significato del movimento savonaroliano, André Chastel suggerisce che il ciclo orvietano di Luca Signorelli (1499-1504) sia da intendere precisamente come una risposta polemica alla predicazione fiorentina del Savonarola, i cui seguaci nerovestiti appaiono, nei celebri affreschi della Cappella di San Brizio, come le pattuglie inferie dell'Anticristo (cfr. A. Chastel, *Art et humanisme à Florence aux temps de Laurent le Magnifique*, Presses Universitaires de France, Paris 1959, p. 445; cfr. anche Id., *L'Apocalypse en 1500: la fresque de l'Antéchrist à la chapelle Saint-Brice à Orvieto*, «Humanisme et Renaissance», XIV, 1952, pp. 124-140).

rezza tutto, e pretende anche per l'ultimo dei minori un momento di gloria (o il serio distacco dello sguardo «scientifico»). Ma anche utilizzando il più severo dei setacci critici, quante finestre albertiane si aprono invece, a partire dal '400, su mondi mai visti, di una bellezza e di una intensità rapinose? Che cosa «mostra», o pretende di mostrare, la Grande Arte, componendo figure su una scena fittizia, o su uno sfondo di paesaggio, o evocando paesaggi, o semplici oggetti, e «nature morte»? Pretende di mostrare il mondo-così-com'è, solo visto con occhi più attenti, meno frettolosi? Le finestre albertiane della Grande Arte, e qui in particolare della grande pittura, sono spiragli che si aprono su un Paradiso anticipato.

9. Dalla figura neotestamentaria del Katéchon al tema classico del Paradiso (del Giardino, del Regno): siamo in piena teologia. Allo stesso modo in cui si è acceso, nel '900, il dibattito sulla teologia politica, si potrebbe aprire un dibattito sulla teologia estetica: ossia sul significato intrinsecamente teologico dei fatti che appartengono alla storia dell'arte (come, in quel caso, dei fatti, delle istituzioni che appartengono alla storia politica). Riepilogando: il moltiplicarsi delle forme-immagini genera un effetto-valanga che la bellezza «ideale» non è più in grado di controllare, o per meglio dire controlla *sempre meno*. E tuttavia, nella massa delle forme-immagini ormai «indisciplinate» si fa strada una varietà stupefacente di vedute – di «finestre» – su un mondo che non è certo il mondo dell'apparenza fenomenica, il mondo così-com'è, nel suo darsi immediato,

ma è *il mondo «rettificato», restituito alla luce gloriosa del primo giorno (o meglio dell'Ultimo Giorno)*. Un mondo visto – come intendeva Spinoza – «sub specie aeternitatis», nel suo volto eterno: è lo splendore dei tessuti, delle stoffe, degli incarnati, delle forme, dei paesaggi, degli edifici, degli oggetti. Uno splendore «profano»? la categoria del «profano» è del tutto inadeguata a quell'aura di Regno anticipato, di *eschaton* anticipato, che la grande pittura immette, mostrandolo, nell'esperienza quotidiana. Alla vocazione metafisica della grande pittura (a cui si accennava prima) *si associa così una vocazione propriamente escatologica: che è una vocazione ambigua, perché il Vaso di Pandora non doveva aprirsi, le forme-immagini non dovevano sprigionarsi a un ritmo così forsennato (forse non dovevano sprigionarsi affatto)*. Quel che vi è di anticipato, di frettoloso, in questa visione del Regno, comporta un momento di deformazione, che inerisce fatalmente alla fretta come un marchio patologico. Eppure, una volta sprigionate, le forme-immagini affrettano, volandogli incontro, l'Ultimo Giorno, come lo scaricarsi di una molla, di un orologio, e in questo affrettamento ne anticipano per lampi la luce gloriosa. Come sempre, l'intelletto metafisicamente sano non si lascerà sedurre, al punto da scambiare quei lampi per la luce stessa, i frammenti visionari per il paesaggio. Saprà utilizzarli, come suggerisce Platone in tutt'altro contesto, come supporti meditativi, per innalzarsi nel tempo giusto al «grande mare del Bello». La pratica meditativa della grande pittura ne riscatta l'*hybris* escatologica, restituendola a ciò che essa è: una anticipazione sacramentale del Regno.

10. Solo un esempio, scelto a caso: le famose «sante» di Francisco Zurbaran (siamo intorno agli anni Trenta del secolo XVII) sono ancora, formalmente, dipinti di soggetto religioso. Ma quel che vi è di stupefacente in questa figure femminili è l'abito: la resa prodigiosa di quegli abiti, di quelle ampie sottane dai colori sublimi, evocate con tale sartoriale perizia che sembra di percepirne il fruscio. La veste e il colore diventano, in Zurbaran, un supporto meditativo che non ha più alcun legame, se non formale, col «soggetto sacro» del dipinto, perché il suo baricentro metafisico-sacrale si è come diffuso, disseminato, nell'intera superficie dipinta. Così ad esempio la *Santa Casilda* di Madrid non si limita a indossare una veste magnifica perché «è» in qualche modo la sua veste: una veste di broccato con favolosi motivi ornamentali e di una tale eleganza cromatica da suggerire che qui la pittura apre lo spazio di un'esperienza-limite, verso il fondo eterno del visibile. Che il soggetto raffigurato sia una santa, è quasi indifferente. Questa ridislocazione ottica tra il soggetto del quadro e la sacralità diffusa appare ancora più straordinaria nel *Cristo fanciullo contempla la corona di spine*, ora a Cleveland. La scena sacra assume una fisionomia pacatamente domestica, da interno borghese (e da dramma borghese: la madre angosciata). Di fatto, la vera «scena sacra» non è l'episodio raffigurato, perché l'elemento sacrale o metafisico del quadro è la sublime intensità visiva, cromatica degli oggetti: dal legno chiaro e lucente dello scrittoio, alle rilegature dei libri, alla veste panneggiata della Vergine, a quei panni bianchi e verde cupo del cesto in primo piano, dove è proprio la stoffa ad



Jan Vermeer, *Ragazza che dorme*, 1656 ca (part.). New York, Metropolitan Museum

assumere uno splendore «glorioso», evocando se mai – il panno candido ripiegato – il candore abbagliante della Veste nuziale descritta da Teresa d'Avila in una pagina della *Vida* (ma questo non è il tema del quadro: è una concordanza di amorosi sensi). Nella pittura di Vermeer, poco più tardi, il nesso contenutistico si spezza: rimarrà l'evocazione del tessuto nel suo materico splendore allo stato puro.

Il blu di Giotto, una visita agli Scrovegni

Manuel Gualandi

«Ma Padova [...] è soprattutto la Cappella degli Scrovegni, dove Giotto dipinse gli affreschi della Vita di Maria, della Vita di Gesù, della Passione, Ascensione e Pentecoste, e un Giudizio universale. [...] In un mondo così descritto, il divino si diffonde serenamente sopra le cose e le vicissitudini terrestri, come una predestinazione o una fatalità. [...] Mentre percorro una prima, una seconda e poi una terza volta la cappella, seguendo nell'ordine i tre cicli, mi è sovvenuto un pensiero che ancora oggi non riesco a esplicitare o a esaminare. Più che un pensiero è stato un augurio: poter dormire una notte lì dentro, nella cappella, svegliarmi prima dell'alba e veder emergere dall'oscurità, a poco a poco, come fantasmi, i gruppi in processione, i gesti, i volti, quel colore turchino da miniatura che dev'essere un segreto di Giotto perché non esiste in altri pittori. Oppure non esiste finché guardo lui. Non si creda che in me vi sia un qualche richiamo religioso che in tal modo si manifesterebbe. Si tratta piuttosto, e assai terrestremente, di voler sapere come possa nascere un mondo».

José Saramago

Una coppia s'incontra dopo un'assenza; Sant'Anna cinge il volto del suo sposo, la mano destra dietro la nuca dell'uomo, l'altra dolcemente posata fra i riccioli della barba, lo porta a sé e poggia le labbra su quelle di lui, nel più consueto, femminile gesto di affettività. In un altro riquadro un gruppo di donne, a lato della scena, prorompe in un grido, il loro pianto è inconsolabile, i volti sfigurati dalle lacrime sono un coro della disperazione: ecco le madri degli *innocenti*, eccone gli occhi, davanti a loro si consuma il sanguinario editto di Erode. Un dolore vero, un altro, che pare persino più straziante è



Giotto, affreschi della Cappella degli Scrovegni, Padova
Particolare da *Incontro alla Porta d'Oro*, dal ciclo *Storie di Gioacchino e Anna*

quello disegnato sui volti degli angeli e delle altre figure presenti sulla scena del *Compianto*. In piedi, al centro, è Giovanni: col corpo curvato in avanti, il più giovane fra i discepoli allarga le braccia in un gesto teatrale e non si dà pace; più composta ma non meno sofferente è Maria che a terra sorregge il capo del figlio, non ancora rassegnata a quell'ultimo congedo terreno. Come dev'essere sembrato *reale* sette secoli fa l'uomo figurato da Giotto e verosimile per il fedele la presenza di Dio; il Dio *umanizzato* che sulle pareti dipinte vive, patisce, spirava.

Che cosa rimane oggi della drammaticità e del senso di devozione che queste scene dovevano suscitare negli occhi dell'uomo pre-moderno? Cosa rimane della volontà di redenzione del committente e della istanza di salvezza cui tutto il ciclo padovano sappiamo essere dedicato? Chi vi accede oggi lo fa attraverso un'anticamera in cui è invitato ad attendere il proprio turno; questo *purgatorio* ha la funzione – o almeno l'aveva in origine, dopo il delicato e lungo restauro operato negli anni Novanta – di uno spazio a temperatura controllata utile per preservare gli affreschi da polveri e altre impurità portate dall'esterno. Filmati e ricostruzioni in computer grafica, cuffiette e audio-guide sono ormai immancabili stampelle a disposizione del visitatore; sia esso curioso o consapevole, ateo o devoto, istruito o da istruire. Ma chi è capace oggi di commuoversi davanti a Maria Maddalena che tende le mani nel patetico e vano gesto di trattenerne Cristo? Chi arretra sgomento davanti alle spaventose *figurine* impalate, bruciate vive, amputate degli organi ge-

nitali, condannate all'eterna gogna nel dantesco inferno del *Giudizio finale*? Oggi che davanti alle immagini sacre «le ginocchia non le pieghiamo più» ed esse non sono più fonte di rivelazione o *supporto realistico* per ciò che è predicato con la parola, la storia dipinta, in passato mezzo più potente della parola stessa per indurre nel fedele un confacente atteggiamento di compunzione, non svolge più questo compito. Per noi maratoneti del *giudizio estetico* in cosa consiste il coinvolgimento, quale la meraviglia, oggi, davanti a Giotto?

Ritorno agli Scrovegni a distanza di anni e subito riaffiora una mia prima impressione: nessuna riproduzione fotografica, nessuna ricostruzione virtuale può restituirci il senso dello spazio di cui si fa esperienza entrando qui. Un ambiente di rara proporzione e misura, quasi intimo, né costretto né dispersivo, a mezzo fra una chiesetta e una cappella privata con le pareti e la volta interamente vestite con la pittura, ad occupare per intero il campo visivo. Il discorso pittorico si dipana con rimandi e salti temporali fra i riquadri e il nostro sguardo si sposta da una parete all'altra, da sinistra verso destra e viceversa nell'esercizio, non sempre agevole, di seguire lo svolgersi della narrazione. L'edificio è una scatola scenica affrescata e con un solo lato aperto, quello che ospita l'altare. L'intero ciclo giottesco si sviluppa in tre momenti chiave, tre passaggi che sono sia logici che temporali: le storie di Cristo e di Maria sulle pareti laterali e nell'arco della facciata che apre sull'altare, il Giudizio Universale nella parete di fondo e, in alto, nella doppia volta a botte, un cie-

lo stellato, un profondissimo blu forato da stelle in foglia d'oro, simbolo del regno celeste, promessa e ricompensa per il fedele meritorio o emendato dai peccati terreni. Le vicende umane terrene, le tribolazioni, le sofferenze, ma anche i vizi, l'ingiustizia, il dramma stesso della storia, tutto il brulicare di figure, siano esse di santi, di bestie, di divinità in carne ed ossa, protagonisti o comparse di un racconto che ad ognuno è già noto – e che al di là del fatto religioso mantiene il suo potere di significazione perché parla dell'uomo all'uomo – hanno come termine, come ultima stazione, la fine della storia, il *Giudizio finale*, monito per i viventi e spartiacque fra la salvezza e la condanna eterne. Infine, in alto, su tutto – su tutti – il regno celeste, che Giotto invera nel blu oltremarino, un cielo vasto come un manto che tutto pacifica, un'essenza del divino che «si diffonde serenamente sopra le cose e le vicissitudini terrestri».

Il *ritrovato* naturalismo pittorico che Giotto deriva dallo studio della statuaria classica e dal confronto con la coeva scultura di Nicola Pisano, o la modernità psicologica nei volti ritratti – tutti aspetti che costituiscono la cifra stessa della rivoluzione giottesca – sono parte della necessità di rendere verosimile la scena rappresentata e di coinvolgere lo spettatore con gli espedienti retorici del pathos e dell'identificazione diretta. Oltre ai personaggi anche il paesaggio e le architetture raffigurate non sono *vere* nell'accezione del termine che noi useremo secoli dopo per definire la pittura cosiddetta *realista*, ma non di meno devono essere ritenute *credibili* per l'uomo del Trecento, sono lì a

persuaderlo che ciò che si sta svolgendo davanti ai suoi occhi è accaduto realmente, oppure accadrà. L'ambiente dove si svolge l'azione ha un'importanza comprimaria: non ha soltanto funzione di quinta scenica, di fondale, ma è chiamato a dare *verità* all'azione stessa, potenziando l'illusione e aprendo lo spazio. Uno spazio amplificato dall'uso del colore, una polifonia cromatica il cui tema dominante è l'intenso blu che Giotto scelse per dipingere le vesti più preziose, di Cristo e di Maria, il cielo, l'ampia volta celeste¹. È da qui che il blu sembra discendere attraverso le cornici che delimitano e separano i riquadri sottostanti, abbraccia tutte le scene e insieme le unifica; le stesse presenze umane e divine, gli spazi fisici e materiali degli edifici e dei paesaggi si stagliano su quelle ampie e profonde campiture azzurre che per contrasto fanno risaltare i volumi. Lo *spazio-cielo* non più d'oro bizantino è ora un cielo *reale*, aria per il volo degli angeli, elemento fra gli elementi vitali. Risalendo con lo sguardo, nella volta, il cielo da *reale* diviene *simbolico*: non più teatro della storia, qui è dimora del divino, un cielo oltre il visibile che il pittore immagina e figura cosparso di stelle dorate. Per chi

¹ «Azzurro oltremarino si è un colore nobile, bello, perfettissimo oltre a tutti i colori; del quale non se ne potrebbe né dire né fare quello che non ne sia più. E per la sua eccellenza ne voglio parlare largo, e dimostrarti appieno come si fa. E attendici bene, però che ne porterai grande onore e utile. E di quel colore, con l'oro insieme (il quale fiorisce tutti i lavori di nostr'arte), o vuoi in muro, o vuoi in tavola, ogni cosa risprende». Così Cennino Cennini nel suo *Libro dell'arte*, nella stessa Padova che vide Giotto impegnato un secolo prima, ci tramanda la pratica per ricavare dal prezioso minerale la polvere di lapislazzulo. In uso fin dagli Egizi insieme alla foglia d'oro, è stimatissimo per valorizzare dipinti o manufatti artistici e per evidenziare parti di essi cui si intendeva conferire maggiore importanza e sontuosità. Nei contratti per l'esecuzione di tavole pittoriche e affreschi non è raro appaia una differenziazione delle tinte in rapporto ai vari gradi di devozione evocati dalle immagini del dipinto. Alla base del valore e della stima del quadro stava la qualità dei materiali impiegati: solitamente le contrattazioni fra committente e pittore avvenivano sul pagamento anticipato degli azzurri e degli ori.



Giotto, affreschi della Cappella degli Scrovegni, Padova

è sprovvisto di audio-guide e cuffiette, per chi si affida ai propri occhi soltanto, non è improbabile che la meraviglia per quel blu suggerisca un terzo decisivo incontro: il blu del cielo da *simbolico* pare farsi *assoluto*, il blu *oltremarino*, per profondità dello sguardo e per ampiezza di superficie, diviene *infinito*, estensione non-misurabile, dimensione filosofica dell'immateriale e del non-rappresentabile.

Due angeli in armatura, in alto, nella controfacciata, all'estremità superiore del Giudizio Finale, sono impegnati ad arrotolare lo spesso manto della volta celeste; dietro il sipario del cielo, teatro della finzione pittorica che denuncia sé stesso, la propria mise en scène, s'intra-vede l'annunciata Gerusalemme nuova: «quel cielo si arrotola come un foglio di pergamena o, meglio, come un enorme arazzo oltre il quale è la Luce. Da qui, da questi Angeli, e dal loro dialogo con uno spazio nuovo, una nuova prospettiva, parte il racconto dell'arte moderna» (Quintavalle).



Giotto, *Giudizio Universale*. Cappella degli Scrovegni, Padova.

Il figurabile e il suo nomos

Monica Ferrando

È artista colui che, innamorato della bellezza del mondo, sa trasformare l'esperienza di questa caducità nell'immagine stessa del bene

Gianni Carchia, *L'Estetica antica*

Roger Fry, in un breve saggio del 1919¹, elenca quattro tipi fondamentali di «visione». In un crescendo di attenzione per l'elemento astratto del visibile, troviamo la visione pratica, informata dai bisogni elementari e destinata ad orientare la vita quotidiana; la visione disinteressata, in cui si spegne la funzione biologica ed incomincia a farsi luce un'attenzione «curiosa» per le cose; la visione estetica, volta al giudizio e alla valorizzazione di oggetti già in qualche modo ad essa predisposti; e la visione «creativa», chiamata a superare i tre tipi precedenti. Egli assegna a questo quarto tipo di visione un carattere sorgivo e imprevedibile cui spetta quasi un elemento «eroico». Se così non fosse dovremmo accettare immediatamente l'idea che la visione creativa sia tale solo perché riesce ad abolire i rapporti consueti tra le cose e ci vedremmo costretti a considerarla un gesto di pura negazione. Sappia-

¹ Roger Fry, *La visione dell'artista* («Athenaeum», 1919), in Id., *Visione e disegno*, trad. e cura di Electra Cannata, Minuziano, Milano 1947, pp. 81-86.

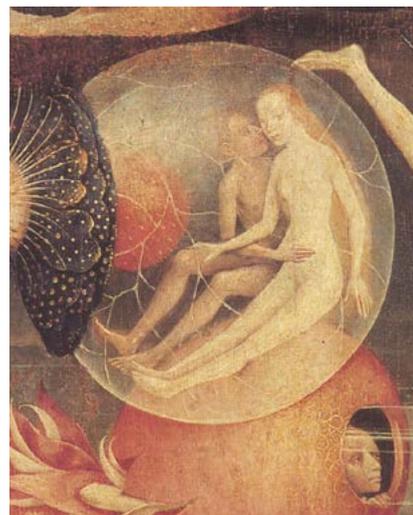
mo, invece, che essa si distingue dalle precedenti in forza di un'attività specifica, quella, precisamente, di scoprire qualità nascoste presenti nel visibile e di renderle rilevanti dal punto di vista artistico, riconoscendole una ad una, chiamandole per nome, spiccandole dall'indifferenza e dall'insignificanza che le manteneva assopite, resuscitandole, addirittura, in taluni casi, da una condizione di oblio e di inesistenza. Se di tale forza si vale il carattere della visione creativa, occorre chiedersi, innanzitutto, non di che si tratta, non che cosa sia davvero, perché allora se ne dovrebbero determinare e riconoscere i fini e ciò sarebbe in contraddizione con quel carattere di disinteresse da cui essa è costitutivamente ispirata, ma *come* essa proceda.

Fry, che muove da posizioni antiromantiche, su questo punto è molto chiaro: non sono i contenuti ad attrarre nella dimensione creativa, non è, cioè, l'adozione già pronta di un sistema di valori a fornire la spinta iniziale ma, al contrario, è proprio ciò che più tende ad allontanarsi dal valore riconosciuto, come il brutto, l'insignificante, il banale, a rappresentare l'attrattiva più forte. Non per nulla, infatti, egli qualifica la visione creativa come

la più completa perversione dei doni di natura di cui si renda colpevole l'uomo, richiedendo il più assoluto distacco da tutti i significati e le implicazioni dell'apparenza².

Ciò, però, indurrebbe a sospettare la presenza surrettizia di quella componente romantica bandita dall'inizio: in questo caso, il brutto e l'insignificante ricadrebbero sot-

² Ivi, p. 85.



A sinistra: Hieronymus Bosch, *Tritico del Giardino delle Delizie*, 1495-1505, Pannello centrale, part

Sopra: Édouard Manet, *L'asperge*, 1880, olio su tela, cm16,9x21,9

to i riflettori estetici proprio in quanto valori e contenuti, non già come puri e semplici pretesti di visione. Ma non è così: è l'apparenza pura qui infatti a liberarsi lasciandosi contemplare nella sua infinità di rapporti.

Di preferenza l'artista si volge a quegli oggetti che non posseggono per sé stessi un forte richiamo estetico, ma gli possono piacere oggetti che lo attraggono per qualche stranezza od originalità di forma e di colore e gli suggeriscono ritmi nuovi e complicati. Nella sua continua ed incessante preoccupazione dell'apparenza, l'artista è capace di guardare oggetti che la visione estetica e perfino quella mossa dalla curiosità rifiuterebbero istintivamente o non rilevarebbero mai, data la poca probabilità di soddisfazione che essi offrono. Ma l'artista può sempre trovare il tema dei suoi quadri nei luoghi più inaspettati. Oggetti delle epoche più disprezzate, o che per l'uomo comune sono saturi di rapporti volgarissimi e ripugnanti, possono essere per lui di grande soddisfazione³.

Sarà, allora, proprio in questa apertura valutativa a generarsi lo spazio fecondo in cui le differenze precostituite, le implicazioni ermeneutiche indotte dai valori storica-

³ Ivi, p. 88.

mente e visivamente acquisiti risultano privati d'un tratto di consistenza e di fascino lasciando apparire, quasi si trattasse di un mondo «rovesciato», quel che pareva relegato per sempre alle ceneri dell'occultamento. Ad uno sguardo capace di far saltare un ingranaggio tanto blindato e sofisticato quale quello proprio delle consuetudini estetiche, dei *diktat* stilistici, della tirannia di un gusto indotto e quindi fatalmente improprio, come ha osservato Avigdor Arikha⁴, si dovrà necessariamente riconoscere il possesso di una qualità, di un *nomos*, speciale, capace di accordare la molteplicità del visibile secondo le leggi di armonia e ritmo.

Quel che si può considerare, in proposito, uno dei testi canonici che, nel corso della riflessione sulle arti, ha mantenuto valore orientativo e, in certa misura, interlocutorio (basti pensare alle pagine di Gioseffo Zarlino nelle *Istituzioni Harmoniche*⁵ in cui si afferma la necessità di unire

⁴ «Taste, subjective taste, and the right to have it, was recognized late. It is, no doubt, in so far it is tolerated, a phenomenon of high civilization. And yet, even though timeless in principle, subjective taste is apparently always in peril. Whereas imposed or acquired taste is not. Not all civilizations tolerated its bloom». Avigdor Arikha, *Notes for a lecture*, in Id., *On Depiction. Selected Writings on Art 1965-1994*, Bellew Publishing, London 1995, p. 13; trad. it. *Rotture stilistiche. Note per una conferenza a giovani artisti*, in *La pittura e lo sguardo*, Neri Pozza, Milano 2016.

