

# DE PICTURA



n. 3 | 30 novembre 2020  
Quodlibet







# De pictura

n. 3, 30 novembre 2020

Quodlibet

Rivista digitale a cura di Monica Ferrando

Progetto grafico e impaginazione: Amelia Corvino

N. 3 | 30 novembre 2020

Per eventuali citazioni dai testi qui presentati sarà necessaria l'indicazione dell'autore e del nome del sito

Per commenti, impressioni o proposte, che saremo lieti di ricevere, si può scrivere al seguente indirizzo:

[tacitaherrando@yahoo.com](mailto:tacitaherrando@yahoo.com)

[www.depictura.info](http://www.depictura.info)

## Sommario

- 15 Editoriale  
Monica Ferrando

### Studiolo

- 35 Rackstraw Downes, *New Plantings in Millennium Park, New Towers in the Distance*  
Corinna Cuniberto
- 39 Michael Armitage, *The promise of change*  
Monica Ferrando
- 43 Andrea Fogli, *Bambino gatto che va a scuola*  
Monica Ferrando
- 47 Francesco Giusti, *Ritrovi veneziani*  
Monica Ferrando
- 55 Doron Langberg, *Morning 2*  
Monica Ferrando
- 59 Ileana Ruggeri, *Tempora noctis eunt*  
Monica Ferrando
- 63 Ruggero Savinio, *Hölderlin in viaggio*  
Monica Ferrando
- 69 Marilù Eustachio, *Testa su fondo bruno scuro*  
Andrea Fogli

- 73 Anselm Kiefer, *Urd, Verdandi e Skuld*  
Giuseppe Frazzetto
- 79 Cornice per Piero Guccione
- 81 L'ultimo Piero  
Giorgio Agamben
- 87 Piero Guccione  
Marilù Eustachio
- 91 Piccolo dizionario teorico. 21 aforismi per Piero Guccione  
Giuseppe Frazzetto
- 101 Se Guccione non guarda più il mare  
Manuel Gualandi
- 111 Il mare: cosa infinita  
Paolo Nifosì
- Silvae
- 131 Sogni perduti. Arte e sacro come esperienza nel X millennio  
a.C.  
Alessandro Baccarin
- 147 L'ipotesi Rossi a San Silvestro, Vicenza  
Alessandro Finocchiaro
- 167 Intervista a Tullio Pericoli  
di Antonio Gnoli
- 179 Spettatori dell'in-finito: perfezione ed imperfezione  
nell'ultimo Tiziano  
Alessandro Gatti
- 191 Paura della pittura  
Carlo Levi

- 197 Oggettività resistente e deliberazione del guardatore che guarda l'apertura estensiva del pagus (preambolo a *Le forme del paesaggio* di Tullio Pericoli)  
Clio Pizzingrilli
- 227 Geografia della pittura  
Flavio Cuniberto
- 245 La cella dell'angelo  
Francesco Donfrancesco
- 253 Le riflessioni di Tintoretto  
Giuseppe Di Napoli
- 273 Bernard Berenson  
Grazia Marchianò
- 291 Note su Tintoretto  
Ileana Ruggeri
- 293 La voce dipinta dei luoghi  
Ivan Crico
- 305 La mano que descorre el tapiz  
Marina Gasparini Lagrange
- 327 Bernard Berenson, gli Stein, Matisse e Picasso: prime ricognizioni a mo' di cronologia ragionata  
Michele Dantini
- 377 Lo stile è Dio?  
Monica Ferrando
- 419 La struttura della lotta politica tra il fondamento naturale e le sue maschere culturali ovvero perché lo stato  
Piero Flecchia
- 433 Visión en rojo. El libro de las revelaciones de Juliana de Norwich y el estilo gótico  
Victoria Cirlot

## Interno d'atelier

- 465 Fuga nel paesaggio. L'atelier di Osvaldo Licini a Monte Vidon Corrado  
Elenio Cicchini
- 475 Un atelier in alto. Charles Moulin  
Monica Ferrando

## La mano pensante

- 489 Note di apprendistato  
Ivan Crico

## A libri aperti

- 503 Michele Dantini, *Paul Klee. Epoca e stile*  
Flavio Cuniberto
- 513 Ruggero Savinio, *Il senso della pittura*  
Emanuele Dattilo
- 529 Giuseppe Di Napoli, *Leonardo. Lo sguardo infinito*  
Monica Ferrando
- 543 Clare Lapraik Guest, *The Understanding of Ornament in Italian Renaissance*  
Monica Ferrando
- 565 Barry Schwabsky, *The Observer Effect. On Contemporary Painting*  
Monica Ferrando

## Alla prima

- 581 Anatomia del paesaggio  
Giorgio Agamben

- 587 Ricamo e pittura. La tela doppia di Zoran Music  
Nicoletta Di Vita
- 593 *Nigun shel 'esev* – Il suono dell'erba  
Francesca Gorgoni
- 603 Lo sguardo che resta  
Monica Ferrando
- 609 Metacosa, con una attenzione preferenziale per Lino Man-  
nocci  
Nico Stringa



La presenza di Marc Fumaroli che, con un testo sul Santo Volto, aveva propiziato la nascita della rivista «De pictura» accompagnandone il corso, è per noi, dal 24 giugno 2020, dolorosamente, e nondimeno solamente, mutata di segno. Entrata nell'invisibile, essa è ora tra i classici di cui è stata l'ape infaticabile.

*La presence de Marc Fumaroli qui, avec un texte sur la Sainte Face, avait propitié la naissance du magazine «De pictura» a pour nous, à partir du 24 juin 2020, douloureusement, mais néanmoins seulement, changé de signe. Entrée dans l'invisible, elle est maintenant parmi les classiques, dont c'était l'abeille infatigable.*



## Editoriale

Monica Ferrando

Perché, in tempo di iconofagia e iconolatria tecnologiche, ancora pittura? Proviamo a dare qualche provvisoria risposta che possa suscitare altre domande.

1. Non si può non ricordare che la pittura è stata la potenza originaria, riservata all'umano, di produrre immagini. Anche la natura produce spontaneamente immagini: sono i rispecchiamenti, le ombre, i riflessi, le impressioni, che moltiplicano il visibile e ad esso si arrestano. Se la pittura mira a questo tipo di immagini produce, secondo la distinzione platonica, degli *eidola*; se invece segue, nel suo rapporto col visibile, una via sua propria produrrà delle *eikones*.