⁵ «Hora perché ho inteso, che vi sono di molti, de quali parte per curiosità, e parte veramente per volere imparare desiderano, che almeno si muova a mostrar loro la via del Componer musicalmente con ordine bello e dotto e elegante; io ho preso fatica di scriver le presenti Institutioni, raccogliendo diverse cose da i buoni Antichi; e ritrovandone ancora io molte di nuovo; per far pruova, s'io potessi peravventura esse' atto à satisfare in qualche parte à cotal desiderio, e all'obbligo, che hà l'Huomo di giovare à gli altri huomini. Ma vedendo, che si come à chi vuol esser buon pittore e nella Pittura acquistarsi gran fama; non è abbastanza l'adoprar vagamente i colori, se dell'Opera, ch'egli hà fatto, non sa render salda ragione; così à colui, che desidera haver nome di vero Musico, non è bastate, e non apporta molta laude l'haver unite le consonanze, quando egli non sappia dar conto di tale unione: però mi son posto a trattare insieme di quelle cose, le quali e alla pratica, e alla Contemplativa di questa Scienza appartengono; à fin che coloro, che ameranno d'esser nel numero de buoni Musici, possano (leggendo accuratamente l'opera nostra) render ragione de i loro componimenti». Gioseffo Zarlino, *L'Istituzioni Harmoniche*, Francesco

la pratica della composizione alla teoria speculativa nella scoperta della compresenza, nel pensiero artistico, di facoltà sensoriali e razionali ugualmente attive), è rappresentato dai passi 393-401 del III libro della *Repubblica*. Nell'educazione dei futuri custodi della città giusta viene qui riconosciuto all'arte, l'arte poetica, un valore formativo non soltanto per ciò che riguarda i contenuti dei discorsi, che sono religiosi (come parlare della morte?), o politici (come parlare della giustizia?), ma anche per quanto riguarda le loro forme. È il problema del *come*, problema dell'arte per eccellenza. Riconosciuta la bontà di qualcosa, non la si potrà imparare, cioè rendersela propria, se non imitandola, cioè assumendola anche secondo il suo modo di apparire. Così facendo si intenderà l'imitazione in un'accezione in cui è in gioco lo statuto ontologico dell'apparire in quanto rende visibile – e trasmissibile – una bontà destinata altrimenti a restarne esclusa. Sappiamo che Socrate, nel finale del *Fedro* (279c), chiede

de' Franceschi, Venezia 1589, p. 3. La pagina rappresenta l'*incipit* dell'opera e non solo vi sono riassunti i propositi che in essa verranno perseguiti, ma vi si coglie un intento riformatore rivolto non soltanto alla musica, ma all'impostazione generale della pratica artistica che dovrà elevarsi alla considerazione dei propri principi e dunque farsi contemplativa. Zarlino, fautore di un'«armonia bipolare» destinata a porsi come alternativa rispetto alle modalità gregoriane, scopre, nell'accordo dato dalla sovrapposizione di terze non solo un argomento a favore della semplicità del diatonismo contro i generi cosiddetti «innaturali» come il cromatico e l'enanarmonico, ma anche la coincidenza di razionalità e natura, di semplicità e bellezza. Scrive a questo proposito Giovanni Guanti: «Per Zarlino l'accordo maggiore è infatti bello e consonante proprio perché è naturale, cioè perché esiste in natura, ed è naturale perché è perfettamente razionale (si noti in questo giudizio la coincidenza tipicamente rinascimentale tra natura, razionalità e bellezza). Oltre un secolo dopo verrà la scala temperata, con la più agevole suddivisione dell'ottava in dodici parti uguali, ma rimane il fatto che quella zarliniana è una scala *pura*, anzi è *la scala* per antonomasia, perché del tutto rispondente alle intonazioni della realtà fisica; grazie a essa l'esacordo guidoniano viene superato e l'ottava, con la sensibilità del settimo grado alterato attratto dalla tonica, diventa l'*humus* sul quale fiorirà tutta la musica occidentale fino all'inizio del XX secolo». Giovanni Guanti, *Estetica musicale. La storia e le fonti*, La Nuova Italia, Firenze 1999, pp. 106-107. Si veda anche, su questo tema: D.P. Walker, *Studies in Musical Science in the Late Renaissance*, The Warburg Institute, London 1978.

che sia propiziata questa rispondenza non ad Apollo, il dio della apparenza impeccabile della *techne*, ma a Pan, il dio dell'apparenza ruvida della *physis*, secondo un chiasma dialettico che affonda nelle ardue strutture erotiche di un apparire che può disgiungersi dal sentire, con la conseguenza che la seduzione esercitata sull'amato si sostituisce alla sua imitazione, e l'amore, invece di essere *passione* dell'anima diviene *azione* del corpo:

O caro Pan e voi altri dèi di questo luogo, concedetemi di diventare bello dentro, e che tutto ciò che ho di fuori sia in accordo con ciò che ho nell'intimo.

Un apparire emancipato dalla «bellezza interiore» genera seduzione in luogo di imitazione. D'altra parte, esso non è, a rigore, vero apparire nella bellezza, ma solo l'apparire parodico di una pseudo-bellezza. Questo spiega perché sia proprio Pan, il dio del luogo, cioè della difficile, selvaggia bellezza di *physis*, a venire invocato. Possiamo formulare l'idea di una bellezza della natura, bellezza che come ha recentemente mostrato Flavio Cuniberto⁶, custodisce l'idea di paradiso, proprio perché facciamo anche inconsapevolmente nostra l'esigenza socratica di una rispondenza, il più possibile perfetta, tra stato interiore e stato esteriore, di cui *physis* è l'esempio e la prova.

L'imitazione come processo delicatissimo di «autopoiesi» – che molti secoli dopo si sarebbe potuto chiamare anche, con Foucault, «cura di sé», dove l'imitato rappresenta un punto di riferimento sorgivo capace di informare di sé l'imitante – sostituisce, o forse addirittura

⁶ Flavio Cuniberto, *Paesaggi del Regno. Dai luoghi francescani al luogo assoluto*, Neri Pozza, Milano 2017 (prossima uscita)

restituisce, lo stato naturale iniziale. Si tratta del riconoscimento del sé come profondità plastica e rispecchiante, di cui l'apprendimento dell'arte è un caso speciale. Qui, il grado massimo dell'artificio, molto simile al processo alchemico della transustanziazione, si muterà nel suo esatto contrario: la spontaneità, la naturalezza, la grazia. Tutti ricordano, a questo proposito, le pagine paradigmatiche di Valéry su Degas, su come il rapimento dell'esercizio, l'intensità con cui viene perseguito, rappresentino l'accesso al «divino paradigma» tanto per la danzatrice che per il pittore:

Grazia e poesia palese non sono i suoi oggetti. Le sue opere non cantano affatto. Bisogna lasciare qualche posto al caso nel lavoro, se si vuole che certi incanti agiscano, esaltino, s'impadroniscano della tavolozza e della mano... Ma lui, essenzialmente volontario, mai soddisfatto dei risultati di primo getto, d'ingegno terribilmente armato per la critica e troppo nutrito dei maggiori maestri, non s'abbandona mai alla voluttà naturale. Questo rigore mi piace. Ci sono persone che non hanno la sensazione d'agire, d'avere finito una qualunque cosa se non l'hanno fatta contro se stessi. Sta forse qui il segreto degli uomini veramente virtuosi. [...] Il lavoro, il disegno erano diventati in lui una passione, una disciplina, l'oggetto d'una mistica e di un'etica che bastavano a sé stesse, una preoccupazione dominante che aboliva tutte le altre faccende, un'occasione di problemi perpetui e precisi che lo liberava da ogni altra curiosità. Egli era e voleva essere uno specialista, in un genere che può elevarsi ad una sorta di universalità. A settant'anni disse a Ernest Rouart: «Bisogna avere un'alta idea non di quello che si è fatto, *ma di quello che si potrà fare un giorno*; se no, non vale la pena di lavorare»⁷.

Occorre sottolineare come la «sapienza» cui si mira nel testo platonico non sia contaminata dai criteri *totalitari* propri di un'apparenza seduttiva ed emancipata. Infatti dovrà essere imitato non colui che sappia «rivestire ogni

⁷ Paul Valéry, *Degas, Danza, Disegno*, a cura di Beniamino Dal Fabro, Feltrinelli, Milano 1980, pp. 72-3; pp. 89-90.

forma e imitare *ogni cosa*» (397a), ma soltanto chi, con più austerità e meno diletto,

imitasse la dizione della probità e dicesse le cose da dire in quelle forme che abbiamo fissate per *nómos* fin da principio, quando abbiamo preso ad educare i nostri guerrieri (398a).

Cosa significa, però, aver «fissato per *nomos*» – *enothetesametha* (ἐνομοθετησάμεθα) – i principi in base ai quali giudicare l'opera dell'arte in questione? Che essa deve sottostare a quella tirannia estetica in cui solitamente è ben nascosto il nano della tirannia politica? Il problema del valore normativo nella forma della pratica artistica è quindi tutt'altro che risolto. Si rimarrebbe infatti legati alla visione corrente del platonismo, concentrata su un ricorrente appello astratto e astorico a vincoli normativi, perdendo di vista il dettato platonico costantemente orientato alla fonte del pensiero, dalla cui dinamica ogni istanza di valore prende origine e al cui vaglio viene fatta incessantemente passare. Il testo platonico procede, infatti, all'indagine ulteriore di questa scaturigine scendendo ad analizzare le componenti essenziali dell'arte poetica – parole, armonia e ritmo (398a-400b) – secondo la varietà delle *harmoniai* tradizionali coi loro relativi *nómoi*. Non tutte, benché tradizionali e benché guidate da *nómoi*, saranno però accolte, ma soltanto quelle che risponderanno a un'esigenza che al pensiero appare buona. Armonia e ritmo dovranno infatti «corrispondere» non alle parole in quanto tali, ma alle parole che esprimono e trasmettono qualcosa che sia «degno», secondo l'elaborazione del pensiero, di imitazione.

E certo l'armonia e il ritmo devono pure corrispondere alle parole. – E come no? – Ma tuttavia di lamentazioni e di piagnistei abbiamo asserito che nei discorsi non ci fosse punto bisogno. – Oh, no. – Ebbene, quali sono le armonie lamentose? Dimmelo; perché tu conosci la musica. – Sono, disse, la lidia mista, la lidia acuta e altre dello stesso genere. – Sicché, dissi io, queste sono da bandire? Giacché non si addicono neanche alle donne, che tengano al loro decoro, né tanto meno agli uomini. – Senza dubbio. – Ma certo l'ubriachezza e la mollezza e la pigrizia son cose sconvenientissime a dei custodi. – E come no? – Ora quali tra le armonie sono molli e conviviali? – Certe armonie, disse, in tono ionico e lidio che da taluni sono chiamate flaccide. – Di queste dunque, caro mio, è mai possibile che tu ti serva con dei guerrieri? – Per nulla, disse; ma allora non ti rimangono, pare, se non le armonie in tono dorico e frigio. Non conosco, dissi io, le armonie; ma lasciati quell'armonia che possa imitare convenientemente le voci e gli accenti di un uomo che sia coraggioso in guerra come in ogni azione violenta, e che, tradito dalla sorte o andando incontro a ferite o a morte o caduto in altra sventura, in tutti questi casi resista fermamente alla fortuna con animo saldo; e così l'altra di chi in un'azione pacifica e non violenta, ma spontanea, o persuada qualcuno o lo richieda di qualche cosa, sia un dio con la preghiera, sia un uomo con l'insegnamento e l'ammonizione; ovvero al contrario dia retta a chi gli chieda alcunché o lo ammaestri o gli faccia mutare avviso, e che in seguito a ciò, pur riuscendo in tutto, non insuperbisca, ma si conduca con saggezza e con moderazione e si rassegni agli eventi. Queste due armonie, l'una violenta, l'altra spontanea che, quali che siano, imitino nel miglior modo possibile le voci di sfortunati, di fortunati, di saggi, di coraggiosi, queste armonie bisogna lasciarcele. (498d-399a)

Come è noto, questi passi sono stati fondamentali per le speculazioni musicali che avrebbero condotto, attraverso l'insegnamento di Zarlino, alla scoperta di quella nuova sensibilità espressiva ispirata ad un'idea di semplicità e naturalezza dell'umano, i cui semi era stato il pensiero greco a nascondere tra le sue pieghe. Da questa scoperta sarebbe sbocciato qualcosa di esteticamente inedito come la tradizione del melodramma e del *bel canto*, accordo di espressione degli affetti e armonia delle sfere, *musica humana* e *musica mundana*⁸, a sua volta soggetto al rischio di artificiosità e cristallizzazione. Questi passi,

⁸ Gioseffo Zarlino, *Istitutioni Harmoniche*, cit., pp. 384-388. Si veda anche: Claudio Gallico, *L'estetica di Gioseffo Zarlino*, «Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici», n. s. 4, vol. XXIV.

però, possono essere letti anche come paradigma dell'insegnamento e dello statuto delle arti in genere, in particolare (come in realtà si cercò subito di fare) della pittura⁹. È la continuazione dello stesso testo platonico (*Resp.* 401) ad additare questa via estendendo il modello appena enunciato ad ogni arte:

Orbene, non sono forse queste le qualità che i giovani devono procurare d'acquistarsi, se vogliono adempiere la loro missione? – Appunto queste. – E, credo, ne è piena l'arte del dipingere ed ogni altra simile e ne è piena l'arte del tessere e il ricamo e l'architettura e perfino la fabbricazione d'ogni suppellettile ed anche la natura dei corpi nonché quella dei vegetali; giacché in tutte le cose c'è convenienza e sconvenienza. E mentre la sconvenienza e l'aritmia e la disarmonia sono sorelle del cattivo modo di esprimersi e del cattivo carattere, le qualità contrarie, invece, sono sorelle e imitazioni di un'indole saggia e buona. – Perfettamente, disse.

La *ratio essendi* dell'arte è colta quindi nell'imitazione come individuazione e appropriazione di «ciò che è meglio seguire» – questo il significato di *dioktea* (διωκτέα), dal verbo *dioko* (διώκω), con cui si esprime il movimento rapido e improvviso, dove intenzionale e non-intenzionale si confondono, di una spinta, di uno slancio come di vento, di dardo, di plettro, di gioia, di inseguimento e di caccia. Si tratta di discernere via via la piega, i modi che questa spinta inarrestabile prende, le leggi formali a cui essa deve sottostare. Come ha osservato Gianni Carchia,

per Platone non si tratta di bandire la mimesi nel senso ristretto del termine, la mimesi rappresentativa, che consiste nel «fare come» qualcuno o qualcosa. Si tratta di indirizzarla al bene, evitando che la si applichi a tutto ciò che impedisce all'uomo la sua elevazione spirituale. Occorre un'opera di selezione e di purifi-

⁹ Esempio in questo senso è stata l'opera e la riflessione teorica di Pietro Testa. Si veda in proposito lo studio di Elizabeth Cropper, *The Ideal of Painting. Pietro Testa's Duesseldorf Notebook*, Princeton University Press, Princeton 1984; in particolare il cap. III, *The Garden of Letters*, e qui, per l'influenza di Zarlino sulla riflessione e sulla pratica pittoriche, le pp. 137-144.

cazione, analoga a quella precedentemente descritta in relazione agli dèi ed agli eroi del mito¹⁰.

Se, dunque, la sostanza fenomenica dell'arte assegna di fatto la mimesi alla sfera dell'apparire e alla dimensione sempre nuova e cangiante dell'alterità, quanto più questo legame necessario con la contingenza viene riconosciuto e sancito, tanto più riesce a delinarsi, nella sua irriducibile purezza, il principio su cui la vivacità di tale dinamica artistica deve fondarsi. Si tratta del principio del «giusto imitare», da intendersi non già come restrizione censoria, finalizzata a scopi determinati, passibile di offrirsi anche come modello per strumentalizzazioni di vario tipo, ma come via per attuare e cogliere, in una bellezza mai data normativamente a priori eppure posta come condizione della festa della vita, le forme individuali e individuate della salvezza dell'anima come processo di antropogenesi. Qui riposano, nella loro inscindibile unità dinamica, tanto la *ratio essendi* che la *ratio iudicandi* dell'arte. La distinzione di due tipi di mimesi è dunque fondamentale, perché traccia il confine tra quanto è destinato fatalmente a restare relegato entro la sfera dell'autoconservazione, e quindi soggetto ai meccanismi della seduzione e dell'apparenza emancipata, e quanto è invece chiamato a oltrepassarla:

non viene accettata, dunque, la mimesi come cedimento autoconservativo, la mimesi propriamente animale e «magica»; in suo luogo, si affaccia l'ipotesi di una mimesi più alta, che ha il suo paradigma non nella salvezza del corpo, ma in quella dell'anima¹¹.

¹⁰ Gianni Carchia, *L'estetica antica*, Laterza, Roma-Bari 1999, p. 92.

¹¹ Ivi, p. 93.

Il riferimento ai passi della *Repubblica* consente di avvicinarsi ad un punto storicamente cruciale dell'arte visiva e pittorica per coglierne i tratti paradigmatici, vale a dire a quella nozione di «visione che osserva, che contempla, che crea» – *Anschauendes Sehen, Kunstschöpfendes Sehen* – individuata da Wilhelm Perpeet come il tratto nuovo e distintivo della pittura rinascimentale¹². L'orientamento di quelle pratiche artistiche – sfociato in opere esemplari per le quali si è anche usata la categoria di «classico» – era, come è noto, caratterizzato da un interesse esclusivo per il mondo fenomenico. Per la prima volta infatti, dopo secoli, l'arte plastica si apriva in maniera ideale e programmatica all'ardua fenomenicità del mondo, la cui straordinaria complessità spingeva ad una progressiva emulazione. Considerata nel suo aspetto atemporale – punto di vista concesso dalla qualità di «classico» ad essa attribuita –, questa via orientata all'infaticabile indagine del visibile, senza remore di sorta, non è priva di rischi, come del resto è sempre stato rischioso rinunciare alla sicurezza di categorie artistiche indotte o imposte, si chiamino esse Ideologia o Moda¹³, per misu-

¹² Wilhelm Perpeet, *Das Kunstschöne. Sein Ursprung in der italienischen Renaissance*, Alber, Freiburg-München 1987, in partic., pp. 226-247.

¹³ Scrive, a questo proposito, A. Arikha: «Emanating from without, collective style reverberates like a tune to a dance. Fashion evolves by excluding those who are inattentive to it and including those who consent to it. But it wears away as soon as it is imposed. In a way, fashion's antinomy is permanence, which is the artist's highest ambition. It is qualitative permanence that enables a work of art to reverberate through time. Not its momentary spark. However, the increase of mediation contributes to enhance the spark and obscures the permanent qualities. We are now in the midst of a period without precedent in history: *difference*, which is the root of identity, seems to be in peril. Although all is open, and maybe because it is so, all seems closed. Furthermore, and because of this peril, qualitative differences seem to dim, and with them the difference – between viewing pictures under natural or artificial light, between an original and its reproduction, between painting and poster, genuine and fake, art and rubbish – seems to vanish». A. Arikha, *Notes for a lecture*, in Id., *On Depiction*, cit., p. 13; trad. it. *Rotture stilistiche. Note per una conferenza a giovani artisti*, cit., in *La pittura e lo sguardo*, cit.

rarsi solo ed esclusivamente con l'attività di quel che, in effetti, dovrebbe essere il solo luogo deputato al commercio delle arti pittoriche col mondo visibile: l'occhio. L'occhio, e dunque i fenomeni che dinnanzi ad esso si dispiegano nella varietà infinita ed imprevedibile del loro darsi. Per questo non è possibile parlare di «categorie» dei fenomeni, bensì di «caratteri», tratti distintivi. Che tutto l'insieme del visibile, quale mondo dei fenomeni, fosse, nella pittura dei grandi maestri, concepito unitariamente come «natura», al di là delle limitazioni successive che vedranno l'area semantica di questo termine in relazione a «fenomeno naturale» (*Naturerscheinung*) progressivamente restringersi, rendeva al senso della vista ampia libertà e licenza di spaziare nell'indagine e nella contemplazione delle differenze, facendo sì che la sfera dell'apparire si dischiudesse come tale. Secondo Perpeet questo regno delle differenze si può riassumere nel modo seguente: il *non-isolamento*, in quanto ogni fenomeno è in altro e rimanda sempre ad altro. L'*instabilità*, perché, qualora venga isolato nella sua singolarità, non presenta una struttura permanente. La *dovizia*, in sé, di aspetti contrastanti. A questa frammentarietà si aggiunga il fatto che al fenomeno è connessa una *temporalità specifica* per cui ogni fenomeno non può che mostrarsi in un suo incessante trascorrere¹⁴. Misurarsi con le forme dell'apparire doveva dunque significare per l'arte visiva rispondere ad un compito virtualmente infinito, allo stesso modo in cui è infinita la fonte,

¹⁴ Cfr. W. Perpeet, *Das Kunstschöne*, cit., pp. 231-233.

l'occhio, a cui essa, per assolvere questo compito, attinge. Si capisce come questo tipo di visione, impegnata a tradurre un visibile cangiante e sovrabbondante entro le forme della *techne*, coinvolga, nell'intensità divorante che dall'interno la spinge, non soltanto l'occhio, ma anche la mano, organo parimenti necessario a captare, sentire, rendere il fenomeno. D'altra parte, per assolvere un compito che per la complessità cui è esposto non è così dissimile dall'eterno scacco dell'esperienza del sublime, l'azione complice di mano e di sguardo si rivela non solo praticamente, ma epistemologicamente necessaria. Si tratta infatti di trasformare i caratteri mobili ed evanescenti del contingente in strutture stabili ed ordinate (secondo, beninteso, un ordine che non è mai a priori), senza tradirne¹⁵ l'essenza costitutiva di apparenza. In una lettera a Christian Dietrich von Buttler, Goethe sembra teorizzare questa necessità di un coinvolgimento integrale delle facoltà nella loro prensile attitudine verso l'esterno:

Guardare, sapere, presagire, credere, e come si chiamano tutte quelle antenne con le quali l'uomo procede a tentoni nell'universo, devono proprio agire strettamente unite se vogliamo adempiere al nostro importante, ancorché difficile, compito¹⁶.

«Il compito più difficile che ci sia al mondo» era, secondo Bernard Berenson¹⁷, questo vedere pittorico che è anche un

¹⁵ Si veda ancora, su questo punto, G. Carchia, *L'estetica antica*, cit., pp. 99-101.

¹⁶ «Schauen, wissen, ahnen, glauben und wie die Fuehlhoerner alle heissen, mit denen der Mensch ins Universum tastet, muessen denn doch eigentlich zusammenwirken, wenn wir unsern wichtigen, obgleich schweren beruf erfullen wollen.» Goethe, *Briefe 1814-1832*, a cura di Ernst Beutler, Bd. 21, Artemis, Zürich 1951, Nr. 531, p. 741; cit. Da da W. Perpeet, *Das Kunstschoene*, cit., p. 237.

¹⁷ Bernard Berenson, *I pittori italiani del Rinascimento*, Sansoni, Firenze, 1965.

toccare; che rifiuta la visione distaccata, non compromessa con il corpo proprio perché esso espone nuovamente il corpo nel suo essere spirituale. Non si può infatti dimenticare che il disegno, pur nella funzione squisitamente tattile che il Rinascimento gli assegna, è nel contempo «disegno interiore», idea, armonia e ordine interno entro cui organizzare le forme fenomeniche. La difficoltà di comprendere e tenere insieme questa polarità in direzione di una condizione mediale che potremmo chiamare il *figurabile*, che non appartiene in proprio né al pittore né alla cosa, ma si genera come da sé a condizione di essere alla festa di Afrodite, ha dato luogo a singolari fraintendimenti, il cui compendio è la nota formula di un Raffaello ugualmente grande anche senza mani. Qui si annida in realtà il sogno romantico di un'arte dallo sguardo onnipotente e disincarnato in grado di accedere direttamente all'invisibile traendolo con divina autorità dalla cosa visibile senza servirsi di alcun mezzo materiale, ma limitandosi ad esercitare la potenza dello sguardo. Giuseppe Di Napoli, nelle pagine dedicate a Caspar David Friedrich di un libro recentissimo, penetra nell'invisibile che la pittura del maestro tedesco riesce ad evocare nell'al di qua e nell'al di là dell'occhio fisico, reale e rappresentato, ravvisando nello sguardo, più che nella mano, la sua chiave d'accesso¹⁸. Che la pittura romantica avesse presentito per tempo quel processo di smaterializzazione del reale cui il tardo-moderno tecnologico sarebbe andato incontro è un dato di cui siamo ben lungi dall'aver afferrato pienamente la portata teorica. Fie-

¹⁸ Giuseppe Di Napoli, *Nell'occhio del pittore*, Einaudi, Torino 2016, pp. 162-192.

der, il filosofo della visione tattile e dell'importanza della materia della pittura, grande amico di Hans von Marées, ha parole molto chiare a questo proposito. Egli avverte infatti come sia da tenere costantemente presente il fatto che

nella realizzazione di un'opera d'arte visiva non è soltanto l'occhio ad essere attivo: gli organi di senso si aiutano l'un l'altro e il senso del tatto si rivela indispensabile per la realizzazione di ciò che noi chiamiamo, a buon diritto, una vera rappresentazione visiva¹⁹.

È illuminante, a questo proposito, la testimonianza di Degas raccolta da Valéry:

Vi è un'immensa differenza tra il vedere una cosa senza matita in mano e il vederla mentre la si disegna. O meglio, sono due cose assai differenti che si vedono. Anche l'oggetto più familiare ai nostri occhi diventa tutt'altro, se ci si mette a disegnarlo: ci accorgiamo che lo si ignorava, che non lo si era mai veramente *veduto*. Sino ad allora l'occhio non era servito che come intermediario. Ci faceva parlare, pensare; guidava i nostri passi, i nostri generici movimenti; talvolta svegliava i nostri sentimenti. Ci rapiva anche, ma sempre per mezzo di effetti, di conseguenze o di risonanze della sua visione, che le si sostituivano e pertanto l'abolivano nel momento stesso di goderne. Ma il disegno dal vero d'un oggetto conferisce all'occhio un certo comando alimentato dalla nostra volontà. Bisogna qui volere per vedere e una tale *vista voluta* ha il disegno per scopo e insieme per mezzo. Non posso precisare la mia percezione d'una cosa senza disegnarla virtualmente, e non posso disegnare questa cosa senza un'attenzione volontaria che trasforma notevolmente quello che prima avevo creduto di percepire e di ben conoscere. Mi accorgo che non conoscevo affatto quello che conoscevo [...]. Una volontà che duri è essenziale per il disegno, il quale infatti esige la collaborazione d'apparati indipendenti, i quali non chiedono se non di riprendere la libertà degli automatismi che gli sono propri. L'occhio vuole errare, come la mano arrotondare, prendere per la tangente. Per assicurare la libertà del disegno, con la quale potrà compiersi la volontà del disegnatore, bisogna venire a capo delle libertà locali. È una questione di governo [...]. Per rendere la mano libera nel senso dell'occhio bisogna toglierle la libertà nel senso dei muscoli; in particolare, renderla arrendevole a tracciare in qualunque direzione, cosa che non le aggrada. Giotto delineava un puro cerchio col pennello, e nei due sensi²⁰.

¹⁹ Konrad Fiedler, *Schriften zur Kunst*, a cura di G. Boehm, München 1971, Bd. 2, p. 41.

²⁰ Paul Valéry, *Degas Danza Disegno*, cit., pp. 56-57.

Come si vede da queste notazioni, si tratta di un'operazione che esige l'impiego di un'energia capace di piegarsi docilmente ad un'istanza formale, ma in modo che la tensione e l'intensità che ciò comporta restino visibili. Quel che apparirà non sarà più, allora, soltanto un'immagine priva di legami con ciò che l'ha generata, ma, appunto, un dipinto, sempre ancora palpitante della temporalità fenomenica del gesto che lo ha tracciato e della forza atemporale propria della spinta formale che lo ha preteso. Come osserva Avigdor Arikha,

in pittura, vedere solo l'immagine e non invece la sua articolazione significa privarsi dell'emozione pittorica. Questo perché il verbo del dipinto è l'articolazione, e non il suo soggetto. Senza verbo il soggetto non sarà che immagine morta. Il dipinto possiede dunque due facce: la pittura e l'immagine. L'immagine ricorda, la pittura rivela. La sola immagine rinvia all'informazione, come un'agenda. Al contrario, l'esperienza visuale procurata dalla percezione dei sensi rivelerà la pittura entro la sua dimensione intemporale ed unica al tempo stesso: il suo tocco, il suo ritmo, il suo cromatismo, il dispiegarsi delle forme, dello spazio e, soprattutto, la sua velocità. La velocità è la traccia dell'energia creatrice dell'artista, del suo soffio. È questa velocità che distingue gli artisti, è essa a far sì che forme e colori riverberino. Da questo punto di vista non vi è differenza tra la percezione giusta di un quadro di Raffaello, di Matisse o di Mondrian. Nei tre casi, è il metalinguaggio e la velocità (diversa per ciascun pittore) a costituirne il motore²¹.

La visione pittorica così intesa sarà allora una visione capace di entrare in contatto diretto e partecipe con il visibile che la provoca e solo a questa condizione riuscirà davvero a penetrare nel fenomeno e a costringere ad una risposta formale il suo proteico negarsi. In questa lotta piena di tensione la posta in gioco, apparentemente insignificante e gratuita, si riveste di un significato sacra-

²¹ Avigdor Arikha, *Le peintre, l'œil et la main*, «Le Monde des Débats», novembre 1999; trad. it. *Il pittore, l'occhio e la mano*, in *La pittura e lo sguardo*, cit.

le, allorché si tratta di strappare alla caducità, alla morte che insidia ogni frammento del visibile, se non la permanenza, almeno l'idea viva di essa, la sua promessa, quella *scintilla pulchritudinis* per lo più occultata che ne assicura la durata, tanto nell'anima, con il ricordo, che nella materia inerte, con la pittura. Già il *Timeo* (26c), nel vivido racconto che della storia di Atlantide udita da bambino il vecchio Crizia fa a Socrate, aveva associato i due supporti, la memoria e la pittura. Che il pittore sia colui che, al pari della memoria, capta il segreto anelito alla durata insito in ogni aspetto del visibile? Qual è, però, l'operazione in grado di accogliere e portare *a buon fine*, nel regno di un visibile duraturo, l'anelito che abita tanto la caduca apparenza delle cose che la visione metafisica?

Una volta abbandonate le guide omologanti della convenzione e del gusto generalizzato, che trattengono ai due estremi, rispettivamente, della libertà creativa programmatica verso mondi linguistici autoreferenziali, o del cedimento mimetico indiscriminato verso la *politropia* (πολυτροπία) dell'apparenza, quel che si apre è un vasto spazio mediale in cui risultano irricognoscibili e vengono meno le istanze di un «soggetto» attivo e di un «oggetto» passivo. Viene, in altre parole, superato quel carattere illusorio della *mimesi fantastica* (*phantastike mimesis*) che, nel *Sofista* platonico (236c), indicava il meccanismo reificante dell'apparenza emancipata da ciò che deve limitarsi a lasciar apparire. Cos'è, però, quel che deve apparire nella luce del visibile e non può farlo se non nel *medio* di una «certa» mimesi, che non è

quella *fantastica*? Possiamo rispondere a questa domanda affermando che si tratta precisamente di ciò che *può* varcare la soglia dell'immagine senza perdere lo statuto ontologico originario che connette l'immagine all'essere di cui è immagine. Si potrebbe certo obiettare che l'immagine ha l'essere alla stregua di qualunque altra cosa: ma si dovrebbe allora rispondere che l'essere dell'immagine dipende da quello di cui è immagine, a meno di non assumere come veritiera solo un'immagine che si limita a rispecchiare sé stessa come uno specchio posto dinnanzi ad un altro specchio, senza possibilità di rispecchiare nient'altro. Ma avremmo in tal caso un'immagine privata della sua prerogativa. Il suo statuto ontologico sarebbe in tal modo la sua negazione.

Il Cristianesimo, molti secoli prima della fotografia, aveva conferito grande importanza alle immagini per la diffusione del Vangelo, mostrando di comprenderne l'importanza, e i rischi, molto più profondamente degli iconoclasti di cui, col Secondo Concilio di Nicea (787) avrà definitivamente ragione. A differenza di quanto era accaduto nel mondo antico, dove lo statuto ontologico dell'immagine artistica era regolato dal modo in cui andava intesa e praticata la mimesi, la pittura cristiana già ai suoi albori non ritiene di potersi fidare ciecamente della *techne* pittorica affidando ai pittori la delicata modalità dell'apparire divino. Per questo essa porrà le immagini acheropite a inarrivabile modello e sigillo dei suoi successivi sviluppi: saranno queste, infatti, trasmesse direttamente dalla divinità, a rappresentare la garanzia del rapporto che la pittura si appresta a stabilire con l'esse-

re trascendente di cui dipingerà le *porte regali*. E questo rapporto sarà pensato e provato, proprio e anche grazie all'immagine, come indissolubile. Da allora, le immagini cristiane recano la traccia di quella segnatura storico-teologica che quelle immagini iniziatrici esibivano.

L'immagine fotografica è, in quanto tale, destinata a invernare lo stesso schema ma, dovendolo ripetere in un contesto profano, è anche costretta a scivolare, suo malgrado, nella parodia. Le immagini fotografiche si valgono infatti, a garanzia della loro autenticità, di una segnatura storico-tecnica che costituisce parte del loro pregio. Entrambi i tipi di immagini, quelle cristiane e quelle fotografiche, fanno riposare il loro statuto ontologico, cioè il nesso sostanziale all'essere di cui sono immagini, sull'irreversibilità di un evento accaduto nel tempo, là l'impressione acheropita del divino, qui l'impressione ugualmente acheropita dell'istante.

Ci si chiede, ora, se la presenza di questo nesso sostanziale non sia, invece, un'esigenza che deve essere costantemente invocata di volta in volta. Sappiamo che, a differenza del pittore, né l'iconografo né il fotografo, a patto di aver rispettato tutte le regole, ascetiche e tecniche, previste per il buon esito della loro opera, possono avere il minimo dubbio sul *valore di verità* delle loro immagini. L'uno e l'altro traggono infatti questa incrollabile certezza dall'immediatezza «magica» di un gesto assoluto, là l'irripetibile impressione del volto santo sul panno della Veronica in una perfetta sincronia e compresenza di corpo e immagine; qui l'irripetibile impressione dell'istante nel dispositivo fotografico. Sia l'uno che l'altro hanno

evitato di fare i conti con la mediazione diacronica della materiale contingenza.

A compiere il gesto di questa mediazione materiale, in pittura, è la *mano*. *Mano* che non fornisce, è vero, alcuna garanzia a priori di riuscita. La mano, infatti, come l'errore, è umana. In Paolo troviamo un'affermazione straordinaria a questo proposito, su cui, proprio nei fasti indiscussi dell'era digitale, non si dovrebbe cessare di riflettere: «Non può l'occhio dire alla mano: "non ho bisogno di te"» (I Cor 12, 21). Da parte sua, la pittura sembra fatta apposta per accogliere e fare propria questa ammonizione. Non è rimasta che la pittura, infatti, a conservare alla mano il suo ruolo di indispensabile *partner* dell'occhio. In pittura è proprio la mano infatti, col suo gesto, a dischiudere lo spazio della mediazione in cui nulla è garantito perché tutto è potenza e in potenziale rapporto. Si tratta, però, di una potenza che si esplica nella contingenza della materia, i cui limiti si possono negare, emulando un'opera di magia o invece ammettere, compiendo *buona* pittura. La pittura può cioè scegliere di seguire la mimesi *fantastica* propria dell'immagine emancipata, oppure scegliere la mimesi *icastica*, dell'immagine dipendente. A differenza dell'immagine emancipata, che espone solo sé stessa sigillata in una trasparenza autoreferenziale, le grandi icone e le grandi fotografie, oltre che la grande pittura, mostrano come solo l'immagine dipendente sappia aprirsi, rendendo visibile, senza negarsi in una falsa trasparenza, ciò di cui sono immagine.

La pittura ha dato alla luce immagini attraverso le quali abbiamo potuto accedere a mondi altrimenti ignoti.

Ignoti sul piano visivo non perché «strani», «irreali», «fantastici», ma in quanto ancora assenti dalla nostra realtà mentale. Non ancora metafisicamente intuiti e raggiunti. Potremmo infatti assegnare all'ambito dell'immagine che si spaccia per ciò che non è, cioè mera immagine prodotta dalla *mimesi fantastica*, il *Giardino delle delizie* di Hieronymus Bosch o l'*Agnello mistico* di Hubert e Jan van Eyck? Dovremmo sentirci di affermare che il loro statuto è fittizio, che si tratta di immagini dipinte con tanta cura solo per rendere più credibili possibili realtà metafisiche di cui non possiamo affermare l'esistenza. In questo caso non ci resterebbe che considerarli oggetti estetici di straordinaria e incomparabile fattura ma pur sempre legati all'epoca che li ha visti sorgere; quindi prodigarci per la loro conservazione e per la loro conoscenza in quanto documenti preziosi di un'età trascorsa. Non è così facile, come ci dimostrano non solo le folle di visitatori in adorazione, che al Prado come nella chiesa di S. Bavone a Gand si avvicendano senza sosta dinnanzi ai due capolavori, ma l'intenso stupore che coglie ciascuno di essi. Allo stesso modo, anche se in un senso apparentemente più semplice, non possiamo inscrivere nell'ambito della *mimesi fantastica* l'*Asparago* di Manet e le *Pesche* di Bonnard. La stessa pittura ha reso l'immagine dell'apparire quotidiano di due oggetti nella luce che è loro appartenuta per pochi istanti, così come ha reso l'immagine dell'apparire metafisico di due mondi nella mente che li ha ospitati. Come chiamiamo la straordinaria coerenza interna che fa sì che non vi sia, in ciascuno degli esempi che abbiamo scelto, nulla di esagerato, nulla di gratuito,

nulla di sbagliato, nulla di pretenzioso? La chiameremo, sempre sulla scorta del *Sofista* (236c), *mimesi icastica*. Quel tipo di mimesi che accetta di produrre non altro che un'immagine e, di conseguenza, non si discosta dallo statuto di verità che ad essa compete. Inoltre, grazie al lavoro della mano, che non impugna la fatata bacchetta magica di un dispositivo, bensì il banale pennello, la pittura produce un tipo di immagine che reca i segni del suo affiorare diacronico nel mondo materiale ed effimero delle apparenze. Meno effimera di quelle degli oggetti a cui si applica nei pochi istanti di visibilità loro concessa dal tempo; e più effimera, probabilmente, di quelli apparsi alle visioni metafisiche che solo essa peraltro poteva e può rendere visibili. Si potrebbe giungere allora ad affermare che la pittura, esercitando la mimesi icastica che è quella che la àncora saldamente al piano dell'immagine materiale, è il medio elettivo di un carattere ontologico altrimenti inattuabile e ignoto. Potremmo chiamare questo carattere ontologico il *figurabile*.

Se all'inizio di questa riflessione avevamo trovato nel III libro della *Repubblica*, invece di una condanna della pittura come mimesi, la sua salvazione come *techne* soggetta, come ogni *techne*, ad un suo preciso *nómos*, cioè a insiemi di regole interne costantemente vagliate dal pensiero ma mai smentite come tali, ricorderemo che gli esempi che Platone offriva venivano dalla musica. Ciò alludeva al fatto, confermato peraltro nei *Nómoi*, che il *nómos* cui troppo precipitosamente si conferisce significato di «legge», in Platone è da intendersi in modo ancora indissolubile dal suo significato originario, che è

quello di «canto». In particolare, come un frammento di Alcmane attesta in maniera inequivocabile, «canto degli uccelli», la prima occorrenza nelle lingue occidentali in cui questa parola può essere intesa anche come «legge». La spontaneità di questo canto fa sì che nell'arte non vi possa essere «legge» senza grazia, gratuità, *charis*, cioè de-soggettivata, spersonalizzata felicità di esecuzione. Come canta l'usignolo e come il melo produce le mele, così si comporta la *techne* pittorica, non generata da alcuna necessità materiale primaria, ma spinta da una, se così si può dire, necessità gratuita.

Naturalizza del poeta: Don Milani e Mario Luzi

Tratto da: Fabio Milana, *Don Milani scrittore: appunti*

Viene qui opportuno ricordare una testimonianza di Michele Ranchetti sul giovanissimo Milani, aspirante pittore a Firenze tra '42 e '43, nella fase cioè che precede immediatamente l'entrata in seminario:

«Era venuto a trovarmi perché sapeva che anch'io volevo fare il pittore o essere pittore. Gli mostrai i miei disegni, e qualche quadro. Fu spietato, ma non perché li ritenesse brutti o non riusciti, goffi o altro, ma, al contrario, perché li giudicava [...] espressione di un talento forse originale. Per Milani, in quella occasione, ma direi anche dopo, l'originalità, il gusto, la bravura, la personalità, il tentativo di esprimere il proprio carattere, la ricerca di uno stile erano tutti errori da evitare come la peste, da combattere [...] Erano i colori la caratteristica [dei suoi] dipinti, molto simili a quelli del suo maestro Staude, paesaggi soleggiati, realistici, tra Morandi, Telemaco Signorini, Cézanne, ma senza stile, senza caratteristiche peculiari, come se la pittura dovesse solo servire a riprodurre la natura così come essa è, senza varianti o interpretazioni. Naturalmente Lorenzo sapeva benissimo di voler praticare un'astrazione, ma questo era il suo proposito, di annullare cioè tutto ciò che è singolare, e in quanto tale si contrappone o si sostituisce al vero».

Da questa testimonianza, molto preziosa ma anche molto retrospettiva, e forse non del tutto indipendente da quanto verificatosi nei cinquanta anni di distanza dall'evento rammemorato, emergerebbero comunque una ispirazione originaria e una lunga coerenza, ad accentuare il carattere di consapevolezza programmatica dell'espressione in Milani, e deporre a favore della presenza di un preciso *Kunstwollen* nel retropalco della sua scrittura. Ora, tutto ciò potrebbe considerarsi in definitiva abbastanza ovvio: il carattere dimissionario dello scrittore Milani sarebbe una manifestazione di sé al quadrato. Ma quello che importa qui sottolineare è come in questo senso Milani non sia isolato, o controcorrente, e insomma provocatorio. Si considerino ad esempio le seguenti affermazioni:

«L'arte del grande poeta non ha alcuno dei segni esteriori di quella che noi chiamiamo volgarmente originalità; di quella originalità, intendo, che rileva dal temperamento e dall'indole percettiva e intellettuale del suo apparato psichico e che è tutto sommato una violenza, una parzialità; la voce del vero poeta dà sempre l'impressione d'una voce perpetua che ricomincia miracolosamente a parlare in quel punto. E quanto all'originalità vera, essa risiede naturalmente un po' più nel profondo che nei toni accidentali di una personalità tipica. Sarà perché di questo si è abusato in questi cinquant'anni, sarà perché nel senso dell'espressione tipica individuale si è esasperato il talento di alcune generazioni, che oggi l'originalità così intesa è la cosa meno originale del mondo. E dire che in cima ai

pensieri del poeta sta evidentemente come un miraggio o un'allucinazione un'opera che appaia come una pura determinazione, un'operazione logica o, se volete, matematica inevitabile e che possa sembrare fatta da chiunque altro e anzi, per meglio dire, neppure fatta, ma esistente in natura».

È un testo del 1951, la abbastanza nota *Naturalità del poeta* di Mario Luzi.



Interno d'atelier

*Lo studio di un pittore si apre.
Come lui ha dissipato ogni pretesa di segretezza, così noi, entrando
nel suo studio, dissipiamo ogni pretesa di conoscenza*

L'atelier di Avigdor Arikha

Monica Ferrando

Si apre con questo numero la rubrica «Interno d'atelier», che ci farà entrare nello studio di un pittore del nostro tempo. Ci si può chiedere, visto che lo studio come tale non è tanto destinato ad accogliere gli altri, quanto piuttosto a escluderli, se non si tratti di un ingresso fortuito o, peggio, di un'irruzione indebita. Il motivo di interesse di uno studio di pittore, però, sta proprio nel suo statuto di mondo a parte, sciolto dagli ormeggi del mondo reale alla volta di un nessun-dove di cui i quadri segnalano via via la posizione e, quando risulta conoscibile, la rotta. Vi sono stati studi, come quello di Gianfranco Ferroni, in cui a nessuno era concesso di entrare e studi, come quello di Avigdor Arikha, con cui la rubrica esordisce, in assoluta continuità con il salotto e la conversazione degli amici. L'interesse a penetrare nella *stanza segreta*, che resta tale anche quando è aperta e praticabile e non perde il suo senso di *hortus conclusus* anche quando è spalancata dalla pittura, risulta ugualmente irresistibile.