Come l'insorgenza preistorica che accompagna ogni fenomeno storico, la pittura, in quanto radicata nella preistoria, accompagna, non importa se rimossa o consapevole, ogni immagine *iconica* (cioè non prodotta dalla natura *tout court*, ma solo dalla natura dell'essere umano). Ogni atto di pittura è quindi al tempo stesso ancor sempre il *primo* atto di pittura, e ciò spiega perché ogni bambino *disegna* prima di scrivere. Si tratta della possibilità di rivivere una delle fasi più delicate dell'antropogenesi proprio quando si pensa di aver ormai su-

perato ogni ostacolo per puntare senz'altro a qualcosa che viene chiamato "post-umano". Divenire pienamente consapevoli di questo fatto significa riconoscere la pittura come un perenne atto inaugurale.

2. La pittura eccede la parola: la interpella ma anche la smentisce; la eccita ma anche la tacita; la pretende, ma anche la ignora, si rivolge a chi non parla (Dio, i morti, il silenzio della natura).

Dobbiamo infatti riflettere sul fatto che c'è sempre stata, in epoche meno barbare, una pittura solo per i morti (dalle piramidi egizie alle tombe di Tarquinia, dalle tombe di Vergina, alle catacombe romane): forse per un compito che la pittura riceve direttamente dall'immaginazione o dal *Traumzeit* di varcare la soglia del mistero rendendo visibile anche l'al di là?

Essa non è quindi riconducibile al *logos* perché può osare la contraddizione senza contraddirsi (come non può fare ogni discorso che programmaticamente rinunci a essere poetico). Può, anzi deve, simultaneamente usare sia della distanza che della prossimità (la dialettica occhio-mano). Alla pittura non si può ordinare di praticare "da remoto", come oggi, impunemente ma coerentemente con lo stampo onnitemnologico in cui sembra doversi versare senza residui l'umano, si fa con il lavoro intellettuale. Il rapporto diretto con la materia le è indispensabile, al pari del rapporto con la distanza, come una delle sue modalità, il paesaggio – un depositarsi, senza alcuna ragione o perché, della lontananza visiva in forma di colore – sembra indicare. Per non parlare

del suo procedere, che alterna l'ardente prossimità della mano alla fredda lontananza dell'occhio che giudica. E la mano che qui fa la sua comparsa si muove *da dentro* quel che attraversa e mimeticamente produce, non da un fuori che lo *mano-mette* facendo della mano strumento impassibile e docile servo. Qui non vi è nulla di strumentale: la mano è fine a se stessa, per questo è libera di muoversi, ma anche l'occhio lo è, in un'intesa che avviene annullando ogni gerarchia tra i due e ogni finalità preconcetta. Ma perché vi sarebbe questa intesa? Forse per un impulso all'immagine, di cui anche l'umano deve, a suo modo, partecipare? La pittura ne indica i limiti, e questi limiti coincidono con l'infinito – visibile e immaginato – di *physis*.

La pittura sembra lasciare alla parola il compito di meritare quell'attenzione senza la quale la parola non può di fatto esistere, riservandosi di regnare su uno spazio che, sebbene a differenza della parola sia esposto alla distruzione totale, perdura indefinitamente. Ne riceviamo testimonianza dal Paleolitico e questo fatto ci impone ora, finalmente, quella riflessione che ogni narrazione teologica delle origini ha da sempre evitato. Scriveva Andrea Zanzotto nel suo saggio su Corot del 1994, dinnanzi alle tele raccolte nel museo di Reims, di «una certa mia idea-emozione fondante nata dal e nel paesaggio: qualche cosa che non si stanca mai di lasciarsi definire, anche attraverso le parole, mentre è in fuga da ogni possibile definizione perché in sé le racchiude tutte».

3. La pittura può seguitare a tenere aperto *ad libitum* e senza controlli da parte di alcun potere uno spazio naturale abitabile dalla mente e dallo sguardo. Chiamato, nel suo gergo divenuto poi comune in occidente, “paesaggio” – esso sussiste anche laddove viene negato dall’estetica contemporanea, postasi in servile e ludica sintonia con l’universale e programmatica brutalizzazione e mercificazione della natura che spoglia e investe del nome pseudo-scientifico di “antropocene”.

D’altra parte, in una delle descrizioni di paesaggio più misteriose della narrazione occidentale, evocata dal sogno di un morente, siamo trasportati nella afosa e brulla pianura dove scorre l’Amelete, il fiume della dimenticanza e per una strana simpatia con le anime dei morti che devono berne, anche noi dimentichiamo che qui si tratta del ricordo vivo di un paesaggio del Peloponneso, e precisamente arcade. E noi allora, come i lettori di questo mito certo riuscivano a fare, saremmo tenuti a ricordarlo, mostrando che è solo e sempre la potenza della terra come memoria a richiamarci, come il povero Er, a una vita risvegliata.

La svolta linguistica del pensiero occidentale, equivocata, ha sostituito i territori pre e oltre-verbali con la loro verbalizzazione comportando da una parte l’emancipazione delle pratiche artistiche dalla tradizione del loro sapere, e dall’altra l’emancipazione della critica dalla conoscenza di quel fare. Inoltre, ha comportato anche l’abolizione di ogni confronto e contatto con *physis* al fine di scongiurare quella condizione di dipendenza e di non conoscenza di cui esse, prigioniere ormai di una cri-

tica esteriore e storicizzante, non avrebbero più saputo fare artisticamente e profeticamente tesoro. Imponendo loro, dall'alto del pulpito politico-intellettuale (non filosofico) questa rinuncia, ha nondimeno imposto loro di non licenziare *physis*, ma piuttosto di ostentarne una apparenza compensatoria. Lo vediamo con l'esibizione della spontaneità del gesto nell'*Action Painting* (*I am nature*, diceva Pollock) o con la libera espansione del getto di colore nel *Color Field*. Il soggetto della modernità avanzata, enfiato nell'*ego* ma impoverito nel *cogito*, non più in grado di sopportare quello stato di passività nei confronti di *physis* premiato dal concepimento dell'opera – stato che vediamo contemplato dall'idea kantiana di “sublime” e dalla pittura di C.D. Friedrich ma anche di van Gogh, di Cézanne, di Monet, di Pellizza, di Segantini, di Bonnard, di Hammershøi, di Laserstein, di Guccione, di Freud, di Arikha, di Ferloni, di Quintanilla – si sentirà invece autorizzato a disertare dall'impresa abbracciando modelli espressivi auto-assolutori, asserviti a quella mimesi autoconservativa della natura in cui fatalmente si smarrisce ogni umana differenza da essa. Per questo non può esservi ormai, come accade nell'*Informale*, alcuna sostanziale differenza visiva tra un'immagine prodotta spontaneamente dalla natura e un'immagine prodotta intenzionalmente dall'uomo. La libertà assoluta che il soggetto/artista qui rivendica è in realtà una libertà vigilata concessa dalla critica e da questa controllata. In un tempo in cui vige un criterio di verità che è solo la scienza a stabilire, ogni opera umana che faccia appello a un criterio diverso –

quello poetico, o anche quello religioso – deve godere di una certificazione sociale, oppure scomparire colpevolizzandosi.