Forse è di un'idea arcana e pregnante di luogo ciò di cui desideriamo fare esperienza. Nello studio, infatti, dove molto si è pensato, sperimentato, sognato, sofferto e gioito, ogni connotazione venale e utilitaristica è sospesa. I fini che vi vengono perseguiti, di cui qui vediamo i

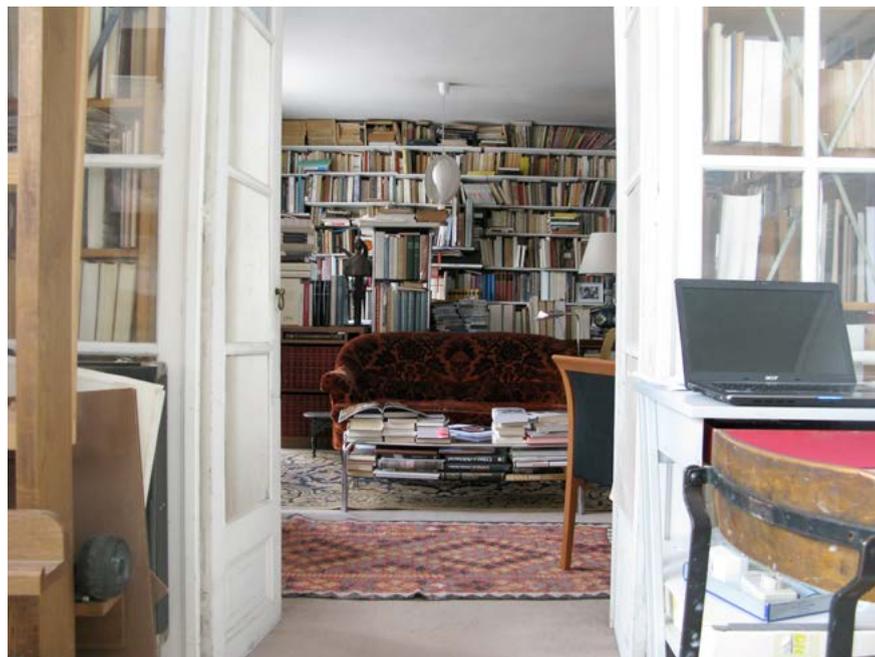
mezzi concreti, non appartengono al mondo: il mondo non ne ha bisogno. Eppure, paradossalmente, è proprio qui, nel regno delle tecniche, dei materiali e delle sperimentazioni, degli odori intensi e dello sporco incrostato di uno spazio che Giorgio de Chirico chiamava «cucina», che l'*aura* bandita dal mondo e dalle sue tecnologie si è rifugiata. È qui che gli oggetti, gli spazi, la luce si rivelano come la sommessa articolazione di un'attesa e la circospetta disposizione di una potenza. È qui che la memoria, più che altrove, è di casa, dettandone consuetudini e rivoluzioni. Per questo ogni studio è come attraversato costantemente da un vento che conosce tanto la linda cameretta dell'Annunziata del '400 italiano e fiammingo, intenta al leggio e al cestino del cucito, che l'antro tenebroso dove una folla di *bohémiens* è convocata intorno al quadro del pittore, il luminoso paesaggio dell'*Atelier* di Courbet. Luogo dei luoghi e luogo della potenza, lo studio di pittura è dunque l'immagine di una «uscita dal mondo», di una rinuncia che coincide con un amore incondizionato per il suo oggetto. Kafka, in una delle sue *Considerazioni*, ne aveva trascritto la formula inconfessabile: «Chi rinuncia al mondo deve amare tutti gli uomini, perché rinuncia anche al loro mondo. Comincia perciò a intravedere la vera natura umana che, a condizione di avere la sua stessa dignità, non si può fare altro che amare».

Le immagini che seguono, scattate nello studio di Avigdor Arikha a Parigi in Square Port Royal nella primavera del 2013, si rivolgono innanzitutto a un'assenza, quella

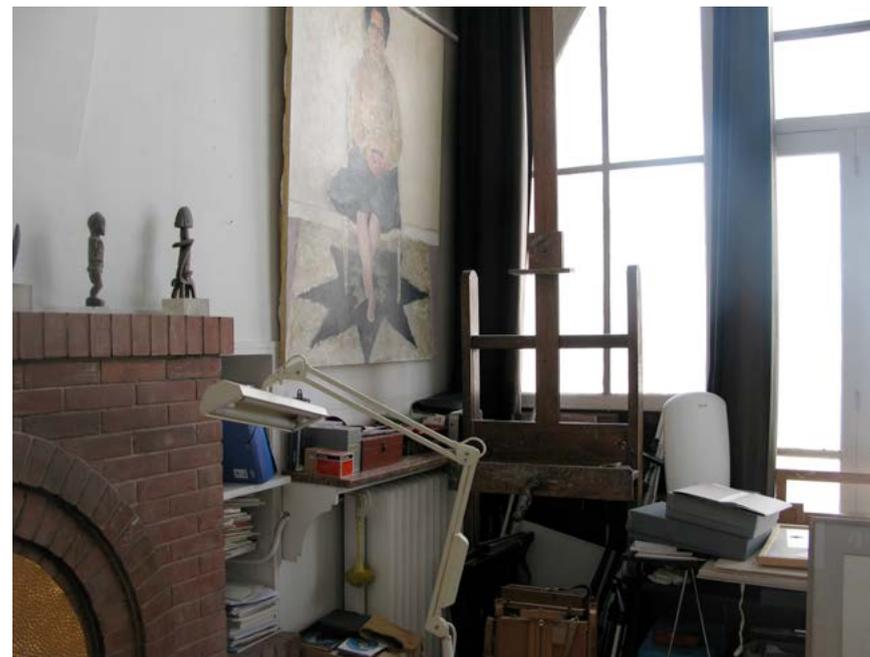


Avigdor Arikha, *Tavolo di vetro in biblioteca*, 28 dicembre 2003. Olio su tela, cm 65 x 81, coll. priv.

del pittore, che gli spazi e gli oggetti da lui a lungo utilizzati in qualche modo smentiscono, lasciandoci a poco a poco ancora percepire la presenza viva di quello sguardo. Da pochi anni scomparso, Arikha non solo aveva abitato questa stanza con l'intensità dirompente della sua pittura, ma l'aveva anche più e più volte dipinta. Vediamo infatti quadri sovrapporsi ad immagini degli stessi angoli e oggetti. Diverrà chiaro visivamente ciò che nei suoi saggi egli aveva varie volte affermato: la differenza irriducibile tra immagine e pittura. L'una guidata dal riconoscimento e dalla «lettura», l'altra dalla visione e dall'emozione. L'una dalla parte del segno e del linguaggio, l'altra da quella del



significante e del gesto che, nelle immagini dello studio e dei libri, mirano ad incrociarsi in un chiasma indissolubile. L'immagine che vediamo apparire dal quadro è quella della sua biblioteca-salotto, che Arikha vedeva dallo studio di pittura vero e proprio. Se aguzziamo la vista notiamo le stesse copertine, tanto nel quadro che nell'immagine. Le porte spalancate che la fotografia restituisce sono quelle che lasciavano in perenne comunicazione i due ambienti. Gli spazi, infatti, comunicavano senza soluzione di continuità ed era straordinario, per gli amici che vi venivano accolti, commentare l'ultimo quadro sul cavalletto per poi passare a considerare il contenuto di un libro estratto con entusiasmo dallo scaffale. Ora che Avigdor Arikha se n'è andato, è la sua musa poetessa Anne Atik a trasmettere il fervore – *dvekut* in



ebraico, come lui lo chiamava – che percorreva queste due stanze. Nella stanza della pittura due erano i cavalletti a cui il pittore, che terminava un quadro nello stesso giorno in cui lo aveva incominciato, lavorava con impeto indomabile. Alle pareti ancora possiamo vedere alcuni dei quadri dipinti con l'aiuto di questi eloquenti ed «equini» supporti. Esposto al Nord della leggendaria luce di Parigi, che non altera i colori e soprattutto mantiene le *nuances*, a differenza della luce dello studio di Gerusalemme dove, diceva, la solarità quasi le annullava nel contrasto con le ombre nettissime, lo studio di Arikha ha accolto il visibile traducendolo nella logica invisibile del suo sguardo. *Peinture et regard, La pittura e lo sguardo*, come si intitola la sua raccolta di scritti sulla pittura, mostra come non possa



esservi vero sguardo senza pittura. Come farà il mondo a guardare sé stesso quando la pittura sarà abolita?

Accanto a statuette di idoli africani, il quadro che rappresenta Anne seduta sopra un tappeto con una grande stella nera al centro ripete lo stesso tacito rituale di immagine di divinità attenta e silente nel vegliare la gestazione del visibile dato alla luce della pittura. L'arco della grande vetrata ricorda l'uscita dalla caverna platonica, dove le immagini proiettate sulle pareti oscure erano scambiate per la realtà. Arikha aveva colto il rischio della contemporanea riduzione della pittura alla significazione che da sempre domina nella caverna. Come scriveva già nel saggio *Pittura e sguardo*, del 1965: «La pittura è visibile al di là della significazione. L'immagine non è visibile che attraverso la significazione. La pittura rivela. L'immagine fa ricordare. Le due facce del quadro sono, così, opposte l'una all'altra.

Vederne una soltanto fa calare le tenebre sull'altra. Questo vuol dire che la pittura non si vede con lo stesso sguardo che si applica all'immagine. Lo sguardo sbagliato sostituisce la lettura alla vista e fa di una fonte d'emozione un sistema di segni. Spegne la pittura e risveglia l'immagine».

Carte ammonticchiate in cartelline. Rose spuntate dai pastelli sul secondo cavalletto. Il visibile provocava, ogni santo giorno, con la sua forza inesorabile, i suoi colori irresistibili. Qui dentro, se tendiamo l'orecchio, avvertiamo ancora il delicato sfregamento delle setole fini sulla tela; il loro movimento risoluto. L'assenza di pentimenti. Arikha è stato anche un grande incisore. È famoso il suo uso della puntasecca, che non ammette ripensamenti e che lui sapeva maneggiare con la stessa delicatezza di Rembrandt. Nello studio possiamo ancora osservare il

torchio che usava: fatichiamo a parlare al passato perché tutto sembra ancora vivo e pronto all'uso.

Alle pareti vediamo alcuni esempi di questo lavoro intenso e accurato: ritratti delle figlie bambine, degli amici, paesaggi del monte Sion... Come un antico maestro, il confronto col visibile doveva passare per una conoscenza impeccabile delle tecniche con le quali esso poteva trasmettere tutta la sua momentanea intensità vitale ad un foglio di carta, ad una traccia d'inchiostro. Il concerto serrato di occhio e mano non lasciava che la vita se ne andasse per sempre, ma sapeva come fare a trattenerla. Cos'è la *technè* pittorica se non questo?

Né mestiere né magia: la pittura è un terzo tra questi due estremi del lavoro fine a sé stesso e della sua improbabile negazione. Nello studio di Arikha tutto avveniva per via di un soffio che animava questo spazio, passava tra occhio e mano facendo una spola che Beckett, il grande amico di Anne e di Avigdor, aveva a suo tempo descritto in maniera definitiva. Quando il confronto con la pittura dei grandi maestri era divenuto, per il già famoso pittore astratto Arikha, una questione vitale e non più aggirabile, egli non aveva esitato a buttare all'aria tutto il lavoro fatto fino a quel momento e a cambiare modo di dipingere. Ma soprattutto di guardare. Aveva incominciato a guardare fuori, le cose intorno, il mondo degli altri oltre che sé stesso. C'era poi quella gran differenza? Fuori, la luce è la stessa. Tutto sta nel saperla cogliere. I grandi maestri ci erano riusciti. Sarebbe stato possibile riuscirci anche ora,



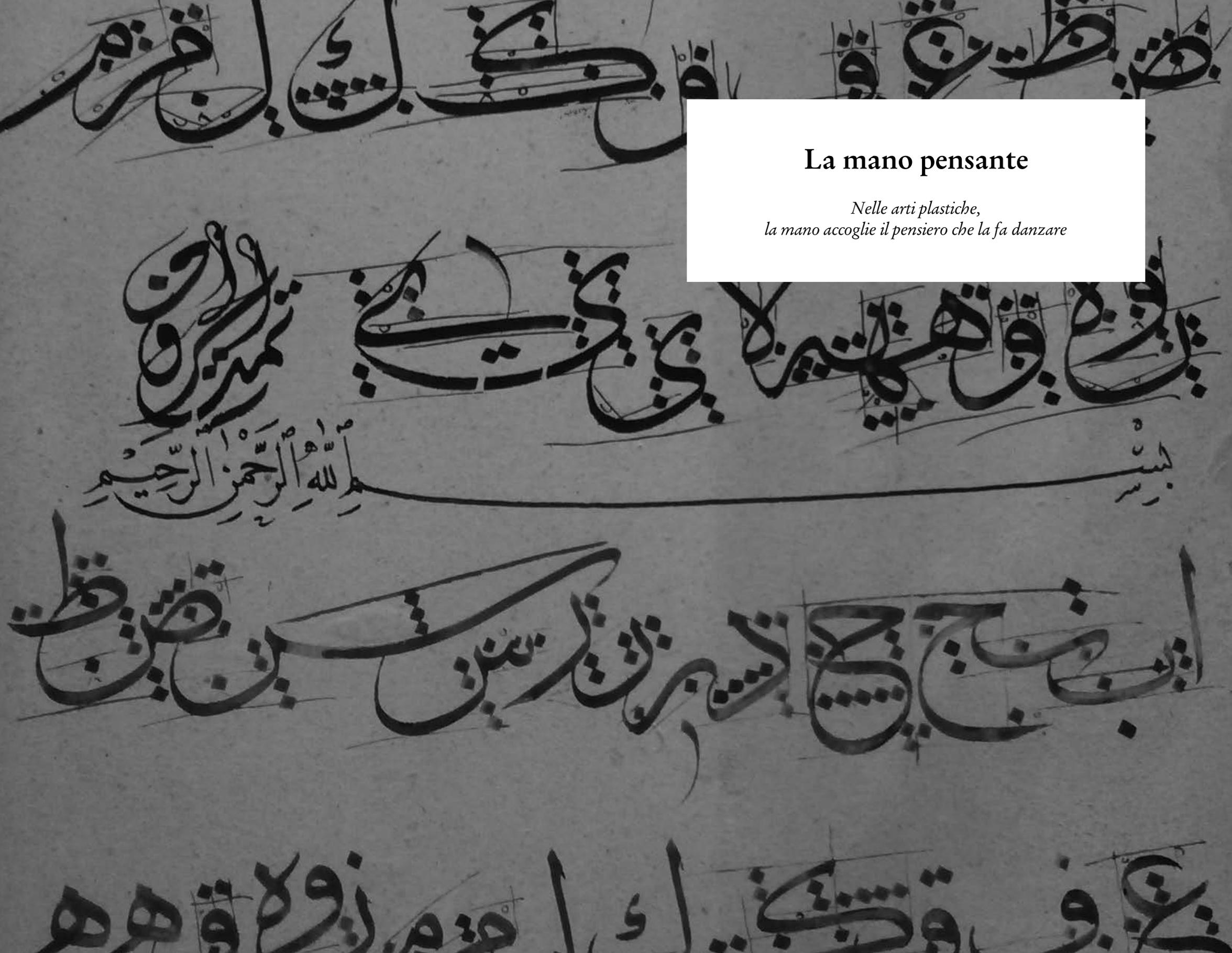
Avigdor Arikha, *Parete dello studio*, 26 agosto 1987. Olio su tela, 100 x 81 cm, coll. priv.

nell'occidente trionfale e tecnologico. La luce è sempre la stessa. La mano e l'occhio dell'uomo, anche. Beckett, che non era modernista ma un moderno autentico, l'aveva capito e non aveva esitato ad incoraggiare l'amico sulla via della tradizione.

Ma la tradizione non è mai stata data una volta per tutte, è un'intensità di trasmissione sempre ancora da afferrare e, prima ancora, da scorgere.

Un pomeriggio di domenica, il discorso toccò la pittura cinese, di cui lui era stato insignito «maestro» all'Accademia di Shanghai. In quell'occasione ebbe un curioso moto di disappunto quando qualcuno dei presenti sembrava non avesse dato la giusta importanza alla presenza del *ch'i* in pittura. Il soffio vitale, che i cinesi hanno considerato giustamente la fonte di ogni cosa giusta in arte perché dotato di spontaneità assoluta nel suo accordo con il ritmo incessante e immutabile della natura, era per Arikha, anche la spinta segreta della pittura e il suo termine ultimo. Ciò che la collegava impercettibilmente alla natura nella sua totalità e la liberava dalla storia, di cui la pittura conosce, per così dire, i retroscena. Il soffio ricollega virtualmente ogni quadro alla prima linea mai dipinta e, se il quadro lo accoglie, la pittura concepisce la vita. L'ultimo quadro dipinto da Arikha è stata una donna incinta, la figlia Noga, come mostra questa fotografia scattata nello studio che ormai conosciamo.





La mano pensante

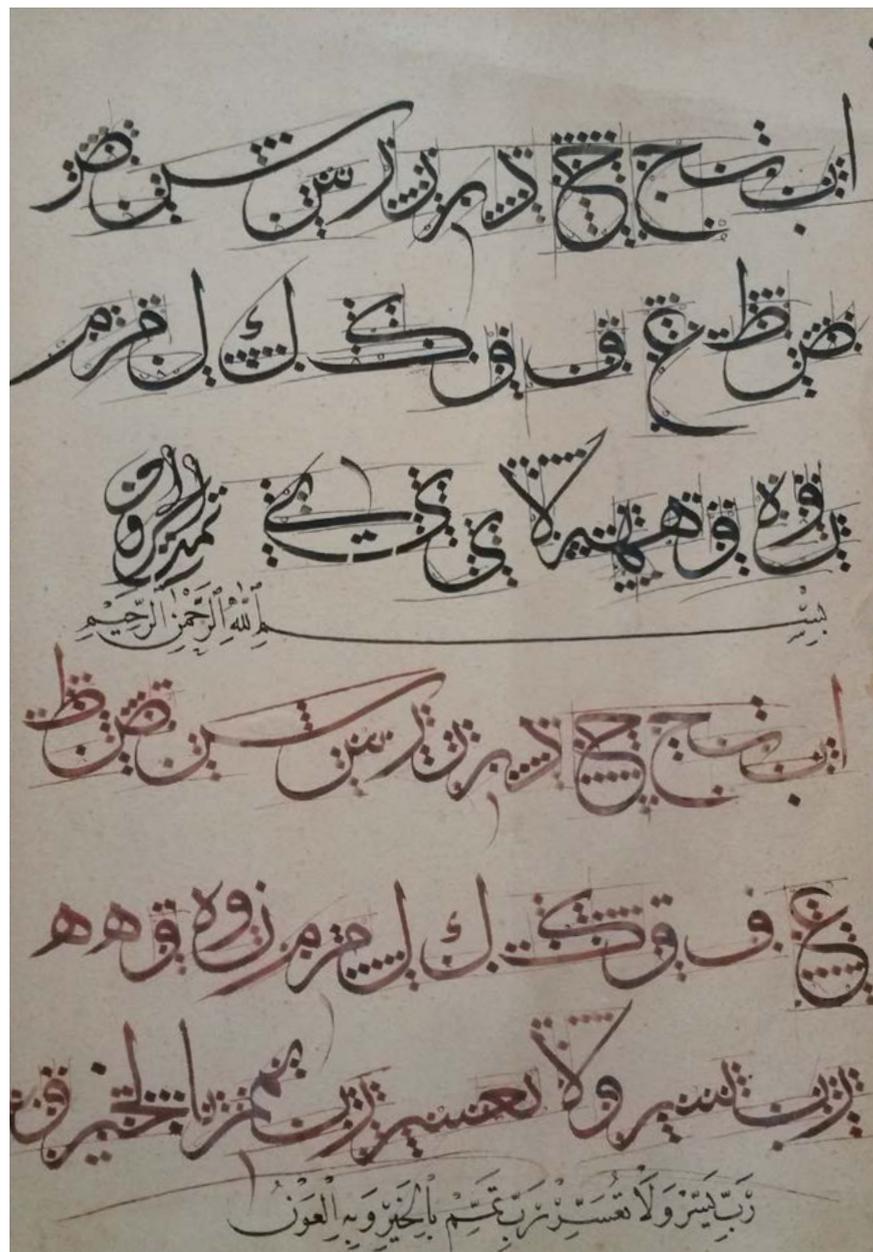
*Nelle arti plastiche,
la mano accoglie il pensiero che la fa danzare*

Sur la calligraphie islamique

Ahmet Soysal

La calligraphie islamique – art de l’écriture se servant des lettres de l’alphabet arabe et répandu dans tout le champ de civilisation de l’Islam – n’est pas d’un accès théorique facile. Elle s’est ordinairement nommée *husn-i-hat*, ce qui signifie littéralement *la belle ligne*, le mot *ligne* désignant l’écriture, au sens matériel du terme. La plus grande difficulté concernant cet art est celle de son double statut, esthétique aussi bien que religieux. Elle tient avant tout à ce que ce statut n’a pas été explicité par les théoriciens et a fortiori par les historiens. Les explications courantes de la calligraphie demeurent en effet au stade du recensement formel, de la chronologie et de la répartition des écoles. Que le statut de cet art soit resté implicite, cela doit bien avoir ses raisons. La première de ces raisons nous semble être la profondeur même de l’essence de la calligraphie. Profondeur abyssale en ce qu’elle plonge au cœur du problème du sens et de celui de la représentation. Nous ne pouvons ici qu’effleurer ce qu’il en est de cette profondeur.

Premièrement, il faut indiquer que cet art s’inscrit dans un espace culturel dans lequel la *lettre* (“*harf*”) à commencer par sa détermination vocale, et ensuite dans sa configuration formelle, est considérée comme d’origine



Alphabet avec mesures pointillées, en calligraphie "sulus". Début 20^{ème} siècle. Halim Özyazıcı

divine. Par conséquent, écrire consiste à juxtaposer des signes créés dans l'entendement divin. Or, écrire la parole même de Dieu, telle qu'elle s'est confiée au Livre (Coran), constituera une pratique redoublant cet ancrage dans le divin: non seulement les signes formels mais le sens même qu'ils véhiculent renverront à l'origine divine. Ainsi, en tant que la calligraphie islamique est d'abord l'art de transcrire la parole de Dieu, son fondement religieux s'avère clairement. Dans cette calligraphie, aussi bien le formel que le significatif désignent Dieu.

Avec ce statut hautement religieux s'articule le statut esthétique, d'une manière extrêmement subtile, c'est-à-dire nuancée. C'est dans cette articulation que se définit la notion de *beauté*, rattachée à cet art dans sa dénomination même. En calligraphie, le beau est quelque chose qui doit être *œuvré*, c'est-à-dire doit être le résultat d'un processus d'actualisation de ce qui demeure dans la pure virtualité – celle du divin en l'occurrence. Le beau qui est à œuvrer est un beau qui est à rechercher. L'effort artistique de la calligraphie est une recherche: celle de la plus parfaite actualisation d'un virtuel divin. Mais cette recherche formelle même se doit de coïncider avec la *représentation* du *sens* de la parole divine. Si l'on peut parler de représentation, à propos de la calligraphie, ce n'est nullement de la représentation qui figure un objet naturel ou imaginaire qu'il s'agit. Représenter en calligraphie signifie donner la configuration visuelle la plus propre à laisser s'entendre intérieurement, dans la lecture, la parole divine. Le présupposé de cette conception est: plus parfaite (c'est-à-dire *belle*) est l'actualisation du formel

d'essence divine, plus manifeste (aussi bien plus claire) sera le sens divin. Le beau a ainsi la fonction de présenter sous le jour le plus clair (le plus approprié) le parole de Dieu, dans son sens.