Difficile infatti tollerare all'interno di un sistema improntato a una razionalità e prevedibilità integrali quella pratica umana individualistica e allergica a ogni conformismo che è la pittura e le tecniche artistiche in genere. Come osservava profeticamente Oscar Wilde, «whenever a community or a government of any kind attempts to dictate to the artist what he is to do, art either entirely vanishes, or becomes stereotyped, or degenerates into a low and ignoble form of craft».

Da tempo anche gli ambiti da sempre ritenuti custodi del mistero e del divino – le grandi religioni – accettano di uniformarsi alla razionalizzazione imperante nella società divenendo ad essa tendenzialmente trasparenti, succubi e solidali. Ma questa non è che la prova di una loro originaria e costitutiva solidarietà governamentale (pastorale) che solo ora, dopo aver svolto il loro compito storico, viene allo scoperto.

Il *Nomos*, variamente articolato in tutte le parti della terra con tonalità musicali, religiose, economiche adeguate ai vari territori, universale per natura sua propria senza necessità di essere proclamato tale da alcun potere o dio, scritto in ciascun uomo nella disposizione mosaica dell'anima, è divino, sovrabbondante e «basta a tutto», come ricorda Eraclito, ma anche un passo della *Lettera agli Ebrei*, dove si dice «porrò il *nomos* nella loro mente e nel loro cuore...né alcuno avrà più da istruire il suo concittadino né il proprio fratello». Le

arti sono i canti, i canali in cui i flussi espressivi che da esso liberamente ma consapevolmente scaturiscono possono infinitamente fluire. Se questi canali si ostruiscono – i poteri, generati da un’osservanza alla Legge religiosa parziale e tirannica hanno tutto l’interesse a farlo – l’essere umano cessa di essere tale.

A conservare dentro di sé un nucleo generativo di non conoscenza e di mistero per testimoniare ancora la perturbante presenza non restano dunque che le arti poietiche, le quali non licenziano la mano per garantire ai sensi della distanza – vista e udito – una teologica preferenza.

4. Con la dimensione temporale la pittura intrattiene un rapporto affatto speciale. Ne smentisce il potere distruttivo. Può farlo perché, appartenendo a quei fattori del potere costruttivo del tempo definibile come “fama”, lo relativizza. In questo senso la pittura può risultare estranea e indifferente anche ai suoi stessi effetti e per questo può essere offerta ai morti: non per eternarne la figura, ma per consegnarla a quell’ignoto di cui essi si immagina abbiano ormai una conoscenza tale da vanificare la sostanza stessa della pittura, quell’apparenza a cui essa aveva dovuto affidarsi. Forse, la fine della pittura per i morti indica la fine della stessa pittura, che non svanisce per il suo venir meno dinnanzi alla storia e alle sue nuove esigenze, bensì per il suo venir meno dinnanzi alla consapevolezza del suo ruolo di soglia.

Non solo dunque la pittura è una prova inequivocabile della presenza – in epoche di cui la scrittura nulla ci dice

perché non c'era – dell'*Homo poeticus* del Paleolitico, come ci ricorda Toynbee; ma è una prova inconfutabile della *presenza* come tale, cioè di un essere umano che ne è appena divenuto consapevole, e proprio nell'istante in cui lo mostra, e senza che vi debba necessariamente essere qualcuno a cui mostrarlo. Egli è un morto che sta parlando ai morti dei vivi? E qual è il disagio dei vivi nel sentirsi chiamati in causa in un discorso in cui essi non possono interloquire, perché è come fossero i veri morti? Qual è la *presenza* che li unisce, al di là di una parola inascoltabile e di una parola impossibile? Un istante, in pittura, dura per sempre. Un tempo piccolissimo, infinitesimale, diventa quel tempo virtualmente infinito cui abbiamo trovato il nome provvisorio di “eternità”.

## Editorial

Monica Ferrando

*Why, in times of technological iconophagy and iconolatry, does painting still exist? Let's try to offer a provisional answer that can stimulate other questions.*

*1. We cannot help but recall that painting was the original power, reserved for humans, to produce images. Nature as well spontaneously produces images: these are the reflections, the shadows, the mirrorings, and the impressions that multiply the visible and are arrested with it. If painting aims at this type of image, then, according to the Platonic distinction, it produces eidola; if instead, in its relationship with the visible, it follows its own path, then it produces eikones.*

*Akin to the prehistorical insurgence that accompanies every historical phenomenon, painting, in so far as it is rooted in prehistory, accompanies – no matter whether it is unconscious or conscious – every iconic image (i.e. not produced by nature tout court, but only by the nature of the human being). Hence, every act of painting is at the same time still the first act of painting, and this explains why every child draws before they write. It is the chance to relive one of the most delicate phases of anthropogenesis, precisely when one believes they have overcome every obstacle to instead aim unquestionably for something that is known as “post-human”. To be-*

come fully aware of this fact means recognizing painting as a perennial inaugural act.

2. *Painting exceeds the word: it summons it but it also undermines it; it arouses it but it also silences it; it expects it but it also ignores it; it addresses those who do not speak (God, the dead, the silence of nature).*

*Indeed, we need to reflect on the fact that there has always been, in less barbaric times, a kind of painting that is only for the dead (from the Egyptian pyramids to the tombs of Tarquinia, from the tombs of Verghina to the Roman catacombs): perhaps owing to a task that painting receives directly from the imagination or from the Traumzeit to cross the threshold of mystery, making the beyond visible as well?*

*Hence, it cannot be traced back to the logos because it can dare the contradiction without contradicting itself (just as it cannot express words that programmatically renounce being poetic). It can, actually it must, simultaneously use both distance and proximity (the eye-hand dialectic). Painting cannot be expected to take place “remotely”, as is the case with intellectual work today, unpunished but also coherently with an omni-technological model in which all that is human seems to have to be contained with nothing left over. A direct relationship with the material is indispensable to painting, on a par with its relationship to distance, as one of its genres, the landscape – the settlement, with no logical explanation, of visual distance in colour – seems to indicate. Not to mention its development, which alternates the ardent*

*proximity of the hand to the cold distance of the eye that judges it. And the hand that makes its appearance here moves from within what it crosses and mimetically produces, not from an outside that tampers with it, turning the hand into an impassive instrument and docile servant. There is nothing instrumental here: the hand is an end in itself, and for this reason it is free to move about, but the eye is too, for an understanding that occurs by eliminating every hierarchy between the two and every preconceived end. But why does such an understanding exist? Perhaps because of an impulse towards the image, in which the human being as well, in his or her own way, must participate? Painting indicates its limits, and these limits coincide with the infinity – visible and imagined – of physis.*

*Painting seems to leave to the word the task of deserving that attention without which the word cannot actually exist, permitting itself to reign over a space that, albeit unlike the word is exposed to total destruction, endures infinitely. The Paleolithic Age offers proof of this, and this fact now finally forces us towards the reflection that every theological narrative from the beginning has always shirked. In the essay he wrote about Corot in 1994, while standing before the canvases in the museum in Reims, Andrea Zanzotto described “a certain basic idea-emotion of mine born out of the landscape: something that never tires of allowing itself to be defined, even through words, while it escapes every possible definition because it holds all of them within”.*

3. *Painting can continue to keep open ad libitum and without the control of any sort of power a natural space that can be inhabited by the mind and the gaze. Referred to, in its jargon which then became common in the West, as “landscape” – it even subsists where it is denied by contemporary aesthetics, putting itself in servile and playful harmony with the universal and programmatic brutalization and commoditization of nature that strips and invests in the pseudo-scientific term “anthropocene”.*

*On the other hand, in one of the most mysterious descriptions of landscapes in Western narrative, evoked by the dream of a dying person, we are transported to the clammy and bleak lowland where the River Ameleté flows, the river of forgetfulness, and out of a strange sympathy for the souls of the dead that must drink from it, we too forget that here we are dealing with the living memory of a landscape of the Peloponnesus, a specifically arcadian one. And we then, as the readers of this myth managed to do, are forced to remember it, showing that it is only and always the power of the Earth as memory that summons us back, like poor Er, to an awakened life.*

*The linguistic turnaround of Western thinking replaced the pre- and ultra-verbal territories with their verbalization, meaning, on one hand, the emancipation of artistic practices from the tradition of their knowledge, and, on the other, the emancipation of criticism from the knowledge of that process. Furthermore, it also meant the abolition of any comparison and contact with physis in order to ward off that condition of dependence and unawareness that they, prisoners by then of an exterior and historicizing criticism,*

would no longer have known how to artistically and prophetically challenge. Their imposing – from the heights of their political-intellectual (not philosophical) pulpit – this renunciation nonetheless forced them to not dismiss physis, but rather to flaunt a compensatory appearance. We see this with the exhibition of the spontaneity of the gesture in Action Painting (I am nature, Pollock would say), or with the free expansion of the application of colour in the work of the Color Field painters. The subject of advanced modernity, inflated in the ego but impoverished in the cogito, no longer capable of withstanding that state of passiveness vis-à-vis physis rewarded by the conception of the work – a state that we see contemplated by the Kantian idea of “sublime” and by the painting of C.D. Friedrich but also of van Gogh, Cézanne, Monet, Pellizza, Segantini, Bonnard, Hammershøi Guccione, Freud, Arikha, Laserstein, Quintanilla... – will instead feel empowered to desert that enterprise, embracing self-absolatory expressive models, subservient to that self-preserving mimesis of nature in which fatally every human difference is lost from it. This is why there cannot be, as is the case of the Informel, any substantial visual difference between an image produced spontaneously by nature and an image produced intentionally by humans. The absolute freedom that the subject/artist claims here is actually a probation allowed by the critics and overseen by them. At a time when a criterion of truth applies which only science can establish, every human work that appeals to a different criterion – poetic or even religious – must enjoy a social certification, or else disappear while blaming itself.

*It is indeed hard to tolerate within a system based on integral rationality and foreseeability that human and individualistic practice that is allergic to any form of conformism that is painting and artistic techniques in general. As Oscar Wilde prophetically observed, “whenever a community or a government of any kind attempts to dictate to the artist what he is to do, art either entirely vanishes, or becomes stereotyped, or degenerates into a low and ignoble form of craft”.*

*For some time now, even the spheres that have always been seen as the guardians of mystery and the divine – the great religions – accept becoming standardized to the ruling rationalization of society, becoming tendentially transparent to, subject to, and in agreement with it. But this is none other than the proof of their original and constitutive governmental (pastoral) solidarity that only now, after having carried out their historical task, comes out in the open.*

*The Nomos, varyingly articulated in every part of the Earth with musical, religious, and economic tones that are suited to the various territories, universal by nature without needing to be proclaimed as such by any power or god, written in each man in the muse-like disposition of the soul, is divine, superabundant, and “sufficient”, as Heraclitus reminds us; however, this can also be found in a passage from the Letter to the Jews, which says: “I will place the nomos in their mind and in their heart... nor will anyone have anything more to teach his fellow citizen or his own brother”. The arts are songs, the channels in which the expressive flows from which they are*

*freely but knowingly triggered can flow endlessly. If these channels are blocked – the powers, generated by an observation of partial and tyrannical religious law have all the interest in doing so – the human being ceases to be as such.*

*All that remains to preserve inside a generative nucleus of non-knowledge and of mystery to again bear witness to the uncanny presence are the poetic arts, which do not dismiss the hand to guarantee in terms of distance – sight and hearing – a theological preference.*

4. *With the temporal dimension, painting entertains a relationship that is not at all special. It belies its destructive power. It can do so because, since it belongs to those factors of the constructive power of time that is known as “fame”, it relativizes it. In this sense, painting can seem extraneous and indifferent even to its own effects, and for this reason it can be offered up to the dead: not to eternalize the figure, but rather to deliver it to that unknown of which it is imagined that by now they have such a knowledge as to thwart the very substance of painting, the appearance it was supposed to have entrusted itself to. Perhaps, the end of painting for the dead indicates the end of painting, which does not vanish because of its weakening before history and its new needs, but rather because of its weakening before the awareness of its role as threshold. Hence, painting is not just the unequivocal proof of the presence – in times that writing tells us nothing about because it did not exist – of the Paleolithic Age’s Homo poeticus, as Toynebee reminds us; rather, it is the irrefutable*