À cette logique esthétique-religieuse s'ajoute une nuance pratique fondamentale. Le travail calligraphique, originellement, consiste dans le déploiement de trois intermédiaires matériels: la "crayon" (*kalam*) (roseau taillé), l'encre et le support (au début peau, ensuite papier). Ces trois intermédiaires originels désignent une modestie des moyens dont la raison d'être est en liaison directe avec l'essence de la calligraphie. La double origine divine, celle des lettres et celle du sens, en tant que spirituelle, ne peut être conçue que comme purement immatérielle. Or, l'actualisation des lettres virtuelles ainsi que la médiation scripturale du sens, dans leur coïncidence, supposent un incontournable procès de matérialisation de ce qui est d'essence spirituelle. Écrire, en calligraphie, est par conséquent *incarner* le spirituel. Or, conformément à l'origine spirituelle, cette matérialisation-incarnation se doit d'être le plus proche possible de l'immatériel originaire. Elle se doit donc d'être modeste: proche, par l'emploi des matériaux les plus ténus, de l'absence de matière; c'est-à-dire légère, aérée, baignant dans le vide du papier. La "belle écriture", dans son essence modeste, est d'abord un art livresque. Le Livre (Coran) dans son intégralité ou du Livre des parties détachées, sourates, versets (*âyets*) pourront faire l'objet de cet art, inscrits sur peau, et plus généralement sur papier. Or, une autre exigence de la culture religieuse viendra très tôt se superpo-

ser à cette première: il s'agira de déployer l'écriture dans l'espace architectural, donc extérieur à celui du livre, ce qui reviendra à amplifier ses proportions et à inventer de nouvelles formes de composition destinées à agir sur la vue d'un spectateur mobile. Les trois intermédiaires originels se transformeront: les lettres deviendront le plus souvent des reliefs de pierre sur les façades des mosquées, des fontaines et sur les pierres tombales. Cette amplification vaudra également dans des productions calligraphiques préservant l'usage des intermédiaires originels. Dans celles-ci le pigment jaune prendra souvent la place de l'encre, entraînant du même coup, par souci de contraste, la transformation du fond en noir. Ainsi prendra naissance, à côté de la calligraphie livresque, ce qu'il est convenu d'appeler la "grande calligraphie" (*djelî*). Techniquement, celle-ci se fonde dans un travail original sur du papier souvent très fin et transparent, qui constituera le modèle, avec le contour des lettres percé de petits trous afin qu'une poudre (à base de charbon) qui y sera répandue puisse en permettre la reproduction sur un support placé en dessous. Dans le cas de la calligraphie architecturale, ce sera dès lors au maître-tailleur de pierres de façonner les reliefs reproduisant le moule. La "grande calligraphie" suppose une problématique se différenciant de celle de la calligraphie livresque. Elle est ornementale au sens architectural, se destinant, comme on l'a souligné, davantage au regard qu'à la lecture. Elle peut prendre des allures monumentales. Elle adopte souvent la forme de l'enchevêtrement des lignes à lire. Cet enchevêtrement est parfois très complexe et guidé par un

pur souci esthétique où il s'agit d'inventer une création "plurilinéaire", analogue en un sens à la "polyphonie" telle qu'elle se déploie dans la fugue musicale. De grands calligraphes ottomans-turcs comme Mustafa Rakım, Yesarizade (18. – 19. siècles), Kazasker Mustafa İzzet (19. siècle), Halim Özyazıcı (20. siècle) ont brillé dans les deux formes à la fois.

Or, ce qu'il ne faut pas manquer de noter, c'est que, à travers sa différence, la "grande calligraphie" renvoie comme à son origine à la calligraphie livresque et aux fondements de celle-ci. Ce dont il s'agit, dans la "grande calligraphie" n'est qu'une espèce de *projection* de la calligraphie première, projection dont les modalités sont dictées par les nécessités (à la fois phénoménologiques, religieuses et esthétiques) de la mise en espace. Que dans cette projection les enjeux artistiques varient ne doit pas faire oublier cette relation au fondement livresque. Ainsi, la "grande calligraphie" vaut comme la calligraphie livresque; en elle est censée *vibrer* la modeste essence de l'écriture première dans sa confrontation avec la parole divine. Autrement dit, le regard qui fait face à une grande calligraphie *sous-entend* l'essence de la belle-écriture. Ce qui ne l'empêche pas de se livrer aux joies nouvelles que lui procure la transformation des moyens.

On commet d'habitude plusieurs méprises au sujet de la calligraphie islamique. La première consiste à minimiser son importance dans la hiérarchie des arts. Dans un espace culturel où la représentation figurative est frappée d'une interdiction religieuse, la calligraphie est le premier des arts visuels. Son importance ne peut être comparée à

celle, marginale, de la miniature, art lui-même livresque mais réservé à l'illustration de rares livres destinés aux palais. Il faut également noter qu'autour de la calligraphie se sont développés d'autres "arts du livre", qui en sont les auxiliaires: l'art de l'ornementation (*tezhip*), l'art du papier marbré (*ebru*), l'art de l'encadrement (tracé de cadres: *cedvel*). Mais comme on l'a vu plus haut, la calligraphie ne peut être réduite à son fondement livresque. Une deuxième méprise consiste dans la manière d'aborder l'histoire de la calligraphie. Cette méprise est plus proprement d'origine "occidentale". Elle est assez analogue à la méprise qui concerne le domaine musical. On considère calligraphie et musique comme des arts "traditionnels" qui n'auraient pas connu un réel développement historique et dont les créateurs renommés n'auraient fait que répéter, en les variant à peine, les règles immuables. En somme, on dénie l'historicité de ces deux arts, et, à travers leur historicité, la singularité de leurs créateurs. Or, un regard objectif et responsable impose de prendre en considération l'aspect historique de ces arts et de s'arrêter sur les artistes marquants, les écoles, les révolutions stylistiques. Exactement comme on le fait pour la peinture et la musique occidentales.

Une troisième méprise consiste à amalgamer la calligraphie islamique avec les arts visuels de toute espèce, pour en faire un art visuel *parmi* les autres – c'est-à-dire en fait *comme* un autre – se distinguant par ses seules possibilités non-figuratives, lesquelles d'ailleurs seraient susceptibles de se combiner, à travers des mélanges plus ou moins "modernes", avec des possibilités techniques et formelles

empruntées à d'autres arts visuels (à commencer par la peinture). Ce mode de réduction de la calligraphie a été le fait d'artistes contemporains qui, par souci d'originalité et afin soi-disant d'établir des "ponts" entre les cultures, ont eu recours à une utilisation – valant comme un détournement – des formes calligraphiques. C'est là une méprise totale sur l'essence de la calligraphie islamique, due à la fois à une ignorance et à un opportunisme.

Une quatrième méprise serait de considérer que cet art continue de s'épanouir comme il l'a fait au cours de sa longue histoire. Justement, à propos de cette histoire, il ne faut pas omettre de souligner la grande suprématie ottomane-turque jusqu'à nos jours, à partir de la seconde moitié de 15^{ème} siècle. Or, avec le changement de l'alphabet turc, en 1928, une coupure est intervenue dans l'histoire de la calligraphie, en ce qu'elle en a affecté le centre historique, c'est-à-dire le lieu d'un épanouissement de près de cinq siècles. Les grands calligraphes vivants de l'époque ont tant bien que mal continué à œuvrer, certains d'entre eux se déplaçant dans des pays arabes pour former des disciples. Et il est vrai que dans les nouveaux états nationaux du monde arabe et d'autres pays de l'Islam la calligraphie a continué et continue de rayonner *mais rien n'est et ne sera plus comme avant*. Avec la coupure moderne, quelque chose s'est définitivement arrêté. Le niveau technique atteint par les calligraphes d'aujourd'hui n'est certes pas d'un niveau inférieur à ce qu'il était dans le passé, mais la conscience historique d'appartenir à une lignée de maîtres œuvrant dans le champ de l'art majeur d'une civilisation a disparu sans espoir de



Fragment de calligraphie-moule, fin 19^{ème} siècle, attribué à Sami Efendi

retour; et avec cette conscience a disparu la tension spirituelle qui régissait des œuvres à la fois dépositaires de l'histoire et s'inscrivant dans un présent vivant ouvert à l'avenir d'une civilisation encore pleine de ses ressources.

Pensieri della mano di Tullio Pericoli

Monica Ferrando

La via alla pittura che descrivono i pittori spesso ha nel disegno il suo punto di partenza. Ciò non toglie che il disegno sia stato di volta in volta inteso in modo assai diverso. Klee e Kandinsky, prendendo alla lettera l'idea del disegno come «punto di partenza» ritengono per esempio che l'inizio di tutto coincida, secondo un criterio geometrico-spaziale, con il punto che muovendosi genera la linea e il movimento di questa, a sua volta, il piano. Federico Zuccari, attribuendo invece un'importanza decisiva all'aspetto ideativo e progettuale insito nel disegno, col concetto di «disegno interno» lo identificava con l'idea. Tra questi due estremi si apre una sfera intermedia, difficilmente definibile e in cui giocano vari fattori. Sappiamo da Paul Valéry che Edgar Degas non considerava il disegno se non con una matita in mano, come un'attività che impegnava simultaneamente l'occhio la mente e il corpo. Se le prime due concezioni del disegno non richiedono, per attuarsi, la pratica artistica del «disegno» vero e proprio, la terza, invece, la richiede eccome. Inserita tra una logica oggettiva di geometria «poetica» e una logica soggettiva di metafisica «poetica», questa terza via al disegno, non meno poetica, non è né oggettiva né soggettiva, non presuppone né uno spazio-tempo da interpretare artisticamente, né uno spa-



Tullio Pericoli, *Robinson nella caverna*, 1984. Acquerello e china su carta

zio metafisico da cui attingere l'arte ma, piuttosto, il venir meno dei due versanti contrapposti a favore di un unico flusso, il cui misterioso procedere è tutt'altro che facile da seguire. Tullio Pericoli, da sempre in viaggio nell'«ampia corrente e negli affascinanti ruscelli in cui la grafica si ramifica», come il finale della *Confessione creatrice* di Klee invita a pensare l'imprevedibile lavoro del segno, vi appare come una guida preziosa e provvidenziale.

In un volume apparso nel 2014 e intitolato *Pensieri della mano*, l'artista, conversando con Domenico Rosa, descrive il disegno a partire dalla sua mano. La scelta di considerare la mano fonte originaria del disegno percorre, come una linea di Klee, l'intero libro, inaugurando uno spazio logico e immaginativo tutto da decifrare.

Vedo affiorare un metodo, il metodo della mia mano, di cui non sapevo niente. Non ne sospettavo nemmeno l'esistenza. Allora mi accorgo che la mano non agisce per puro istinto, che il gesto casuale, puro, non esiste. Che nella mano c'è una sapienza, e insieme, a volte, il peso della sapienza.

Pericoli riconosce dunque alla mano una sua propria autonomia, che lui chiama «sapienza» perché la mano custodisce, di fatto, il codice primordiale dell'umano. È il gesto di disegnare, ogni volta che si produce, nel suo semplice atto, al di là di ogni ritualità e intenzione, a esibirne la persistenza. Questo è un fatto incontestabile su cui occorre riflettere perché induce a tenere costantemente presenti origini altrimenti sepolte in un passato preteso irrevocabile. Pericoli, artista del segno la cui modernità è indiscutibile, espone con una lucidità disincantata, che ricorda Beckett, quell'«insorgenza della preistoria» che si dà ogni qualvolta ci imbattiamo nel passato, se è vero, com'è stato suggerito, che «l'archeologia è la sola via di accesso al presente». Nel disegno ne abbiamo una prova costante. È nel disegno, infatti, che il passato filogenetico diventa attuale perché, nel suo retaggio di indistruttibile resto del primo passo compiuto dall'umano, si ripete un gesto originario i cui effetti istantanei si sono depositati nella coscienza dell'umanità da decine di migliaia di anni. Tale gesto non cessa di riflettersi e riprodursi nell'onto-

genesi. Lo stupore di Pericoli nel registrare l'entusiasmo che il figlio Matteo manifestava ogni volta che lo vedeva tracciare una linea coglie la straordinaria rilevanza che questo contatto istituisce attraverso il tempo, in cui la specie umana non fa che riconoscere sempre ancora l'istante del suo sorgere.

Quando era piccolo, non aveva più di due anni, Matteo voleva sempre che gli facessi dei disegni. Ma non erano tanto le figure ad attrarlo, quanto il puro gesto della mano o, meglio la punta della matita che tracciava un segno. Vedere quel filo di grafite che usciva dalla mia matita, dalle mie dita e dalla mia mano era uno spettacolo che scatenava la sua gioia. E rideva irrefrenabilmente, di pura felicità davanti a un evento che lo faceva letteralmente godere. Una scena che mi riporta a qualcosa di primordiale, all'apparizione della linea, della prima linea tracciata dall'uomo. E oggi, dopo tanti anni, mi fa riflettere su quanto profondamente questo gesto si sia inciso nel nostro essere.

Questa consapevolezza sapientemente messa in parole fa sì che Pericoli tragga dall'atto del disegno prodotto dalla mano conseguenze impensate non solo rispetto allo spazio che questo gesto inaugura, ma anche rispetto al tempo, che si dilata e dispone secondo una logica esorbitante.

Dall'attimo in cui tocchi una superficie e cominci a tracciare un segno, il tempo è come subisce un rallentamento, un enorme rallentamento. Tra l'inizio e la fine di un segno può esserci uno spazio di tempo lunghissimo.

Cosa succede in questo tempo che sfugge ad ogni cronologia? Segni casuali hanno disseminato uno spazio di possibilità che ancora non dischiudono alcun ritmo di crescita, fino a che

ricompare la mano e il dialogo con lei, e lo sforzo principale diventa riuscire a guidarla in modo da farle fare quel tipo di curva o di rettilineo, da farle trasformare la cosa intravista in cosa disegnabile.

La mano si impone incontestabilmente come il *medio* capace di trasferire quella cosa mentale che è anche il disegno nel campo di intensità fisica del corpo e della superficie materiale, ma anche di trasmettere l'energia così visivamente dispiegata di nuovo all'occhio e alla mente, in uno scambio continuo e fecondo:

una sorta di rapidissimo dialogo con me stesso; mi rendo conto che dal momento in cui appoggio la mano sul foglio e comincia il contatto con quella superficie, intraprendo il cammino. Ma non è solo il cammino della linea che traccio con la mano, è qualcosa di più, perché, tutto sommato quella linea sono io. Quindi sono io che avanzo in un territorio sconosciuto, essendomi prefissato un tracciato, seguendo un impulso e un'intenzione che non vorrei a nessun costo abbandonare. È una piccola avventura verso una meta che non sempre so quale sarà, e ogni volta si rinnova la sorpresa degli eventi imprevisi, degli ostacoli, ma anche delle scoperte. Incontri che lungo il percorso possono risultare anche entusiasmanti. Poi ci sono gli smacchi, le sconfitte, gli errori, quelli che Francis Bacon chiama «incidenti», e ogni tanto, anzi spesso, si scopre che contengono le ricchezze della novità non prevista. È come prendere da uno scaffale un libro sbagliato che, a sfogliarlo, si rivela più interessante di quello che cercavamo.

Sorta di compendio della vita e del suo errare nello spazio esiguo ad esso riservato, in cui «l'essere e il gesto diventano tutt'uno», il disegno restituisce quel sapore originario della linea che la sapienza dell'arte non solo non ha nascosto, ma è l'unica ancora a rivelare. Proprio perché questo è il suo autentico atto di nascita: di qualcosa che in natura non esiste:

in natura non esiste la linea che contorna e definisce le cose. L'invenzione della linea credo sia stato uno degli avvenimenti più sconvolgenti per l'umanità, perché delineare su un muro il profilo di un animale è un salto mentale vertiginoso. Sia per il primo uomo che lo ha fatto, sia per il primo che lo ha visto fare. Deve essere stato uno choc fortissimo. Di colpo cambiava il suo modo di vedere il mondo, che da quel momento sentiva nelle sue mani. Quel gesto è stato impertante quanto l'invenzione della ruota o del fuoco.



Tullio Pericoli, *Giovanni Testori*, 1990, olio e matite su tela

La sapienza dell'arte è forse sapersi mantenere sempre vicini a questa origine. Il solo fatto di evocarla significa non separarsi mai dallo *stupore infantile*, che ne costituisce, alla fine, forse l'unica ragion d'essere. Quando la mano non saprà più ripetere il gesto generativo del segno inaugurando quel mondo parallelo mimetico e vivo che è il di-segno, forse anche l'infanzia avrà perso lo stupore. Pericoli si rivolge alla sua mano non senza apprensione:



Cueva de las manos, Santa Cruz, Argentina

Mi piacerebbe sapere cosa pensa di sé e del suo futuro, dove immagina che andranno a finire conoscenza e talenti accumulati in tanti secoli e millenni. Quale sarà la sua sorte fisica, il suo prossimo ruolo, dopo la sua lunga storia di insostituibile alleata della vita dell'*homo faber*. Forse anche nell'arte non servirà più. Forse avremo immagini fredde, vitree, prive di quel conduttore calorico che è la mano, che finora ha unito la superficie all'attrezzo, al braccio e al nostro corpo. La nostra fantasia non sentirà più il fruscio della pittura, del pennello che sfiora una tela, della matita che traccia linee su un foglio di carta. Guardo la mia mano e la vedo come un disegno di Leonardo. Una macchina bella e perfetta che riesce ancora a stupirci per la ricchezza delle sue capacità e per la meraviglia dei suoi congegni.

Piccolo esercizio

Francesca Gorgoni

Così Anonima intitola il suo acquarello: un delicato filo di lunghi caseggiati bianchi, gialli, indaco e azzurri. Quasi trasparenti e vaghi, i colori, sulla carta bianca, non sono decisi, e sembrano avvolti da una luce subacquea. Si intuisce la riva di un bordo d'acqua, un clima freddo; e infatti dopo qualche minuto, arriva il messaggio che dà un nome alla visione: «Danzica». Anonima ha una mano tutta sua, una idea della pittura e una pratica, molto diversa da quella di Mario Pi, che poche ore prima aveva pubblicato la sua presa notturna di Piazza della Loggia, un acquerello fatto su carta arches satin 36/51.

La piazza bianco-nera è luminosa nonostante i grigi. Dal disegno traspare un senso di intimità profonda con quella visione. E anche qualcun altro l'aveva sentita, e infatti, tra i commenti a Mario Pi, Susanne posta la stessa piazza, presa in una vertiginosa versione estiva inondata di sole, mattutina, vestita di gessetti gialli, arancio e terra di Siena. Susanne è una *sketcher* irlandese, e questa forse è la visione di un passaggio durante il suo viaggio in Italia. Tra i due nasce tutta una conversazione in una lingua poliedrica fatta di inglese per i colori e le tecniche, francese per i nomi dei *cabiers*, tedesca per quelli delle matite.



Anonima, *Danzica*, Acquerello su carta

Intanto, da Shanghai, un turbine di biciclette in corsa investono la penna di Cheng Su, autore dello schizzo su un foglio di carta a righe dei quaderni di scuola.

Qualche ora dopo, Or B, posta il suo «*my first time: watercolor and pencil, before and after*»; una teoria di foto che ci portano alla genesi di un disegno. Non c'è nome ma chi conosce la città riconosce il mulino di un antico quartiere davanti alle mura della città vecchia di Gerusalemme. E così si susseguono commenti e nuovi disegni di Miguel, Nili, Roberta, Clary e vaghi nomi i cui volti sono

riflessi nelle mani dei disegni emersi da trasfigurazioni e mutamenti di luoghi simili, ritratti di città, paesaggi, luoghi, che hanno ispirato lo schizzo, un segno sulla carta, la penna, il colore e che hanno in comune una passione per la visione.

Questi sono i momenti tracciati dagli *Urban sketchers*, disegnatori di strada che aderiscono a un progetto collettivo che sta prendendo dimensioni sempre più ampie, nato a Seattle nel 2007. L'intento è quello di dipingere liberamente e condividere le visioni del mondo di chiunque voglia disegnarne un pezzo un istante un momento della vita di città. Una partecipazione di visioni. Piccoli gruppi estemporanei si incontrano, a una data, a un'ora precisa, per disegnare insieme e solitari, in uno spazio urbano. La mano coglie il momento, la luce, la vita che accade in quel luogo, una finestra su un momento di vite, uguali ma diverse, di città lontane ma improvvisamente molto vicine. Il manifesto, formatosi negli anni ma ideato da Gabriel C., segue otto punti principali:

1. Disegniamo sul posto, all'aperto o al chiuso, catturando ciò che vediamo con la diretta osservazione.
2. I nostri disegni raccontano la storia di ciò che ci circonda, dei luoghi in cui viviamo e di quelli dove viaggiamo.
3. I nostri disegni sono una registrazione del tempo e dello spazio
4. Siamo fedeli alle scene che osserviamo.
5. Utilizziamo ogni genere di strumento e preserviamo il nostro stile individuale.

6. Ci sosteniamo a vicenda e disegniamo insieme.
7. Condividiamo i nostri disegni online.
8. Mostriamo il mondo, un disegno alla volta.

Si sceglie un angolo di strada, un panorama, una piccola via, un parco, un mercato, e i disegni che ne emergono si aprono come tante finestre sul medesimo soggetto reso unico e irripetibile dal filtro di quella mano, quello sguardo e quelle tecniche, ognuno la sua, ognuno che esprime una radicale autonomia condivisa.

I gruppi che si formano cambiano continuamente. Ci si incontra, ci si conosce. Si siede nello stesso posto per tre/quattro ore. La passione per il mondo che il disegno procura, rende subito amici.

Tutto è molto momentaneo. Oggi ci si vede ma poi chissà, ci si incontrerà di nuovo fra un mese o due. Tutto è molto urbano, molto moderno, ma le ore di pittura sono come un freno all'istantismo del click in cui precipita la vita. Tutto viene frenato bruscamente dalla mano che segue le tracce, le coglie, le turba, le cancella, e dall'occhio che vede, rivede e scopre. Il disegno, la pittura, i colori, dilatano il tempo. Il fruscio della matita sulla carta, come un mantra, apre la mente alla materia, e la mano scava nei lineamenti dei corpi alla ricerca di quel che fa della cosa, appunto, una traccia del mondo.

Poi, una battuta rompe il silenzio. Qualche chiacchiera, ci si alza per sciogliere le gambe, le braccia, il collo, si cerca un posto migliore, e mentre si vaga, lo sguardo si posa sul disegno dell'altro.

Non ricordo il nome dei miei ultimi compagni, ma ricordo il loro disegno, il viso concentrato, immerso nella forma e poi il risultato della giornata.

Subito qualcuno prende le foto, foto ricordo, foto per il sito, e l'inesorabile accade, la vita individuale delle forme inizia il suo corso, ed ecco i nostri disegni, con un click, dispersi su facebook, moderna *cueva de las manos*, dove la vita si riassume in un profilo, in un segno sul muro, sulla carta o sul regno virtuale.

Urban sketchers,

<http://www.urbansketchers.org/>

re scopre quella *leggerezza di spirito* che si libra al
sopra delle nubi.

Così nella nostra antica iconografia si riflette il con-
tatto vitale con i cieli della Russia terrena, agricola, pez-
zante e regale.

I

In questo santo ardore della Russia è tutto il segreto
degli antichi colori delle icone.

La serie degli esempi testé citati ci dimostra come il
pittore sappia con i colori distinguere due piani dell'esi-
stenza: quello terreno e quello ultraterreno.

Abbiamo visto come questi colori siano assai vari.
Ora è il rosso porpora del cielo tempestoso, ora l'abba-
stante luce del sole, o lo splendore di una raggiante,
luminosa figura. Ma per quanto vari siano i colori che
segnano il limite fra due mondi, si tratta sempre di
colori celesti a doppio senso, cioè nel senso proprio e
insieme *simbolico* del termine. Sono *i colori del cielo*
visibile che hanno assunto il significato convenzionale,
simbolico di segni del cielo ultraterreno.

I grandi artisti della nostra antica iconografia, come
gli iconografi greci che crearono questo simbolismo,
erano senza dubbio acuti e profondi *osservatori del cielo*
e dei due significati di tale vocabolo. *Il cielo di questo*
mondo si spalancava dinanzi ai loro occhi corporei; il
cielo ultraterreno lo contemplavano con gli occhi della
mente, viveva nell'intimo del loro cuore, aperto alle
emozioni religiose e la loro creazione artistica univa
uno all'altro cielo. Il cielo ultraterreno per essi si tin-
geva del variopinto arcobaleno di toni del nostro mondo

sublunare. E in questa colorazione non v'era nulla di ca-
suale, di arbitrario. Ogni sfumatura aveva il suo po-
sto, il suo particolare significato e giustificazione. Se
non ci riescono sempre di
unicamente dal fatto che
biamo perso la chiave per
al mondo.

La gamma di significati
mensa, come la gamma *na*
quella rende. Anzitutto, i
varietà di sfumature dell'a

te stellata, il luminoso spl
ceruleo, una quantità di toni azzurro-pallidi, turchini
e persino verdastri, che impallidiscono al tramonto. A
noi, abitatori del nord, capita assai spesso di osservare
questi toni verdastri dopo il tramonto del sole, ma ve-
ramente azzurro ci pare soltanto quello *sfondo generale*
del cielo sul quale si squaderna l'infinita varietà dei
colori celesti: lo scintillio notturno delle stelle, l'alba
di porpora, il rosso infuocato di un temporale notturno,
il bagliore d'incendio purpureo, il policromo ar-
cobaleno e infine l'oro smagliante del sole meridiano
giunto allo zenit.

Nell'antica pittura russa noi troviamo tutti questi co-
lori usati in modo simbolico, *ultraterreno*. Il pittore
se ne serve per separare il cielo senza confini dal no-
stro sublunare, *terrestre* piano dell'esistenza. Qui sta la
chiave per la comprensione dell'ineffabile bellezza del
simbolismo pittorico dei colori.

La sua idea madre consiste, a quanto pare, in ciò che
segue: la mistica della pittura iconografica è anzitutto
una mistica solare, nel significato elevato, spirituale
di questo termine. Per quanto splendidi siano gli altri

A libri aperti

Cosa sono certi libri se non scrigni.

Aprirli per la prima volta, oppure dopo molto tempo riaprirli.

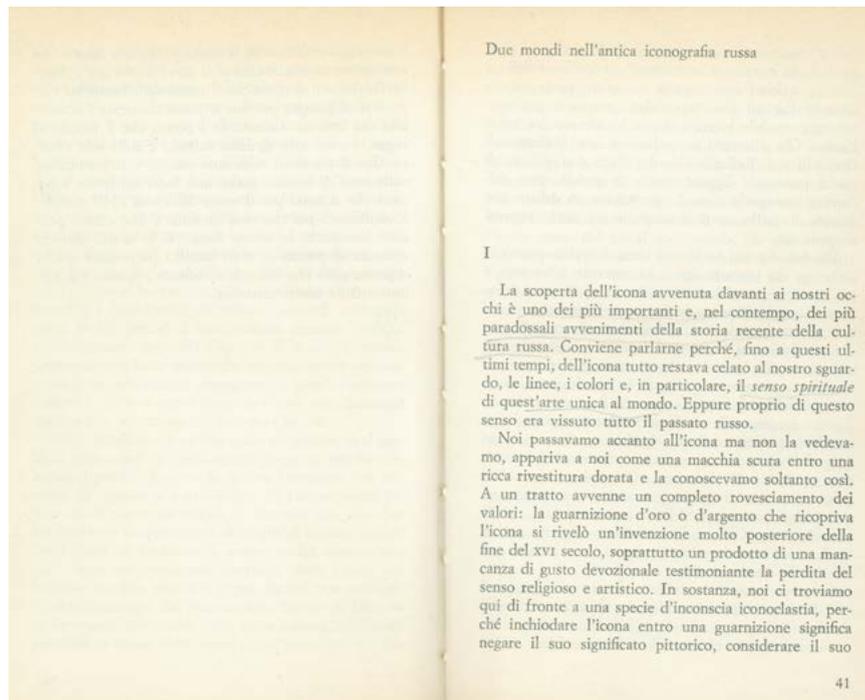
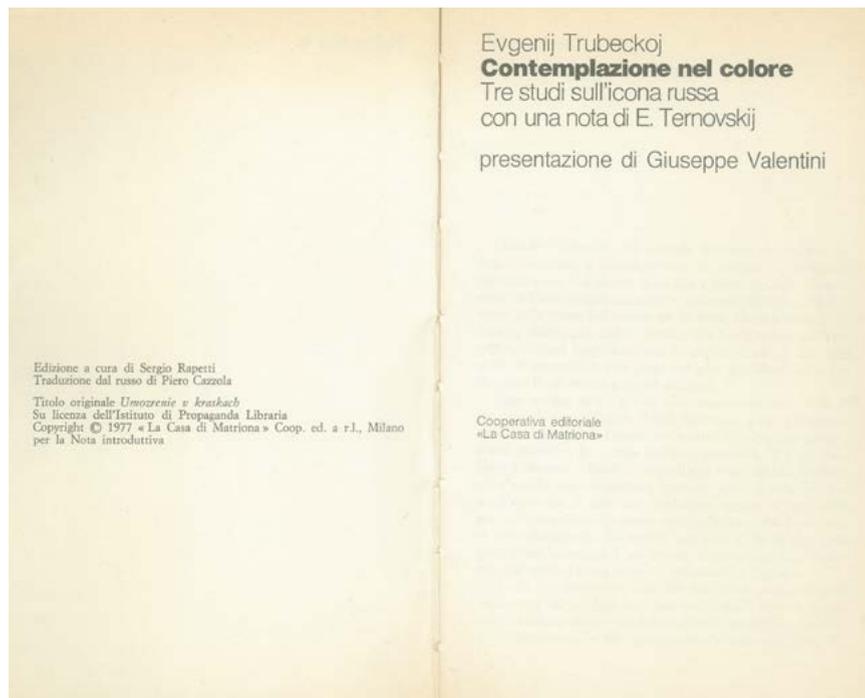
Tenerli bene aperti come gli occhi.

Evgenij Trubeckoj, *Contemplazione nel colore*

Emanuele Dattilo

Qualche anno prima che Pavel Florenskij pubblicasse il suo testo, divenuto giustamente famoso, sulle icone, un altro, più oscuro teologo tentava il primo avvicinamento teorico al fenomeno metafisico, ancor prima che pittorico e teologico, dell'icona russa. Cento anni fa, infatti, tra il 1915 e il 1918, nel clima sconvolto dalla rivoluzione russa, venivano pronunciate le conferenze contenute nel libro che oggi apriamo, in un'atmosfera spirituale segnata profondamente dalla riflessione teologica di Vladimir Soloviev e dei suoi seguaci.

I testi di Evgenij Trubeckoj (1862-1920) sulle icone russe racchiudono una meditazione sulla natura teologica dei colori. La profonda intuizione che governa questi scritti, infatti, è che al centro della pittura di icone sacre – ma potremmo dirlo della pittura in generale – non vi sia la rappresentazione di alcuni soggetti edificanti, il cui svolgimento mostra la vita divina sulla terra. Il disegno, schematico e conforme, è solamente il fiore superficiale dell'evento iconografico. Non è ciò che accade e che viene rappresentato, a donare alle icone russe la loro speciale funzione spirituale, bensì il colore di ciò che accade. Il colore è l'evento, ciò che fa trapassare e fa comunicare il divino e l'umano. È attraverso i colori, dice Trubeckoj, che il pittore sa rendere



la differenza tra il mondo umano e il mondo sovrumano. La vita degli uomini e la vita dei santi è la stessa vita, ma con diverse sfumature cromatiche.

Sappiamo che le Vergini che contempliamo nelle icone non erano ritratte dal vivo, con dei modelli. La loro fisionomia geometrica, astratta, non doveva indulgere ad alcun realismo. L'ambizione degli iconografi, come degli agiografi, era quella di mostrare le personalità dei santi in forme totalmente spoglie dei tratti individuali, soggettivi, e di restituire così la forma gloriosa e reale, mondata di ogni scoria e impurità. Possiamo riconoscere ciò che accade nelle icone, ma non riconoscerci in esse. Ciò è possibile, per un paradosso, proprio attraverso l'utilizzo del colore, ossia di quella intensità pittorica che noi consideriamo abitualmente, a torto, strettamente legata alla dimensione emotiva e psicologica. Il colore rappresenta una forza limite della pittura, attraverso cui essa attrae le diverse scene che rappresenta verso la luminosa vita divina.

In questo senso va compresa anche la centralità, nelle icone, della presenza dell'oro. L'idea di *assist* che permea tutta l'iconografia russa, e che Trubeckoj definisce «l'etera, aerea ragnatela di sottili raggi dorati che provengono dalla Divinità e con il luccichio illuminano tutte le cose circostanti», vuole proprio mostrare questa comunicazione tra i colori, la loro vita preesistente nella pura potenza della luce solare. «Pare quasi che l'iconografo con mistica intuizione abbia indovinato il segreto dello spettro solare, scoperto parecchi secoli più tardi; pare che abbia sentito i colori dell'arcobaleno come rifrazioni policrome dell'unico raggio solare della vita divina».

tore scopre quella *leggerezza di spirito* che si libra al di sopra delle nubi.

Così nella nostra antica iconografia si riflette il contatto vitale con i cieli della Russia *terrena, agricola, pezzente e regale*.

III

In questo santo ardore della Russia è tutto il segreto degli antichi colori delle icone.

La serie degli esempi testé citati ci dimostra come il pittore sappia *con i colori* distinguere due piani dell'esistenza: quello *terreno* e quello *ultraterreno*.

Abbiamo visto come questi colori siano assai vari. Ora è il rosso porpora del cielo tempestoso, ora l'abbagliante luce del sole, o lo splendore di una raggiante, luminosa figura. Ma per quanto vari siano i colori che segnano il limite fra due mondi, si tratta sempre di *colori celesti* a doppio senso, cioè nel senso proprio e insieme *simbolico* del termine. Sono *i colori del cielo visibile che hanno assunto il significato convenzionale, simbolico di segni del cielo ultraterreno*.

I grandi artisti della nostra antica iconografia, come gli iconografi greci che crearono questo simbolismo, erano senza dubbio acuti e profondi *osservatori del cielo* nei due significati di tale vocabolo. Il *cielo di questo mondo* si spalancava dinanzi ai loro occhi corporei; il *cielo ultraterreno* lo contemplavano con gli occhi della mente, viveva nell'intimo del loro cuore, aperto alle emozioni religiose e la loro creazione artistica univa l'uno all'altro cielo. Il cielo ultraterreno per essi si tingeva del variopinto arcobaleno di toni del nostro mondo

sublunare. E in questa colorazione non v'era nulla di casuale, di arbitrario. Ogni sfumatura aveva il suo posto, il suo particolare significato e giustificazione. Se non ci riescono sempre chiari ed evidenti, ciò dipende unicamente dal fatto che *noi* li abbiamo smarriti, abbiamo perso la chiave per comprendere quest'arte unica al mondo.

La *gamma di significati* dei colori delle icone è immensa, come la *gamma naturale* dei colori del cielo che quella rende. Anzitutto, il pittore conosce una grande varietà di sfumature dell'*azzurro*: il blu-scuro della notte stellata, il luminoso splendore diurno del firmamento ceruleo, una quantità di toni azzurro-pallidi, turchini e persino verdastri, che impallidiscono al tramonto. A noi, abitatori del nord, capita assai spesso di osservare questi toni verdastri dopo il tramonto del sole, ma veramente azzurro ci pare soltanto quello *sfondo generale* del cielo sul quale si squaderna l'infinita varietà dei colori celesti: lo scintillio notturno delle stelle, l'alba di porpora, il rosso infuocato di un temporale notturno, il bagliore d'incendio purpureo, il policromo arcobaleno e infine l'oro smagliante del sole meridiano giunto allo zenit.

Nell'antica pittura russa noi troviamo tutti questi colori usati in modo simbolico, *ultraterreno*. Il pittore se ne serve per separare il cielo senza confini dal nostro sublunare, *terrestre* piano dell'esistenza. Qui sta la chiave per la comprensione dell'ineffabile bellezza del simbolismo pittorico dei colori.

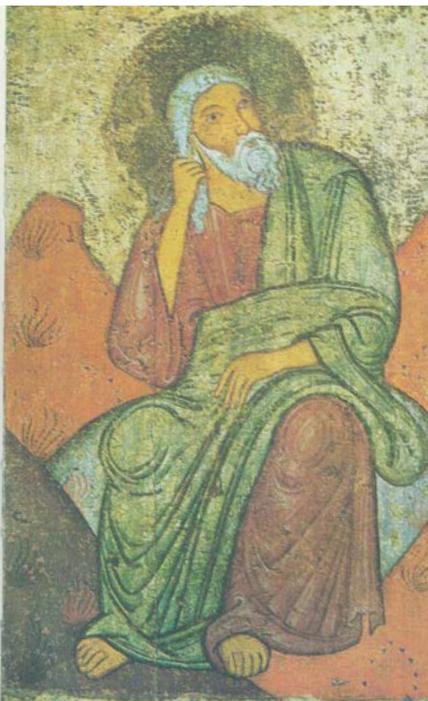
La sua idea madre consiste, a quanto pare, in ciò che segue: la *mistica della pittura iconografica* è anzitutto una *mistica solare*, nel significato elevato, spirituale di questo termine. Per quanto splendidi siano gli altri

Se sviluppiamo l'intuizione di Trubeckoj possiamo forse giungere al senso mistico e panteistico che è racchiuso nella sua dottrina ortodossa. Pensare il mondo identico alla divinità, ossia spogliato delle diverse rappresentazioni con cui gli uomini diversamente lo coprono, vuol dire contemplare le forme plastiche nella loro variopinta *essenza cromatica*, ossia contemplare nel colore.



Qui accanto: «L'impronta dell'immobile eterno riposo ha segnato i suoi lineamenti.» (p. 46)
Il profeta Elia, icona del XIII sec., scuola di Pskov.

Qui sopra: «Si ritrovano fusi armonicamente il senso del distacco dalle cose terrene e la supplica per cose.» (p. 47)
I santi Floro e Lauto, icona della fine del XV sec., scuola di Novgorod.



Giorgio Agamben, *Archeologia dell'opera d'arte*, in
Id., *Archeologia dell'opera*, Mendrisio Academy Press,
Mendrisio 2013

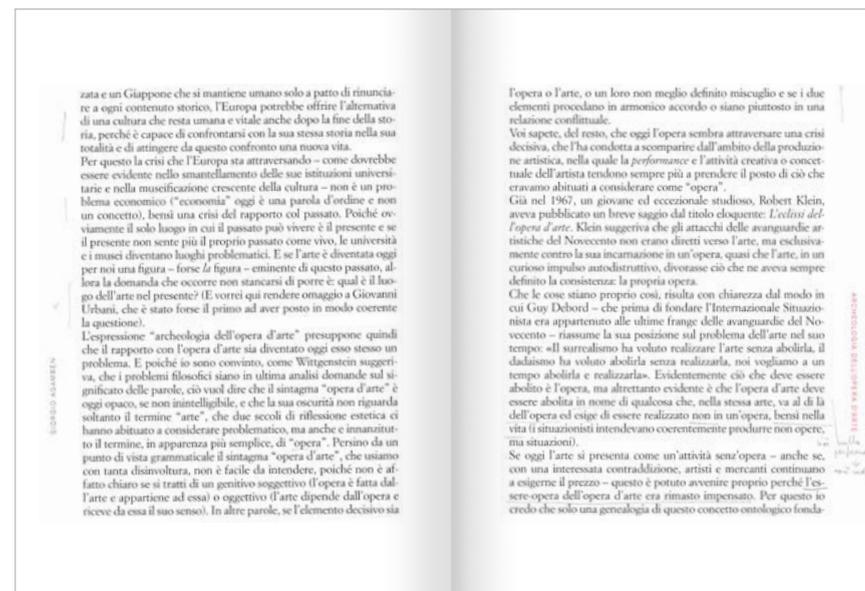
Monica Ferrando

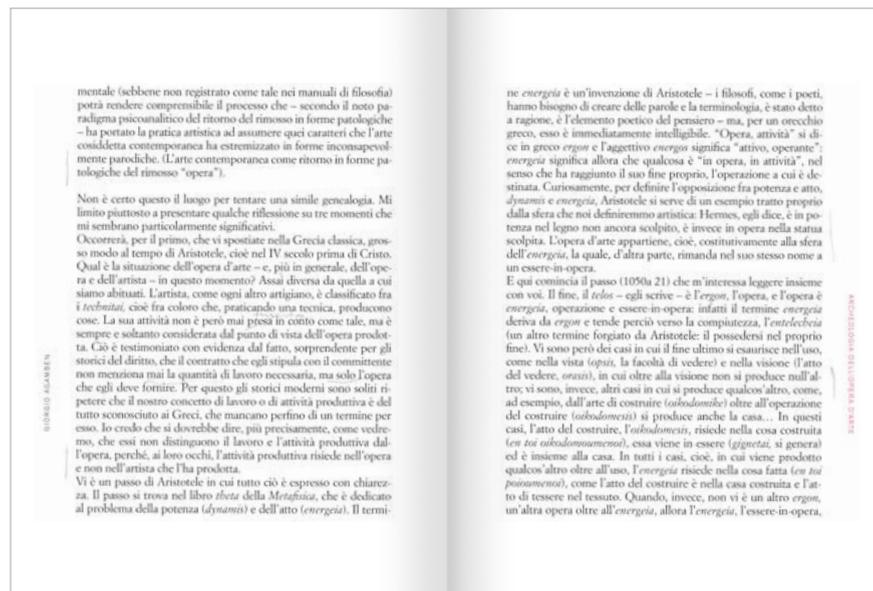
Se è assolutamente vero, soprattutto per gli Europei, che il tentativo di comprensione del presente costringe a interrogare il passato, ed è questo, sul piano epistemologico e sulla scorta di Foucault, quel che Agamben intende propriamente per «archeologia», è vero anche che la frazione di passato che ci apprestiamo a interrogare dipende necessariamente dal tipo di presente da cui prendiamo le mosse. È, in altre parole, inevitabile, riandando al passato sul mezzo dell'*Arte*, trovare Aristotele al capolinea. Soffermarsi, come fa Agamben, sul concetto di *entelechia* da cui i *technitai* – gli artisti nel senso generico di artigiani – sarebbero fatalmente esclusi. Riflettere sul concetto di un *ergon* – opera – in cui sfocia l'*energheia*, l'atto che lo ha prodotto. Rilevare, come non manca di fare Aristotele, che non è questa la sorte del teoreta, e nemmeno dell'uomo in generale, secondo un'osservazione lasciata cadere dallo Stagirita, ma fatta propria da Agamben nella conclusione del suo saggio.

Secondo Aristotele – a differenza del *technites*, dell'operaio, ancora non retribuito a ore di lavoro ma sempre a cottimo, cioè a quantità di prodotto lavorato, di «opera» prestata, e quindi già da sempre estraniato dal suo lavoro –, il teoreta (o il politico) possiede in sé stesso l'*entelechia*

del suo fare e agire. Il fortunato, l'uomo dabbene, il filosofo, non si reifica infatti in un'opera. Non c'è da stupirsi che, se queste erano le premesse – potevano anche non essere queste –, sarebbe prima o poi giunta un'epoca, la nostra, in cui anche il *technites*, o almeno una parte privilegiata di *technitai*, mancato l'obiettivo della rivoluzione proletaria, avrebbe afferrato almeno quello dell'emancipazione culturale. Con un nome, quello di «artista», lucidato e rimesso a nuovo dal Romanticismo e dalla sua attitudine a pensarsi come età dello spirito, egli avrebbe, e a ragione, preteso lo stesso vantaggio del teoreta. Perché no? Come non pensare che l'erede di Michelangelo e di Leonardo, secondo l'evoluzione dell'arte figurativa ricostruita da discipline quali la storia dell'arte e l'estetica, non potesse godere del prestigio riservato ai filosofi? E non era stato il loro geniale emulo, Raffaello, a dipingere la *Scuola di Atene*?

Muovendo da questo propileo che da una certa Atene arriva diretto all'arte contemporanea, Agamben non poteva non incontrare, come si è detto, Aristotele. L'arte contemporanea, che egli chiama «macchina artistica», viene definita «qualcosa come un nodo borromeo», cioè entità indissolubile, tra *ergon*-opera, *energeia*-operazione creativa, e artista. Questa prospettiva registra un cortocircuito, peraltro legittimo dato il ruolo del pensiero aristotelico nella costituzione dell'occidente, tra il filosofo del IV secolo e il tardo moderno. Quel che ora è residuo accidentale, cioè l'opera, rispetto alla figura dell'artista che può finalmente considerarsi teoreta, era in Grecia l'ar-





tista rispetto alla sua opera: «mentre in Grecia l'artista è una sorta di residuo imbarazzante o un presupposto dell'opera, nella modernità l'opera è in qualche modo un residuo imbarazzante dell'attività creativa e del genio dell'artista» (p. 22). L'operazione archeologica eseguita da Agamben è certamente corretta, ma essa dipende dal punto di partenza prescelto. Considerare unico punto di partenza possibile, per riflettere sull'attuale problema dell'opera, l'Arte «detta contemporanea» significa, però, quasi ammettere che oggi non vi siano altri modi possibili di intendere l'Arte, e anche questa considerazione è assolutamente corretta. L'«Arte» è il prodotto di un'evoluzione culturale che ha nell'idea dell'atto di un Dio creatore anche il suo atto di nascita. Hegel ha tratto da questo assunto, che ha informato l'Arte da duemila anni

a questa parte, la nota diagnosi infausta, commutata poi in terapia intensiva *sine die*.

Se, però, non parlassimo di «Arte» ma, piuttosto di «Arti»? Se dessimo per persa e inconsistente la figura dell'artista – ci ha stufato, si dà troppe arie e per cosa, poi? e non è nemmeno un vero filosofo, ma uno che fa loro da fastidiosa zecca o, se è famoso, da mondano ornamento ?

Muovendo dalle «Arti», invece che dall'«Arte», la abbandoniamo al suo destino di morte. *Naufragio con spettatore*? Non amiamo questo genere di spettacoli, in verità. Duchamp, «in qualche modo un asceta, certamente non un artista» (p. 26), che Agamben associa, con un parallelo geniale, all'ideatore del movimento liturgico di Maria Laach, Odo Casel, ha reso questa morte un evento ricorrente e trionfale, fin troppo simile alla messa cristiana, se in un certo modo. Alla celebrazione di questa morte fondativa, come molti secoli fa al sacrificio di Cristo – ma ora, secondo il noto paradigma marxiano, in un'involontaria parodia laica –, si erigono cattedrali firmate da architetti di grido: i musei. Non vi è alcuna contraddizione. Una necessità storico-teologica che nulla ha a che fare con il granello di senape del Regno impone la parodica duplicazione di sé stessa.

Se, però, non parlassimo più di «Arte» – ne abbiamo parlato anche troppo – ma tornassimo a parlare di «Arti», sfidando un anacronismo forse solo apparente, chi troverebbe il nostro gesto archeologico a risponderci dal passato? Non certo Aristotele, non solo Aristotele.

Platone, per esempio, preferisce alla parola «*technites*», che certo qualche volta usa in senso generico, le parole che indicano esattamente l'arte in questione: il falegname, il calzolaio, lo scultore, il pittore. Quando parla dei pittori, poi, usa una parola su cui si dovrebbe riflettere: li chiama «*zographoi*», che si potrebbe tradurre con «scrittori della *zoé*, della vita naturale». È forse per questo che le loro opere non sembrano immediatamente e irrevocabilmente afflitte da quel limite ontologico rilevato da Aristotele e lamentato dai suoi esegeti rinascimentali, a cui il punto di riferimento rappresentato da un Dio creatore era assai più utile. Innumerevoli sono i luoghi, nell'opera di Platone, in cui il filosofo parla della pittura. Nel *Sofista*, ad esempio, entra addirittura nel delicatissimo merito della mimesi, distinguendone due tipi, la fantastica e l'icastica, di cui uno solo, l'icastica, è soddisfacente. Se leggiamo il libro XXV della *Storia Naturale* di Plinio, dedicato alla pittura, ci accorgiamo come opera e pittore formino un'unità in cui *poiesis* e contemplazione intellettuale sono inscindibili. L'impressione è confermata dal racconto di Luciano a proposito di un singolo quadro di Zeusi (il pittore del V secolo citato da Socrate col nome di Zeusippo nel suo colloquio con Protagora nel dialogo platonico omonimo), dove vediamo il pittore dare in escandescenze nei confronti di osservatori che, nel concentrarsi solo ed esclusivamente sulla sorprendente originalità dell'invenzione, dimenticano completamente di considerare l'esecuzione, altrettanto eccelsa, della sua opera.