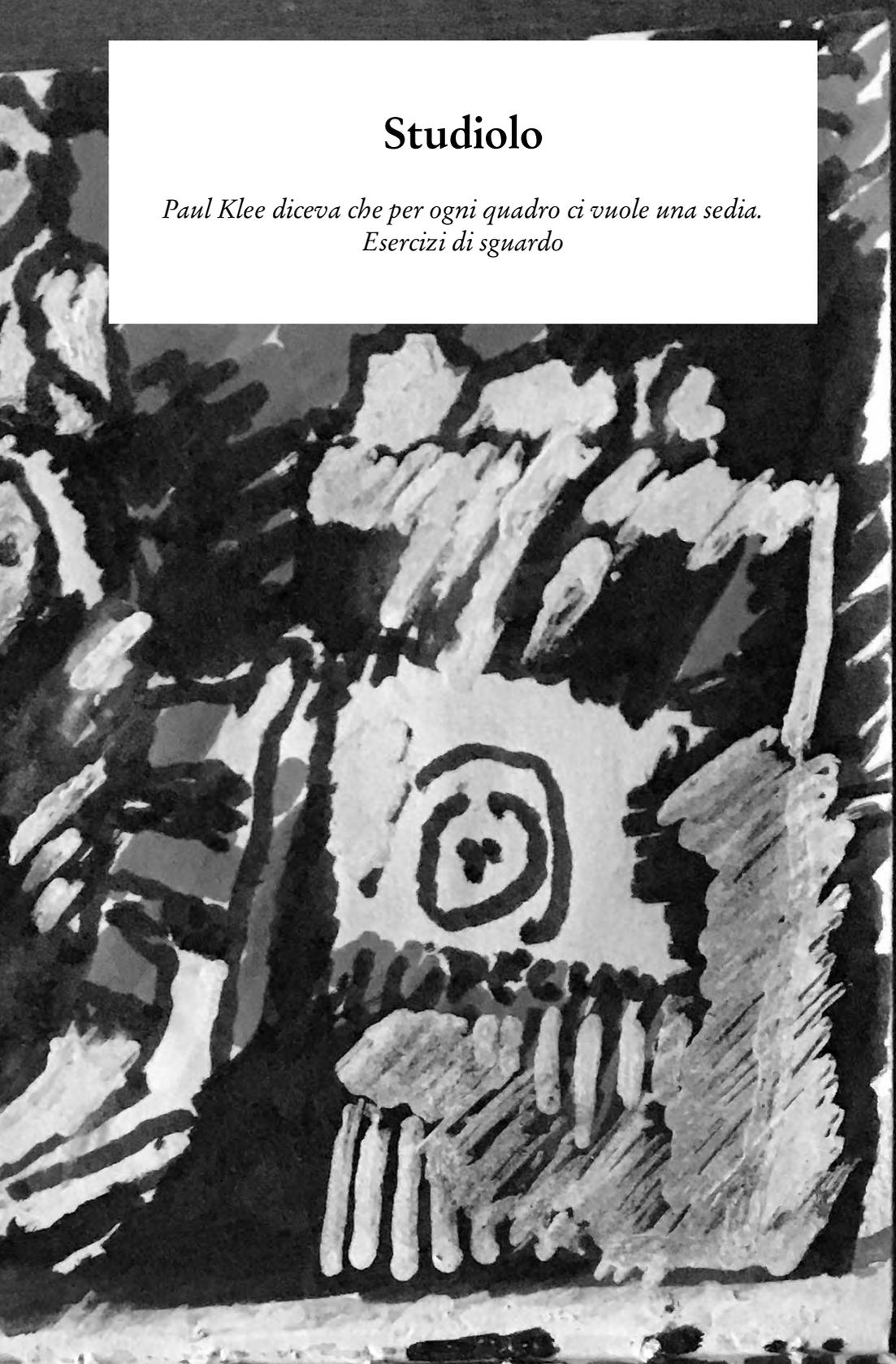
*proof of presence as such, that is, of a human being who has just become aware of it, and precisely in the instant in which it demonstrates this, and without anyone necessarily having to demonstrate it. Is it a dead person speaking to the dead about the living? And what is the discomfort of the living in being called into play in a discourse in which they cannot intervene, because it is as if they were the living dead? What is the presence that joins them, beyond an inaudible word and an impossible word? In painting, an instant lasts forever. A very short, infinitesimal amount of time becomes that virtually endless time that we have momentarily chosen to call "eternity".*





# Studiolo

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





## New Plantings in Millennium Park, New Towers in the Distance

Corinna Cuniberto

Ferro, cemento, automobili e artificialità convivono armonicamente, nei dipinti di Rackstraw Downes, con il paesaggio naturale, con quel poco di verde a cui l'uomo permette ancora di vivere nelle grandi metropoli urbane, gli scenari preferiti dell'artista. Come fosse un dovere nei confronti del mondo a lui circostante, Downes si reca a dipingere ogni giorno (da ormai cinquant'anni) per le strade trafficate delle città, talvolta sul ciglio della strada, e cerca meticolosamente di catturare l'essenza di ciò che ha intorno, tanto che un occhio abituato a giudicare l'arte sulla base della fotografia e dell'estrema somiglianza al vero rimarrebbe stupito dalla fedeltà che i dipinti di Rackstraw tributano al reale.

Nonostante possa sembrare che la modernità, il grigio dei palazzi e delle strade, soffochino il paesaggio naturale, non leggiamo i quadri di Rackstraw Downes come una malinconica rappresentazione del degrado dell'artificiale ma, grazie all'attenta scelta dei colori, spesso caldi e luminosi, viene messa in primo piano l'armonia a cui ogni elemento spontaneamente si dispone, come in una grande scenografia.

Questo si vede nel ruolo determinante che la luce vi assume, e sappiamo che il pittore dipinge solo quando il tempo gli regala quella giusta, prevalentemente in estate.



Rackstraw Downes, *New Plantings in Millennium Park, New Towers in the Distance*, 2002, olio su tela, Betty Cunningham Gallery, NYC.

Dev'essere raro imbattersi in artisti che mantengono ancora un legame tanto profondo con il mondo circostante, da dedicargli una così grande attenzione, il cui risultato non è mai banale, scontato, e non si limita a emulare lo scatto fotografico, quanto a vivificare uno degli aspetti dell'arte, ovvero l'osservazione e lo studio attentissimo (e quindi poi il lavoro e la tecnica) del paesaggio e di ciò che ci sta attorno. Downes non perde personalità o originalità per via della somiglianza al vero che possiedono le sue opere, anzi, acquista la propria personalità proprio grazie alla "sacralità" della tecnica a cui si dedica, mettendosi quasi

al servizio della natura, di ciò che può osservare e della bellezza che può poi rappresentare, che il soggetto sia un albero, o il ponte di un'autostrada.

Ma il realismo di Downes non è solo estetico, ha un intento più profondo, esplicitato da lui stesso, ovvero quello di smantellare l'ipocrisia per cui pretendiamo di ammirare la sola apparenza delle cose, senza mai soffermarci su ciò che le fa funzionare, come inquadrassimo solo un frammento della realtà, quello che più ci piace, un paesaggio incontaminato, un mare senza fari, una strada senza automobili. L'artista rifiuta questo tipo di rappresentazione, come per protestare contro una visione ristretta e stantia di bellezza, che non ammette elementi non tradizionali, moderni e artificiali.



## The promise of change

Monica Ferrando

L'egemonia e l'influenza della contemporanea *imago pietatis* ad opera della cronaca fotografica, instancabile nel registrare gli orrori della destabilizzazione, ovunque essi si trovino e si ripetano, non ha abolito, come per molto tempo si era abituati a credere, quella che potrebbe forse ancora rubricarsi come "pittura di storia". Non è certo, infatti, che proprio di questo si stia trattando – la pittura di storia è un ramo della pittura accademica di stampo squisitamente europeo, di ascendenza rinascimentale, di istituzione e di decadenza francese – quando guardiamo la pittura di Michael Armitage, pittore nato a Nairobi nel 1984 e cresciuto nella tradizione antitradizionalista della scuola di Londra. Se il modo di dipingere tradisce in qualche modo tale scolastica provenienza, esso è talmente compenetrato di invenzione spaziale e cromatica e di pathos politico-narrativo da travolgere ogni riferimento troppo pressante, per far assistere al venire alla luce di qualcosa di inaspettato e imprevedibile. Il fallimento di ogni prospettiva politica di accordo e di rispetto nel Kenya contemporaneo del dopo elezioni, fallimento in cui il passato tradizionale agita la memoria coi suoi fantasmi non meno di un presente postcoloniale in cui la globalizzazione irride le tracce sanguinose della sua maschera precedente, la colonizzazione,



Michael Armitage, *The promise of change* (2018), olio su tessuto *lubugo*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

poteva trovare, e certo ha trovato, una serie di *images pietatis* fotografiche con cui colpire l'*emozione pubblica*. Qui, però, nella pittura, e in questo quadro in particolare. *The promise of change* – *La promessa di cambiamento* (2018) assistiamo al farsi improvviso e incessante di una risposta a quello che accade. Non può certo trattarsi di una risposta sul piano della conoscenza: osservando il dipinto non sappiamo infatti qualcosa di più sulle cause dell'orrore, anche perché non si può comprendere nulla pensando in termini di cause: le cause non sono imputabili e quindi non servono. Si tratta invece di una risposta sul

piano del sentimento e dell'emozione, con mezzi che sono quelli della figura, del colore, dello spazio. Ecco apparire un'opera che ha incorporato nella materia permanente della pittura memoria, riflessione, immaginazione grazie al movimento della mano che l'ha fatta nascere. La sostituzione, attiva, incessante che l'atto ancestrale del dipingere impone sull'ingiustizia – teste mozze esibite sulle picche – ripetendone l'immagine in un'elaborazione del lutto che non può avere fine, perché si incida nella memoria secondo una misura sua propria, imprevedibile, come lo è stata quella del suo nascere nella pittura, sopra una serie di *lubugo*, drappi in cui venivano tradizionalmente avvolti i cadaveri, ora cuciti insieme per liberarne la parola.



## Bambino gatto che va a scuola

Monica Ferrando

«The only real people are the people who have never existed» scrive da qualche parte Oscar Wilde. Ci sarà differenza tra chi ha fotografato (da poeta come Dario Lanzardo o da cronista reporter come amava definirsi Mario Dondero) i volti umani strappando loro sussurri e grida e chi, nel buio del suo studio, li dà alla luce della non-esistenza dell'arte traendoli dalle sue mani e dal suo sguardo attonito, in una reciprocità piena di stupore? Sì, c'è differenza.

La stessa che dobbiamo ammettere tra il reale e il possibile, anche se il reale sfodera le sue possibilità tradite spesso proprio grazie ai grandi fotografi. C'è, infatti, un possibile puro, il cui dato iniziale di realtà può limitarsi a un pezzo di creta e nient'altro, così come in Pinocchio si limita a un semplice pezzo di legno. Ma, come nel caso di Pinocchio la storia è proprio quella di una materia che conteneva già in sé un'anima e che sarà il desiderio insopprimibile e "irrazionale" – di fatto guidato da una razionalità superiore e profetica – dell'artista-artigiano a scoprire e assecondare conferendogli una figura riconoscibile, così nel caso del popolo di figure di Andrea Fogli sono concepimento e travaglio il passaggio che il possibile poetico esige per venire alla presenza e rivelarsi.



Andrea Fogli, *Bambino gatto che va a scuola*, 2019, terracotta.

Se, per esempio, ci accostiamo alla moltitudine di figure che ci interpellano, e guardiamo con attenzione, tra le tante struggenti e coinvolgenti su cui potremmo soffermarci, quella invece delle più composite e ritrose come la “Figura” III “di bambino gatto che va a scuola”, immediatamente avvertiamo il possibile poetico incarnarsi in un volto e corpo in cui l’elemento animale felino gioca a definire l’umano con qualità invisibili, che l’obiettivo fotografico non potrebbe scovare perché solo un’immaginazione attiva in grado di costituire il suo oggetto dall’interno può renderle visibili. E l’interno, qui, è tanto la potenza spirituale dell’artefice che la potenza spirituale della materia. Ecco perché, come Pinocchio, questo bambino ibrido riesce a presentarci l’enigma musicale della sovrana e insuperabile alternativa alla scuola: la Fantasia. Per questo, grazie alla luce e all’ombra di cui sono ormai state fatte partecipi e che rinnovano continuamente il processo plastico della loro nascita, queste figure possono schiodare la dolente immagine umana dai termini della realtà documentaria e sociologica e mostrare come essa non sia che *una* parte di quel visibile onirico e veridico per accedere al quale, nella sua inconcepibile infinità, abbiamo solo ed esclusivamente le arti poetiche dell’immaginazione.