Vediamo dunque come nel mondo antico era l'eccellenza dell'opera pittorica a fare il pittore, e viceversa, in una coappartenenza che smentiva la riflessione aristotelica sull'*entelechia*, fatalmente separata dal pittore relegato d'ufficio alla sfera extracontemplativa. Altrimenti perché Platone avrebbe deciso di conferire proprio ai pittori il compito di tracciare il disegno della città perfetta in quanto riconosciuti capaci di cogliere i tratti del modello divino?

E ora immagina che la gente si accorga che noi le diciamo la verità sui filosofi: credi che possa continuare a guardarli con ostilità, e ostinarsi a non credere alle nostre parole, quando diciamo loro che nessuno stato potrà mai giungere a condizione felice, se a tracciare il disegno non saranno proprio quei pittori che sono capaci di cogliere i tratti del modello divino? (*Resp.*, 501d)

Forse, per «cogliere i tratti del modello divino» occorre anche cogliere la possibilità di una vita che, «mantenendosi costantemente in relazione con una pratica» (p. 28), diventi forma-di-vita. Se, in mancanza di un'opera in cui svanire, il *technites* contemporaneo non mira ad altro, invece, che a esibire la sua vita, questa è, d'altra parte, l'unica rivoluzione concessa, anzi benedetta, dallo stato consenziente e coadiuvante. Che vi sia ancora una dimensione spirituale possibile per chi si dedica non *all'arte*, ma ad *un'arte* resta un mistero, non nel senso liturgico di Casel, ma nel senso ricordato da Agamben: «nulla di meno che la sua felicità» (p. 28). A generare questa strana felicità, e a custodirla e trasmetterla ad altri, non è che l'opera.

Giuseppe Di Napoli, *Nell'occhio del pittore. La visione svelata nell'arte*, Einaudi, Torino 2016

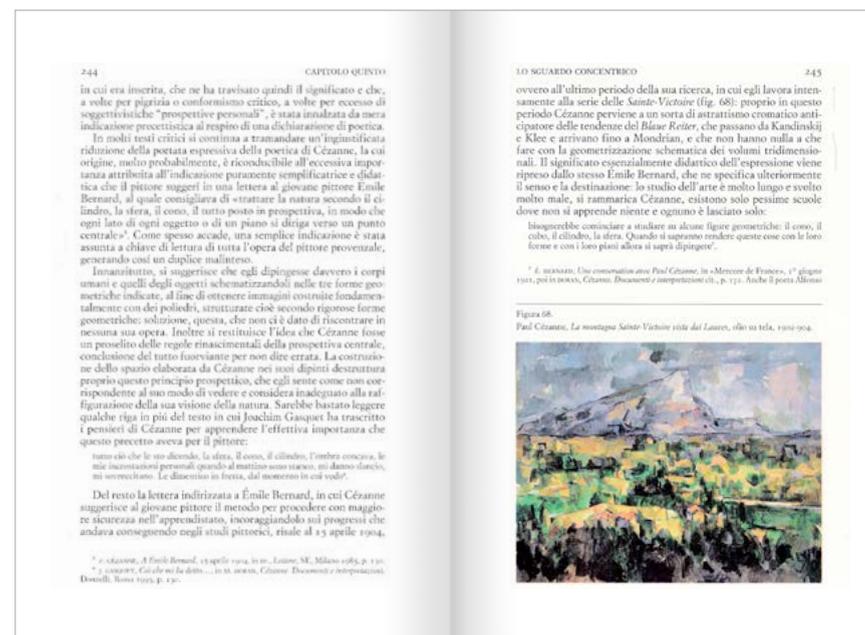
Monica Ferrando

Se si osa ignorare il contemporaneo *imperativo estetico* per concentrare lo sguardo su quanto importa davvero della pittura, ci si ritrova tra le mani questo libro. L'autore, Giuseppe Di Napoli, che affronta il discorso tanto sul piano tecnico quanto su quello teorico e filosofico, in un arco che va da Giovanni da Milano a Shitao, inizia e conclude con Cézanne la sua ricerca. Se ciò non sorprende, data la mole di studi e riflessioni sul maestro di Aix, qui la scelta risponde ad un'esigenza di chiarezza, forse mai veramente raggiunta, intorno alle scoperte compiute dal pittore provenzale in anticipo sul (e in contrasto col) suo tempo. Sappiamo infatti come Cézanne, deluso dal modo in cui i suoi contemporanei giudicavano quest'arte, avesse scelto di concentrarsi sull'occhio e sulla sensazione di colore che esso produceva per poi riversarla, *transustanziata*, in pittura. Non poteva essere che Cézanne, quindi, a segnare l'inizio e la fine di una trattazione che, toccando momenti salienti della pittura da occidente a oriente, è dedicata proprio all'occhio e alle vie che percorre l'arte, di cui esso è il mezzo privilegiato e il reale destinatario.

Si tratta di ritrovare il visibile, cosa non certo scontata ma decisamente precaria in un'epoca di generale «perdita

dei sensi», come Ivan Illich chiama una condizione di cui è l'occhio *in primis*, asservito in misura crescente a modalità passive di visione, a fare le spese. Pure, in queste pagine, non vi è nulla di allarmistico in tal senso: viene anzi considerato come elemento da elaborare in vista di una pittura radicata nello sguardo anche il mutamento indotto dalle contemporanee consuetudini percettive. La sottile sapienza tecnica e storico artistica che vi si dispiega, pur esercitata di preferenza su pittori come Turner, o su capolavori come *Le filatrici* di Velázquez – mai veramente «compresi» né dal loro tempo né dal nostro –, può permettersi di evitare ogni geremiade. Risulta implicito il fatto che la comune capacità di vedere, al di là dello (e senza l'introduzione allo) sguardo tacitamente impartito dalla pittura dei grandi maestri, sconta una insormontabile carenza. Allo sguardo comune, velato e poco incline ad esercitarsi sui valori pittorici, occorre una scrittura poetica e d'osservazione come questa, non lontana da quella praticata da Avigdor Arikha, capace di rivelare profondità visive destinate a restare altrimenti irreparabilmente nascoste.

Certo, tornare a prendere sul serio l'occhio come «occhio del pittore» non significa stabilire una gerarchia, quanto piuttosto scegliere di tralasciare l'attuale occhio tecnologico-teologico proprio dell'obbiettivo, che tutto vede fin nei minimi particolari, per rivolgersi piuttosto ad un occhio «inattuale». Questa la via che, sulla scorta di Nietzsche, l'A. percorre. Nella pagina di *Aurora* che egli apre si dice:



Il pittore è cieco verso particolari colori. Questo non è soltanto un difetto. In virtù di questo accostamento e di questa semplificazione, egli vede dentro alle cose armonie cromatiche che posseggono un grande fascino e possono costituire un arricchimento della natura. (pp. XVI-XVII)

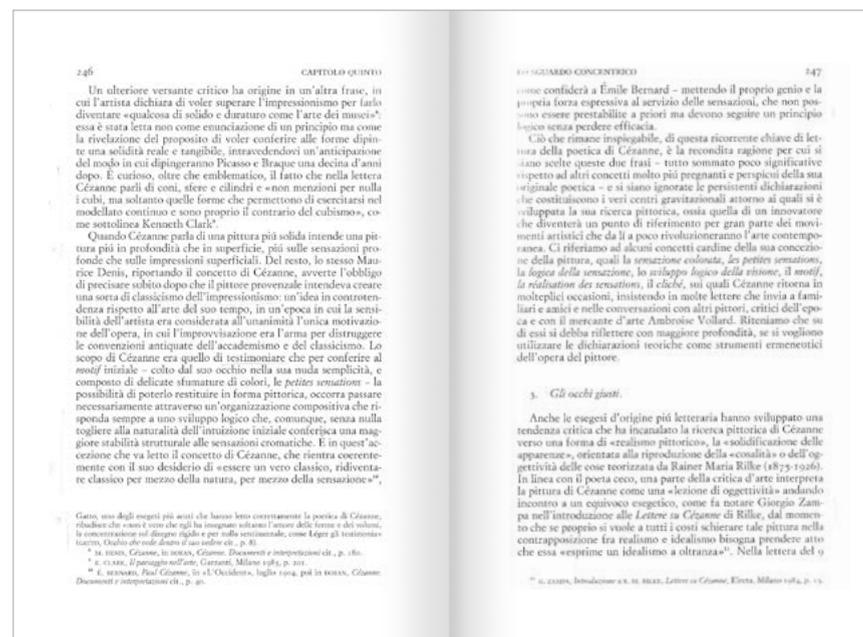
Si tratta di riconnettersi al visibile e lo si può fare soltanto in questo modo:

Il visibile, come il dicibile, è una delle forme sensibili essenziali alla nostra esistenza; insostituibile, oltre che irriducibile, esso fornisce alla nostra facoltà visiva tutto ciò che si pone a distanza nel nostro intorno, e che altrimenti rimarrebbe inafferrabile nella sua immanente realtà. Tuttavia, pur non necessitando di rinviare ad altro da sé, non è esauribile, né identificabile con la dimensione sensibile con la quale si manifesta, giacché al di qua (nel suo interno) e al di là (nel suo esterno) di ogni sua manifestazione attuale risuona il senso sempre altro e ulteriore, altrimenti impercettibile, della sua ineffabile trascendenza, che consegna allo sguardo umano la possibilità, o il destino, di poter essere estraneo al suo sensorio, scongiurando la tentazione di ridurre l'infinita visibilità del mondo alla limitatezza della sua visibilità. L'intento di questo testo è quello di portare il lettore a guardare le cose con gli occhi dei pittori, al fine di fargli comprendere meglio la loro personale poetica, ma anche di fargli fare l'esperienza di

vedere attraverso l'immagine dipinta quegli aspetti e proprietà che abitualmente non vede affatto o che ignora possano trovarsi in quelle cose (p. XVII).

I quadri vengono così sottratti all'indebito statuto di oggetti passivi per accedere a quello di «mezzi per vedere». Potremmo scorgere qui, anche se l'A. non lo dice espressamente, un riferimento a quella nozione tradizionale di «soglia», *porta regale*, statuto attivo dell'immagine dipinta, da cui ha preso le mosse tutta la pittura occidentale. Se allora si trattava di vedere un oltremondo invisibile – e l'operazione riusciva, se pensiamo per esempio alle *Apocalissi di Beatus*, alle visioni dipinte sulla scorta di Hildegarde von Bingen, agli *Angeli* di Rublëv –, ora si tratta almeno di vedere davvero il mondo visibile che, pur nella sua varietà infinita, troppo spesso coincide, per lo sguardo normale, con la visione utilitaristica del predatore. Cosa vede, invece, lo sguardo del pittore? Lo sguardo del pittore non vede le cose, ma lo sguardo che su di esse si posa. L'«occhio della mente» e l'occhio fisiologico fanno, nel pittore, tutt'uno.

Apprendo questo libro alle pagine dedicate a Cézanne, ancora una volta sperimentiamo la rara capacità di evitare la riduzione della pittura a paradigma conoscitivo. I tredici paragrafi che articolano l'ultimo capitolo, intitolato *Lo sguardo concentrico*, hanno eletto a guida una visione poetica. La «fulminante intuizione di Alfonso Gatto – l'occhio di Cézanne è un occhio che vede dentro il suo vedere» (p. 265) – è quella stessa che aveva inaugurato il percorso nell'occhio del pittore: «la pittura è innanzitutto, ed essenzialmente, un'intensa attività visiva: il pittore mentre dipinge non è altro che «un occhio che vede dentro il suo vedere»» (p. XVIII). È la presenza di



questo filo poetico a liberare Cézanne dall'ombra che il cubismo vi aveva proiettato obbligando a comprenderlo in sua funzione. Lungi dall'essere una anticipazione del cubismo, la famosa lettera del 15 aprile 1904 ad Émile Bernard, scritta da Cézanne nell'ultimo periodo, tutto dedicato alla Sainte Victoire, rivela piuttosto la partecipazione al giovane allievo di quella solitudine e incertezza propria di chi non cessa di apprendere.

È curioso, oltre che emblematico, il fatto che nella lettera Cézanne parli di coni, sfere e cilindri e «non menzioni per nulla i cubi, ma soltanto quelle forme che permettono di esercitarsi nel modellato continuo e sono proprio il contrario del cubismo», come sottolinea Kenneth Clark (p. 246).

Che non si trattasse dell'invenzione di una chiave stilistica, bensì della rivelazione della «visione assoluta»,

del raggiungimento di uno stadio oggettivo d'infanzia visiva, «il punto in cui l'occhio acquisisce la sensibilità e la semplicità di “vedere come chi è appena nato”» (p. 272), costituisce la messa a fuoco sulla pittura del maestro di Aix. È dunque possibile che la pittura inauguri uno sguardo capace di liberarci di ogni storia? di ogni psicologia? perfino di ogni memoria (perché è qui che si annidano i *clichés* percettivi che ci impediscono di vedere davvero il mondo *sub specie infinitatis*)? Questo libro dimostra che è possibile, e proprio perché ogni vera storia, o psicologia o memoria coincidono con quella dimensione compiutamente vitale e dinamica che fa dell'occhio, come dell'universo, una fonte infinita. E di cosa l'occhio è fonte infinita? Di colore:

Per quanto l'occhio del pittore sia acuto e dilatato, la sua visione è destinata a non finire mai, a continuare all'infinito, perché infiniti sono i colori della natura: il «colore è il luogo in cui il nostro cervello e l'universo si incontrano», aveva prefigurato Cézanne (p. 307).

Alla prima

*Come quando si dipinge giusto e senza alcun disegno.
La visita a una mostra è un gesto gratuito:
ammirazione e reciprocità giuste e improvvisate*



Realistas de Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza,
Madrid (9 febbraio – 22 maggio 2016)

Giorgio Agamben

La mostra che si è tenuta lo scorso anno al museo Thyssen-Bornemisza di Madrid ha segnato una data importante nella storia della pittura del nostro tempo, fra l'altro anche perché impone di revocare in questione il singolare monopolio che una diffusa tendenza museografica pretende di avere sul sintagma «arte contemporanea». Le opere dei sette pittori e scultori esposte nella mostra coprono, infatti, un periodo che va dalla fine degli anni Cinquanta del Novecento fino ad oggi e sono pertanto senza possibile dubbio contemporanee. Altrettanto indubitabile è che si tratti di un gruppo nel senso proprio del termine: amicizia e solidarietà di formazione e di intenti legano fin dall'inizio le quattro donne (Isabel Quintanilla, Amalia Avia, Maria Moreno e Esperanza Parada) e i tre uomini (Antonio, Francisco e Julio López) in un'intimità così stretta, che è difficile trovarne l'equivalente in tutta l'arte del Novecento. E, tuttavia, proprio per questo essi hanno sempre declinato ogni intento strategico di «gruppo». «Eravamo amici», e questo bastava, anche se l'amicizia a volte era così intensa da trasformarsi in amore: quattro di loro (Isabel Quintanilla e Francisco López – che ho conosciuto a Roma all'Accademia di Spagna all'inizio degli anni Ses-



Isabel Quintanilla, *La noche*, 1995. Olio su tela incollata su tavola, 130 x 110 cm, Museo de Arte Contemporáneo de Madrid

santa –, Antonio López e Maria Moreno) si sono legati in matrimonio.

La rubrica «realisti di Madrid», che fornisce il titolo alla mostra, suona forse incongrua (come se si intitolasse «realisti veneziani» una mostra che raccogliesse quadri di Bellini, Tiziano e Giorgione) e prova ancora una volta, se

ce ne fosse bisogno, che il vocabolario della critica d'arte del nostro tempo dovrà prima o poi subire una drastica revisione; tuttavia, i termini *realidad*, che ricordo di aver sentito sillabare da Francisco Lopez mentre modellava nella creta le sue sculture, e *forma real*, con cui Antonio Lopez nomina l'oggetto della sua pittura, designano certamente la stella polare su cui questi artisti orientano tenacemente il loro sguardo.

Francisco Calvo Serraler, nel catalogo della mostra, osserva che il realismo, che comincia nella metà del XIX secolo e continua ancora oggi, è forse il movimento di avanguardia più duraturo del nostro tempo. La parola «realismo» ha però senso solo se si precisa che cosa s'intenda per «realtà» – che cosa, in particolare, questi artisti abbiano in mente quando parlano di *realidad*. Una prima indicazione per una risposta può essere offerta dalla frequenza con cui, a tema delle loro tele, essi eleggono disegni, sculture, porte e, soprattutto, finestre – si pensi, fra l'altro, alla stupenda *Noche* (1995), alla *Puerta roja* (1978), a *El atardecer en el studio* (1975) e a *La ventana* (1970) di Isabel Quintanilla, a *La cocina de Tomelloso* (1972) di Maria Moreno, alla *Ventana de noche* (1972) di Francisco López, oppure al *Quarto de baño* (1973) di Antonio López.. È stato opportunamente ricordato – dallo stesso Serraler – che l'equiparazione del quadro a una finestra dalla quale si contempla la realtà risale a Leon Battista Alberti (*De pictura*, I, 19). Tanto più singolare è che proprio questa finestra diventi qui l'oggetto della visione del pittore, quasi che non si trattasse per lui di rappresentare direttamente la realtà, ma innanzitutto la



Francisco López, *Ventana de noche*, 1972. Matita su carta, 102 x 73 cm, Colección Banco de España

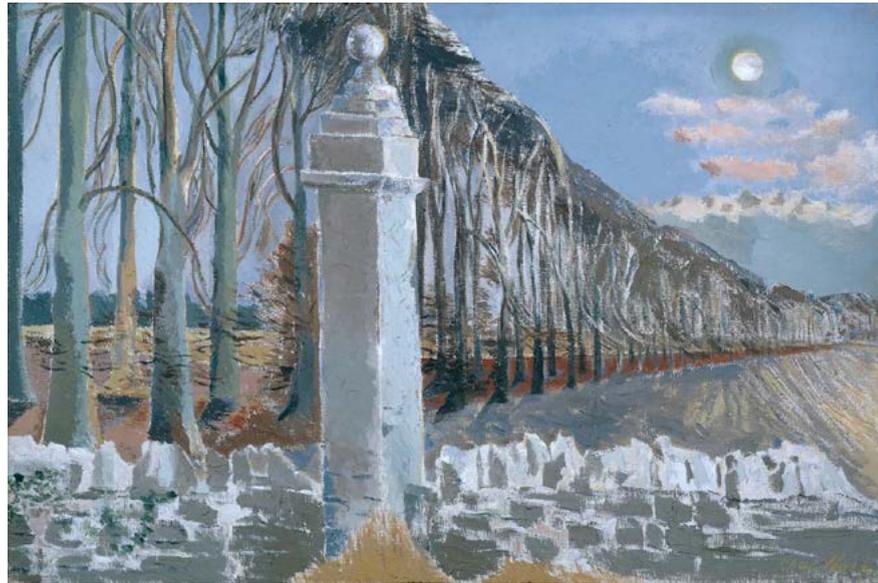
stessa pittura. La speciale patente di modernità di questi artisti non consiste quindi soltanto nell'aver richiamato in vita quella finestra albertiana che l'arte moderna aveva inteso escludere dalla pittura; piuttosto, facendone il tema delle loro tele, essi l'hanno messa in questione con molta più radicalità delle avanguardie di cui erano contemporanei. La realtà – questo è il loro messaggio – non è ciò che la finestra della pittura rappresenta: reale è solo la coincidenza di pittura e realtà sulla superficie della tela. Per questo, con una singolare inversione, la finestra che essi rappresentano non apre sulla luce e sul mondo visibile, ma – come nella *Noche* di Quintanilla e nella *Ventana di Noche* di Francisco López – sulla tenebra della notte. A ragione Guillermo Solana nella sua introduzione parla di un *arte de los umbrales*, un'arte delle soglie: come una icona bizantina rovesciata, la tela è qui la soglia che mette in comunicazione due mondi incommensurabili – che non sono più il terreno e il divino, il *typos* e il *prototypos*, ma l'arte stessa e la stessa realtà.

Paul Nash, Tate Britain 26 October - 5 March, 2017

Clare E. L. Guest

The English landscape painter Paul Nash (1889-1946) is known as a «visionary» landscape artist, in the tradition of Samuel Palmer – and as a proponent of Modernism. This major exhibition gives an overview of Nash's career, from early Romantic influences to war artist to the impact of a series of European artists and movements. It also contains representative selections of Nash's graphic and photographic work and his activities as book illustrator and designer.

Nash was a skilled and authoritative writer and excerpts from his literary works (mostly short articles for the mainstream media) provide the narrative voice for the exhibition, which follows a chronological development. This gives an organic sense of continuity and evolution as we see him working through various techniques and movements to deepen his central concern with presence in landscape. The overall impression is of a sustained *essai*, as Nash moved from largely literary influences of the visionary Romantics (Wordsworth, Blake, Yeats) to juxtapositions of architectural and organic objects to metamorphic assemblages. His best work was in landscape, and his engagement with De Chirico, abstraction and, in particular, surrealism, served to deepen his preoccupation with the life of the inanimate.



Paul Nash, *Pillar and Moon*, 1932-34. Oil on canvas, 50 x 76 cm, Tate Gallery

From his beginnings, Nash appears as an artist with a focused project which his artistic works sought to figure and writings to describe. This distinguishes him from the opportunism of Modernist style-shifting and from the laconic character of the conceptual. His attention to the relationship of verbal and pictorial expression meant that he was a successful illustrator, who used his texts as seed-ideas which evolved far beyond specific illustration tasks. The *Urne Buriall* and *Gardens of Cyrus* of the English Baroque polymath Sir Thomas Browne, which Nash selected for illustration in 1931, shaped his work for years in its structures of meditation as much as in its themes of death, immortality and Platonic affirmation of the universality and transcendent reality of geometric order. Nash carried Browne's discussion of «mansions

for the dead» in *Urne Buriall* from illustration into a series of images, sculpture and reflections on «aviaries», or «airy habitations of the dead». The aerial bombing of World War II which dominated his work as war artist, developed these reflections and they culminated with his enigmatic meditations on death as «the only solution to this problem of how to be able to fly».

Nash's art could be uneven; he eschewed figural representation, instead deploying objects as actors in his landscapes and his cubist still lives verge on exercises. His strength was imaginative, not scenic, and the exhibition follows his attempts to give words and form to intuitions and thereby evolve them. As a critic, Nash was an apologist for Modernism and spent much energy in promoting the European avant-garde to the British public through journalism and exhibitions; this public side of his activity included design production. In his own work, he assimilated and transformed elements, most significantly André Breton's *objet trouvé*, which he fed into his meditation on nature. Thus he regarded surrealism as a continuation to the exploration of nature animated in the English literary Romanticism of Coleridge and Wordsworth. Modernism offered Nash formal techniques – experimentation with forms in space, oneiric juxtapositions – which liberated depiction from verisimilitude and made it instead the expressive medium for his visionary task. The intuitive core of this task remained consistent, strengthening as Nash put deeper roots into the landscape, moving in the 1930s from «object person-

ages» to paintings of ancient stone circles and megaliths of the South of England as «imaginative events». From these Neolithic monuments, Nash turned in his last years to landscapes marking seasonal cycles (equinox, solstice and lunar cycle), imbued with ritual significance through his reading of Frazer's *Golden Bough*.