Qui, in questa popolazione di figure, opera complessiva tanto apertamente plurale che intensamente singolare, la tradizionale divisione delle arti tra disegno, pittura, modellato, scultura non viene smentita e superata in nome di qualcosa che sarebbe più “spirituale” e “universale” come l’“Arte” ma, piuttosto, ripresa quale facoltà di operare

indispensabili passaggi tra le tecniche e farne così sentire l'elemento comune: la *generatività*. Andrea Fogli, che nell'oscurità del suo studio *genera* dall'immaginazione poetica da cui è abitato quell'umano che la retorica del post-umano cerca ora sistematicamente di banalizzare e negare, è il porto di pace di quella misteriosa differenza infinita degli esseri-aventi-volto che tutti noi siamo. Lasciare questo porto delle differenze per aggregarsi nel transatlantico pseudouniversale dell'imperialismo estetico e del nichilismo di maniera? No, non cadremo in questa trappola orribile. Ma solo grazie all'immaginazione poetica di chi sa accogliere, nella perfetta solitudine cui si è gioiosamente confinato, la perfetta letizia che spira dalla materia e dalla *physis*; e qui, in perfetto abbandono, sa, *come Maria*, concepire. Qui sta infatti, da sempre, la custodia generativa dell'umano, al di là del quale non c'è che violenza.

## Ritrovi veneziani

Monica Ferrando

Collocare un'opera; inserirla nel "suo" contesto; trovarle un'etichetta critica; usarla infine per altri riferimenti; riportarla nel regesto del "contemporaneo". Sarebbe questo mostrare l'improrogabile necessità del suo essere venuta al mondo proprio ora, ringraziando, senza nasconderla, la sua assoluta gratuità e contingenza, di cui fa parte anche il momento in cui la incontriamo?

Avere tra le mani l'opera, in forma di libretto 15x10,5, intitolato *Ritrovi veneziani* dipinto da Francesco Giusti poeta e pittore di Venezia è fare un incontro necessario con l'idea stessa di incontro fortuito e di possibile comunità di erranti, celebrata e contemplata pagina dopo pagina in un rosario cartaceo della presenza. Pennarelli vari, pastelli anche, inchiostri e matite: si entra di continuo nell'eterno ritrovo che Venezia può essere e che esiste però *veramente* solo qui. Il piacere cromatico immediato di questi timbri vivaci, cinti spesso di contorni neri come nelle vetrate delle chiese gotiche, persuade gli occhi (è quello che pensava Poussin dei colori) a ritrovarsi e riconoscersi nel mondo a dispetto del mondo.

La perdita dell'antico, perplesso sostare del pensiero nell'impossibilità di definire quel che lo scambio verbale dà solitamente per scontato – l'essere – ha consegnato

l'umanità occidentale all'insensatezza di un attivismo cieco e utilitaristico che risucchia il piacere immediato di ritrovarsi insieme trasformandolo in una costrizione mirata o casuale. Tuttavia, quando l'occhio da quella perplessità non si schioda accostando, nell'attenzione partecipe, individuale distacco e calda condivisione, isolamento e sincronia, ecco farsi avanti la muta testimonianza della pittura. Eccola in queste ventisei paginette di *poiesis*. Trovarsi è sempre un ri-trovarsi nel piacere festivo della presenza; la ripetizione che *non deve finire*, come la preghiera, definita forma del rapporto con gli altri in un passaggio del quarto quaderno in ottavo di Kafka. C'è un altro senso per la parola "convivenza", ovvero "città"? C'è un'altra ragione per cui Venezia dovrà essere salvata?

I colori, i volti che emergono da queste pagine raccontano la domanda ora più che mai negata, quindi ora più che mai necessaria, come se solo pittura e parola fossero quella preghiera che può salvare dal conformismo spaurito il volto che solo un altro volto può illuminare. Alla fine delle immagini che illuminano la solitudine di volti immersi nel tempo come «isole alla deriva», una confessione profetica *in forma di parole* annuncia il mistero di una presenza indistruttibile, cosmica e interiore: «ATTORE DI ME A MIA INSAPUTA / Io, malconcio sacco di pelle / dove starmene rintanato, / mi tiro su la lampo fino agli orecchi / perché neanche un pezzetto di me / sia più esca per la notte fredda, / fin quando dalla platea / non parte il timido applauso / che via via sconquassa l'universo».



Francesco Giusti *Ritrovi veneziani*, 2019, libretto cm15x10,3.





OGGI DI ME

A MIA

1920

Io m'incamminai verso di patria  
danzando sturdamente intonato.

mi trovai su la strada fino alle orme  
perché neanche un parvulo di

l'era era per la notte fredda,

fu quando ch'io, plebeo

con parte il terribile appaiono

che via via non scorrono

l'universo





## Morning 2

Monica Ferrando

Immediatezza della pittura. Vitalità nervosa di sospendere e catturare quel che immediatamente svanisce: gioco di luce su indumenti abbandonati e pelle umida, nell'aria di una stanza che presto senza quella presenza sarà diversa. A dispetto della storia dell'arte e dell'estetica, che decidono a priori cosa si può o cosa si deve fare secondo il vento dello *Zeitgeist*, le esigenze della pittura non cambiano ma, dai tempi di Dibutade che doveva fissare la figura del fidanzato prima che partisse tracciandone comodamente l'ombra – proiezione *ante litteram* – esse si trasmettono invariate. Non è strano? Bonnard, posseduto dalle luci sulla pelle e sulle piastrelle durante i fantastici lavacri di Marte che non smettono di rapirci nello spazio irreal e realissimo di una stanza da bagno divenuta per molti un tempio della vita, ha evidentemente parlato in un orecchio a Doron Langberg mentre concepiva questo quadro che vediamo nello specchio della riproduzione. E anche Avigdor Arikha deve averlo fatto. Così diverso dalla infinita tessitura di colori di Bonnard con quelle campiture di timbri piatti che coincidono senza riserve con la forma di alcuni oggetti; e anche così diverso dall'osservazione puntuale di Arikha, eppure così intrinseco a quella qualità naturalmente musicale della composizione in cui tut-



Doron Langberg, *Morning 2* (2018), olio su tela, cm 244x203.

to, pur distinto nella sua propria luce colorata, si fonde con quella dell'ambiente che lo accoglie nella sua intimità impalpabile. La figura, trasparente di vermiglione e riflettente di rosa officia il suo quotidiano nell'enigma senza soluzione di un dipinto che solo una contemplazione altrettanto paziente e nervosa saprà, ma in modo

sempre diverso, sciogliere. Bonnard in un suo appunto scrive di desiderare di arrivare ai pittori del futuro con i colori delle ali delle farfalle. Con Doron Langberg quel desiderio è stato esaudito.