Nash wrote that «the picture's appeal is not only to the sense of sight but to the whole experience stored in our being» (*Nature, Life and Art*, 1931). Nash's ability lay in creating artworks which, like symbolic tokens, point to fulfilment within the imagination as it works upon questions of orientation to, and presence in nature. His most successful public work, *Totes Meer*, showing a «dead sea» of wrecked German planes, was thus recognised by Kenneth Clark as a «new form of allegorical painting». This exhibition is so satisfying an experience because the spectator is not a consumer of prestige artefacts, nor an object of provocation or bafflement but a sharer in an intelligent and intuitive process of poesis – poetry as making.

La pittura tra cinema e chiesa. Edward Hopper e Ettore de Conciliis a Roma, gennaio 2017

Monica Ferrando

La mostra di Hopper al Vittoriale, nell'assolato inverno romano 2017, è una celebrazione laica della luce del sole. Cerchiamo di ignorare, se ci riusciamo, gli orpelli interattivi dettati da una malcelata sfiducia verso la pittura, ritenuta incapace di farsi spettacolo. Banco di prova implicito – ed esito finale della mostra – è il cinema. Che il cinema sia interattivo e non ce ne siamo mai accorti? È pur vero che il pittore americano all'atelier alternava le sale di proiezione. Ma questo certo non basta a giustificare il ruolo che qui viene assegnato allo schermo: incarnare un'idea di verità visibile che mira a insinuarsi nella pittura per compiere un'operazione chirurgica di adattamento. Non si tratta di una metafora peregrina, ma della semplice lettura di una allegoria involontaria. Al fotogramma ingrandito di un quadro straordinario – *Second Story Sunlight*, 1960 – è stata asportata la prima figura di sinistra, la donna anziana seduta con aria malinconica e sognante. Perché? Per fare spazio all'ombra del visitatore di passaggio, che solo a malapena si accorge di essersi introdotto come un nero fantasma in questa scena di pura solarità. Evidentemente oggi la pittura, per definizione ferma e materica, necessita, almeno agli occhi

dei curatori, di trovate che la rendano mobile e luminosa come non sa essere. Trovate come quella di indurre visitatori ritenuti insofferenti della passività contemplativa imposta dai quadri, a ricalcarne le immagini con l'aiuto di piani luminosi. I risultati dei «sono capace anch'io» varranno a dimostrazione ludica e immediata del potenziale interattivo insito nei quadri. Sarebbe come proporre al lettore del *Processo* di provarci anche lui, con i dovuti accorgimenti, a scrivere qualcosa di simile.

La pittura non è spettacolo. Meno che mai la pittura di questo maestro americano nato un anno prima di Kafka (1882) e che nel 1907, l'anno delle *Demoiselles*, dipingeva ancora, incurante e imperdonabile, la luce strepitosa della *ville lumière* da angolazioni che gli Impressionisti si erano lasciati sfuggire.

Dopo il cinema, Hopper tornava nel suo atelier. A volte il suo atelier coincideva con il *plein air* di Cape Cod, oppure con stanze di motel in cui il sole è una cosa triste perché mette a nudo con selvaggia imparzialità la tristezza degli esseri umani. Abitano stanze, sotto tetti color cenere, che sembrano confezioni e vetrine, non più nascondigli e dimore. Vivono in case dove essere felici è difficile, forse impossibile, ma, in compenso, lo è anche essere del tutto infelici. La luce naturale – sovrana di orizzonti sconfinati congiunti a cieli altrettanto sconfinati – dipinta da Hopper è ormai lontana dagli umani; quando si avvicina loro è come se li importunasse col suo alito di libertà oltreumana. Gli umani sono molto più a loro agio nelle camere e nei locali illuminati dalla luce elettrica, in cui i corpi assomigliano alle ombre del cinematografo piuttosto che



Edward Hopper, *Second story sunlight*, 1960. Olio su tela, 100 x 130 cm



Edward Hopper, *Gas*, 1940. Olio su tela, 66 x 102 cm

a quelli incarnati dal sangue o dal pennello di molti secoli prima. Il mondo di Hopper non è un mondo umano, ma un mondo antropizzato. Come recita *Gas*, del 1940, assente dalla mostra. Il famoso distributore di benzina sperduto nel nulla dove un piccolo Pegaso *on the road* raggiungerebbe di slancio i destrieri degli Apaches oltre la foresta buia e fosca se il rosso dei macchinari e il suo stesso rosso pubblicitario non fermassero la scena allo *stop*, nella sosta forzata di un rifornimento che potrebbe anche essere, immeritata come la grazia, la poesia.

Lasciati i quadri di Hopper ripartirsi equanimi tra *lux* e *lumen*, e uscendo verso i Fori fino al Carcere Mamertino per una via antica che ignora stranamente ogni clamore, si passeggia senza meritarglielo *sub specie aeternitatis*. Ma questo è il titolo di una mostra (a cura di Claudio Strinati) che solo il piccolo cartello vicino all'ingresso di una chiesa annuncia. San Giuseppe dei Falegnami. Nome dimesso e curioso. Entrare nella sacrestia, dove sono disposti a semicerchio i quadri, è quasi, per l'ombra avvolgente, come entrare in un antico laboratorio artigianale. Sotto affreschi cinquecenteschi che lievitano in scene animate, i dipinti di Ettore de Conciliis compongono un semicerchio di muta contemplazione. Cosa si contempla? La natura e la sua luce. Non succede spesso, anzi quasi mai, che sia una chiesa a suggerirlo. L'autore dei supporti meditativi è un artista che a vent'anni era già al lavoro nell'affresco di un'abside ad Avellino per testimoniare lo scempio del mondo all'indomani di Auschwitz e Hiroshima. A reggerne il peso sulla bilancia della storia c'era, nel mezzo, il Francesco di Cimabue, che teneva



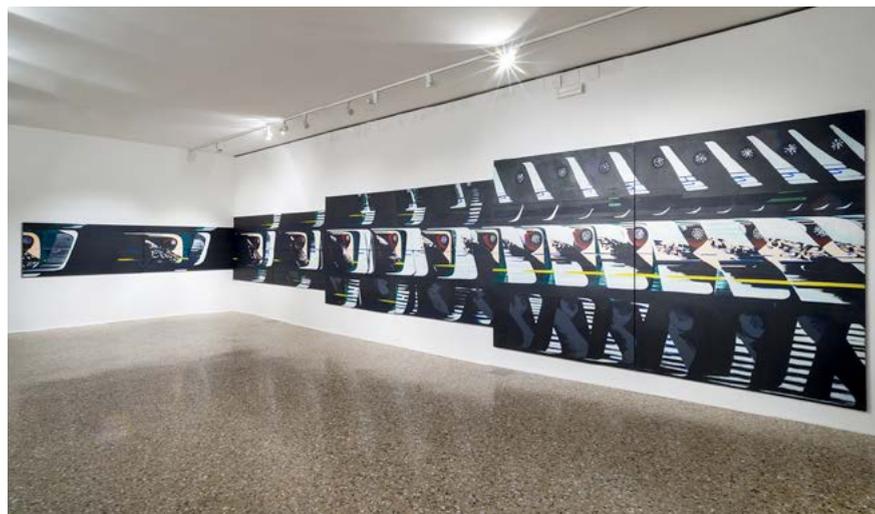
Ettore de Conciliis, *Intensità dei riflessi*, 2008. Olio su tela, 65 x 105 cm

alla sua destra, a far da contrappeso, il desiderio di pace della gente comune. Grandi poeti tra loro e altre figure controverse che avevano scandalizzato – non erano altri gli scandali? – la Chiesa. Ma qui, ora, la storia non appare. Forse, il passaggio di una imperscrutabile *Cloud of Unknowing* ha reso la luce della ribalta storica massa d'ombra impenetrabile e l'ombra della meditazione contemplativa praticabile mistero della luce naturale. Nessuna storia umana, per quanto micidiale, riuscirà mai a rinnegare la visione lucente del mondo visibile. Per molti visitatori, se lo sanno, sarà un enigma insolubile che un pittore di storia – e di quale storia – entri nella natura da testimone che ha sete di immergersi nei suoi silenzi specchianti. È la pittura a scioglierlo, mutando il falso oro del tempo con l'acqua rigenerante dello sguardo. *Sub specie aeternitatis*.

Venezia: Titina Maselli

Monica Ferrando

Forse nessun pittore italiano del '900 ha preso di petto il demone del moderno come Titina Maselli. Per un'arte, come la pittura, che sembrava fare tutt'uno con la tradizione antica, la modernità è stata un turbine e un trauma. Ad alcuni pittori è sembrato ovvio sottomettere il demone educandolo al linguaggio della figura. Ad altri più ovvio abbracciarlo educando invece sé stessi al linguaggio astratto della pittura pura. Ad altri ancora negare l'indiscutibile autorità del demone in nome di una rischiosa autonomia. Che il moderno lanciasse strutture percettive inedite era un'evidenza dirompente e provocatoria per i pittori nati negli ultimi decenni dell'800 e nei primi del '900. Avrebbero forse dovuto far finta di niente? Fingere di non guardare nel «vortice estetico» ormai dispiegato da psicoanalisi, etnologia, cinema, pubblicità, nuovi mezzi di trasporto, per non dover fare i conti con le immagini che questi, con una profusione di punti di vista inediti, producevano e sollecitavano a non finire? Sarebbe stato impossibile, e per una ragione molto semplice. Quelle immagini piacevano tantissimo. Contenevano la promessa di un mondo finalmente liberato dal vecchiume di tradizioni fallite miseramente. Smentivano esteticamente quel mito di un'Europa culla dell'arte e della ci-



Titina Maselli, *Metro*, 1975. Olio su tela

viltà che, a partire dalla fine della prima guerra mondiale in poi, era già stato smentito moralmente e politicamente. Come nelle favole, e come nei miti, l'atteggiamento più giusto era certamente quello di misurarsi col demone trattandolo semmai, sportivamente, alla pari. Senza interpretare, né abbracciare, né negare le sue immagini, ma semplicemente dando prova di saperle prendere. Senza dimenticare che di immagini, alla fine, si trattava. Non era certo una passeggiata, però. Era un ring.

La mostra di Titina Maselli che si tiene a Venezia (Fondazione Querini Stampalia, dicembre 2016 - marzo 2017), curata da Chiara Bertola, è la prova visiva di questo poderoso e brillante corpo a corpo con le immagini di cui il moderno non smette di permeare la vita degli esseri umani da due secoli buoni, ormai. È giusto chiedersi, al di là di considerazioni circostanziate sul fascino reale di questa figura di artista all'interno della sua cerchia di

amici e intellettuali nella Roma, nella New York e nella Parigi del suo tempo, come questo gesto pieno di potenza sia potuto riuscire a protrarsi con un'intensità e una coerenza rimaste uniche. Come abbia potuto compiersi senza tentennamenti e senza sbavature. Esso consisteva – è troppo facile a dirsi – nel contenere il moderno dentro la pittura esibendo senza infingimenti la sua forzuta natura di immagine. Del mondo divenuto immagine, esteriorità dispiegata il cui unico senso è svanire succedendo velocemente a sé stesso, sarebbe assurdo tionfalmente bearsi. Così come trincerarsi dietro uno sdegnoso e scandalizzato rifiuto. L'atteggiamento giusto era, come l'occidente mitico aveva a suo tempo insegnato mediante lo scontro con i titani, misurarsi non sul piano della forza, ma puntare sull'intelligenza. Nel caso di Titina Maselli, sull'intelligenza visiva.

Possiamo immaginare che un treno in corsa possa diventare pittura? Pittura che, come tale, sappia impadronirsi di questa immagine inafferrabile facendone una cosa propria soggetta alle sue leggi? Chissà se Boccioni, nella sua meditazione sulla velocità, avrebbe mai avuto il coraggio di concepire un'opera così straordinariamente sintetica del destino di accelerazione che a un certo punto ha investito l'umano in ogni sua più intima struttura. Oppure, chissà se Duchamp, rinunciando ad ogni alchemico compiacimento sulla sostanza aurea in cui il moderno, rispecchiandosi in sé stesso, trasformava gli oggetti, avrebbe mai tentato di rompere *veramente* l'incantesimo. Questi artisti, e molti altri, sono stati *pedine intelligenti* dell'autonomizzazione dell'immagine con cui il moderno ha

allagato la coscienza estetica. Non ne sono stati, con il rischio di perdere la partita, i *giocatori*.

I *calciatori* e i *boxeurs* di Titina Maselli sono *anche* quindi la pittrice stessa. Autrice di una pittura ontologica e non mimetica, Maselli ha afferrato queste figure in una griglia di riflessi che le rimanda direttamente al loro statuto di immagine, reale o pubblicitaria che fosse. Esse descrivono infatti il piano su cui il pittore si doveva – si deve? – misurare col moderno: il piano visivo. Come i *Prigioni* di Michelangelo catafratti nella materia-forma che solo l'artista conosce intimamente, anche i *calciatori* e *boxeurs* con cui Maselli si misura in ampi gesti pittorici sono ancora intrappolati nella materia-forma dell'immagine da cui provengono – che, ancora una volta, è solo il pittore a conoscere intimamente. Il pittore che interviene in questa materia-forma dell'immagine trasformandola in colore.

In uno scritto giovanile intitolato *L'arcobaleno*, Benjamin riconosce la dimensione ontologica del colore come sostanza spirituale in cui ogni immagine trova concepimento e trascendenza. È nel colore infatti che ha sede l'alta fantasia e «appare l'essenza, propriamente spirituale, dei sensi». Questo significa che l'immagine tende infine al colore come al suo luogo metafisico; che è destinata a naufragare felicemente in esso perché «i colori contemplano sé stessi, in loro è il puro vedere ed essi sono al tempo stesso l'oggetto e l'organo che lo percepisce». Il gesto imperioso che conduce le immagini nel regno del colore è il gesto pittorico per eccellenza perché le riporta, senza abolirle, per così dire «a casa», nella fantasia da cui

sembravano irrimediabilmente separate e de-generate. Si trattava di rompere l'incantesimo con cui le immagini del moderno mirano a soggiogare mente e sensibilità alla logica ludica dell'autoconsumazione, per restituirle alla sostanza spirituale da cui ogni immagine proviene: la contemplazione dello sguardo assorbito nel colore. Solo un pittore poteva saper come fare. Questa volta quel pittore è stata Titina Maselli, una pittrice.

Gli autori

Giorgio Agamben, filosofo e scrittore. Con *L'uomo senza contenuto* (1970) per primo aveva colto nell'estetica moderna il rischio di disfacimento delle singole arti a favore di un'arte identificata con la critica. È iniziatore di una filosofia poetica che dischiude una nuova idea di politica, come mostrano tutta la sua vasta opera e alcuni dei suoi ultimi libri come *Pulcinella, ovvero diverimento per li ragazzi* (Nottetempo, Roma 2015) e *Autoritratto nello studio* (Nottetempo, Milano 2017).

Ginevra Bompiani è tra le maggiori scrittrici italiane. Autrice di *Le specie del sonno* (1975), ha scritto romanzi, libri per bambini e saggi di teoria letteraria tradotti in molte lingue. Ha fondato e diretto la casa editrice Nottetempo. Attualmente sta studiando il problema della giustizia e della guerra in relazione alla grande narrazione religiosa dell'Occidente. Il suo ultimo libro di narrativa è *Melazeta* (Nottetempo, Milano 2016).

Elenio Cicchini, nato a Isernia, ha vissuto a Berlino e Venezia. È scrittore di poesia e prosa filosofica. Ha redatto brevi commenti ai dialoghi platonici, saggi sulla commedia e l'analogia. Fra i testi, di prossima pubblicazione, *I mimi di Sofrone e la filosofia platonica* e *Della schematologia. Su aspetto e carattere*.

Flavio Cuniberto, filosofo, autore di una importante monografia su Jakob Böhme, ha scritto saggi su Schlegel, sulla tradizione monoteista tra Oriente e Occidente, sulla dialettica tra viaggio e luogo, sulla Germania come soglia teologico-politica della modernità. Sono in via di pubblicazione due suoi libri: *L'enigma devoto. Miseria e grandezza del maestro di Raffaello* (Morlacchi, Perugia 2017) e *I paesaggi del Regno. Dai luoghi francescani al luogo assoluto* (Neri Pozza, Milano 2017).

Emanuele Dattilo, studia il panteismo e ha approfondito il problema della materia del pensiero nella filosofia medievale. Ha scritto un breve testo su David di Dinant. Scrive anche di critica letteraria e di pittura.

Francesco Donfrancesco medico, psicoanalista, scrittore, fine interprete della pittura e delle sue immagini. A partire dagli anni '80 cerca nella forma narrativa

una cura dell'anima, al seguito del pensiero di James Hillman, che contribuisce a diffondere, con i suoi saggi e con l'annuario *Anima*, fondato nel 1988, e il cui ultimo volume, del 2012, è appunto dedicato a Hillman. I suoi ultimi libri sono *Soul-making: interweaving art and analysis* (Londra, 2009) e la trilogia: *Una certa luce, Come ombra di foglie, Radure* (Pananti, Firenze, 2013-2015-2017)

Nicoletta Di Vita ha vissuto e studiato a Berlino e Parigi. Ricerca da qualche tempo l'origine della filosofia nell'inno antico. È autrice di brevi testi saggistici dedicati allo studio del linguaggio e della voce, dell'ontologia stoica, della forma della filosofia, apparsi su diverse riviste europee. Di recente, insieme a Elenio Cicchini, ha scritto un testo sull'analogia platonica e ha tradotto i frammenti del mimo antico.

Monica Ferrando, pittrice, scrive di filosofia. Recentemente ha pubblicato *L'oro e le ombre* (Quodlibet, Macerata 2015) e *Il miracolo logico della pittura*, in Avigdor Arikha, *La pittura e lo sguardo* (Neri Pozza, Milano 2016). Negli ultimi anni ha lavorato a un libro sull'Arcadia antica come paradigma filosofico-politico. Sta illustrando a pastello, verso per verso, la prima ecloga delle *Bucoliche* di Virgilio.

Andrea Fogli ha da sempre affiancato alla sua attività artistica (scultura, disegno, ma anche pittura e fotografia) una costante riflessione teorica e filosofica che si è sviluppata in saggi, articoli, diari e aforismi, ma anche in mostre tematiche da lui ideate e curate. Tra i suoi libri segnaliamo *Il diario delle ombre* (Kerber, Bielefeld 2006), *Altre narrazioni* (Odilon, Roma 2011) e il *Diario dei 59 grani d'argilla* dedicato alla serie di 59 volti in terracotta esposti il 25 aprile 2016 a Porta San Paolo a Roma.

Marc Fumaroli, tra i maggiori storici e saggisti viventi. Studioso e interprete del XVII secolo francese nei suoi aspetti di arte retorica, musicale, pittorica, poetica e politica, ha scritto anche libri indispensabili per la comprensione dell'attuale disagio della cultura europea, da *L'État culturel, essai sur une religion moderne* (Le Fallois, Parigi 1991) a *Paris-New York-Paris. Voyage dans les arts et les images* (Fayard, Parigi 2009).

Andrea Gigli ha frequentato l'Accademia di Belle Arti di Firenze, si è dedicato inizialmente alla pittura, quindi ha lavorato in teatro collaborando a regie e traduzioni. È medico, vive e lavora a Firenze. Ha pubblicato alcune raccolte di poesia, scoprendo la possibilità di alternare riflessioni sul linguaggio poetico a meditazioni sull'inesauribile intreccio tra generazione di immagini e materia del lavoro pittorico.

Francesca Gorgoni, studiosa di letteratura medievale in lingua araba ed ebraica, ha lavorato alla traduzione ebraica della *Poetica* di Aristotele. Ha scritto e scrive

di poesia ebraica sefardita, di teoria poetica arabo-ebraica tra Spagna, Provenza e Italia del '400, e di teoria della traduzione filosofico-letteraria. Sta lavorando alla traduzione italiana del poeta israeliano Nathan Alterman e al tema del rapporto di somiglianza tra parola e pittura.

Manuel Gualandi, artista e professionista della comunicazione, dirige un'agenzia di pubblicità che ha fondato nel 2001 in provincia di Treviso. Per formazione culturale (e deformazione professionale) si è sempre occupato dei problemi legati alle immagini, alla loro fruizione e al loro significato. Ha frequentato l'Accademia di Belle Arti di Venezia e ha scritto il libro *Atelier di Guccione – Discorso sulla pittura* (Umberto Allemandi Editore, Torino 2012).

Clare Guest, saggista e studiosa del Rinascimento, collabora con il Warburg Institute di Londra. Ha pubblicato un'opera sulla filosofia dell'ornamento: *The Understanding of Ornament in the Italian Renaissance* (Brill, Leiden 2016); e, con K. Christian e C. Wedepohl, *The Afterlife of the Muses* (Aragno, Torino 2014). Lavora attualmente a un insieme di saggi sulla storia dell'architettura come disciplina umanistica.

Fabio Milana vive e lavora a Piacenza. Si è occupato di storia religiosa del Novecento in ambiti diversi (teologia, letteratura, politica, spiritualità). Lavora attualmente all'edizione italiana delle *Opere* di Ivan Illich e ne sta ultimando la prima ampia biografia della giovinezza.

Paolo Nifosì, storico dell'arte e studioso di arte del presepio, è il critico che ha seguito dal suo nascere il *Gruppo di Scicli*, redigendo cataloghi delle mostre e scrivendo monografie su alcuni dei suoi esponenti. Autore del catalogo completo dell'opera grafica di Piero Guccione, è interprete del maestro in relazione al *genius loci* siciliano. Suo ultimo libro *Modica. Arte e architettura* (DM Barone, Catania 2015)

Clio Pizzingrilli, scrittore, artista dell'ago e del pennello, regista teatrale e curatore, ha pubblicato numerose opere in cui la narrazione non si dissocia mai dalla sensibilità politica e dalla ricerca poetica sulla lingua. Suoi ultimi libri sono *Persone del seguito* (Cronopio, Napoli 2013) e *Situs inuversus* (Quodlibet, Roma-Macerata 2015). Uscirà tra breve presso Quodlibet un suo commento, con traduzione, della *Kätchen von Heilbronn* di Heinrich von Kleist.

Martin Rueff è poeta, critico e traduttore. Ha tradotto in francese poeti e filosofi italiani e ha pubblicato studi su Rousseau e Michel Deguy.

Tommaso Scarponi, nato ad Assisi, ha studiato pittura all'Istituto statale d'arte Bernardino di Betto di Perugia. Ha scritto una tesi sul problema del linguaggio nel pensiero del giovane Benjamin. Si interessa di poesia, pittura e filosofia.

Ahmet Soysal è nato a Istanbul. Filosofo, ha fondato la rivista «Beyaz» (1982-1995). Ha lavorato sulla fenomenologia e la storia della filosofia. I suoi ultimi lavori trattano il problema della pulsione e dello spirito. Ha anche pubblicato libri sull'arte, la poesia e la calligrafia, sia in Turchia che in Francia. È traduttore in turco di Artaud, Bonnefoy e André du Bouchet; e in francese del poeta turco Dağlarca.