## Tempora noctis eunt

Monica Ferrando

Sarà Venezia? È Venezia. Non l'immagine di Venezia. In una *divina indifferenza* all'immagine stanno magia e necessità di questo dipinto.

La prima immagine della città più raffigurata del mondo, Venezia, risale a un disegno tracciato da un viaggiatore di ritorno da Gerusalemme, Niccolò da Poggibonsi, intorno al 1350, e scoperto recentemente nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (II.IV. 101, fol.IV): anziché bloccare l'immaginazione con la sua schematica essenzialità, esso la suscita e la circoscrive.

È con l'immagine pedissequa che l'acqua compensa la sua rivalità con la terra quando si stanca di deformarla; il risarcimento, però, può trasformarsi in sortilegio e inganno producendo un doppione illusorio, tale da apparire più lucido e vero di ciò da cui proviene, pronto a promettere meraviglie solo per frantumarle in un corteo di docili spettri. C'era una città che, mascherata per gioco da instancabile Narciso prono all'incessante duplicazione di se stesso, finì per esserne divorata. L'occhio alato di Alberti, simbolo dell'emancipazione visiva del Rinascimento, librato fino a svincolarsi da una mano troppo terrena per poter produrre immagini assolute, si è trasformato in un pesciolino finito in pasto a una grande balena...



Ileana Ruggeri, *Tempora noctis eunt*, olio su tela, 100x100.

Che la pittura non sia affatto essenzialmente immagine, nonostante possa riversarsi nel conio della riproducibilità tecnica fino a ridursi alla liquidità dello scambio finanziario, può essere solo la stessa pittura a testimoniare, nessun altro può farlo per lei. Nessuna parola può levarsi in modo convincente a difendere il silenzio. Solo il silenzio può essere questa parola. Lo vediamo nel dipinto di Ileana Ruggeri *tempora noctis eunt*, dove Venezia – nelle cui fibre architettoniche la pittrice, attiva alla scuola di

Carlo Scarpa, abita il suo lavoro secondo il costume della grande pittura veneziana – lascia finalmente che il suo celebrato statuto di immagine si distrugga e disperda fino a rendersi irriconoscibile. Una vertigine destituente, che nessun obiettivo fotografico riuscirebbe a rendere credibile se non come immagine ciarliera, si impone risoluta al suo posto. Le vibrazioni di tocco, di pennello, che la mano non smette di imprimere all'ordito e alla trama del lino (capaci di perdurare in una serie infinita di stringhe di armonici anche quando il dipinto ha lasciato l'atelier) affermano la profondità fuggente di prospettive di acqua e di luce. Tacita presenza di quello spazio marmoreo e improbabile che l'immaginazione abitativa di profughi geniali era riuscita a strappare al fango della laguna, perché a nient'altro che melma, se non viene resuscitata da un terzo amoroso, il rapporto di acqua e terra può talvolta ridursi.

Una storia così simile alla fiaba riusciamo a contemplarla solo grazie all'eros di *questa* pittura da dove, nell'ora della notte ovidiana – *tempora noctis eunt* – è la presenza generativa dello spazio a scaturire, come fonte perenne da una parete di roccia. Per la bellezza non c'è altra testimonianza possibile.



## Hölderlin in viaggio

Monica Ferrando

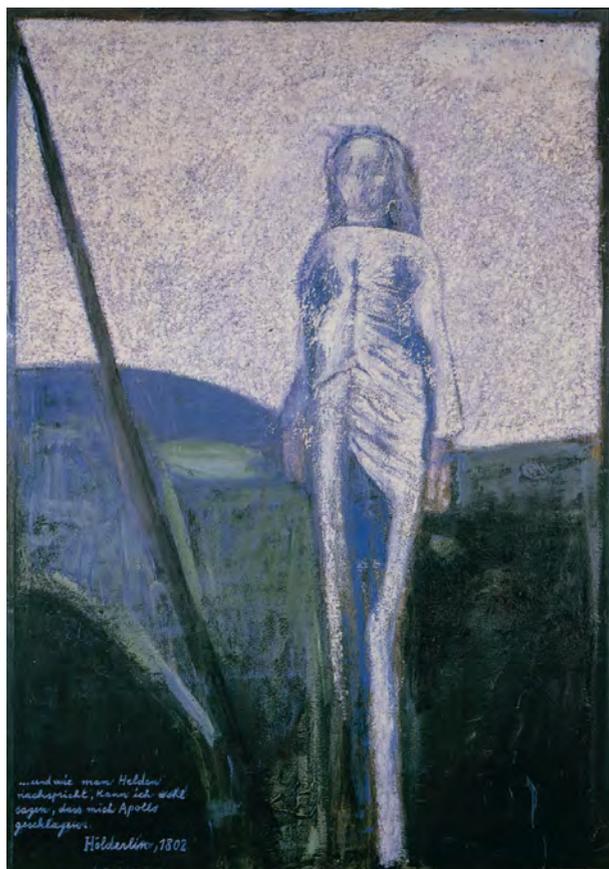
Nella prima metà degli anni '70 Ruggero Savinio dipinge una serie di quadri di vario formato, alcuni molto grandi, che hanno come tema Hölderlin. Per la precisione *Hölderlin in viaggio*, alludendo, forse, all'estenuante viaggio a piedi che il poeta compie da Bordeaux fino alla nativa Svevia, dove poi trascorrerà, nella torre di Tübingen, il resto di una lunga vita.

Se volessimo pensare a un'immagine della gioventù capace di mettersi in viaggio attraverso la storia dell'occidente sfidandone reticolati e barriere – come negli anni in cui Savinio dipinge questi quadri i giovani pacifisti di un mondo già divorato dalle guerre avevano incominciato a fare, in modo talvolta confuso e ingenuo, ma sempre serio e *persuasivo* – sono questi quadri a offrircela. Intuizioni di una possibile umanità sapiente ed errante che si ricollega al *clericus vagans* delle medievali università europee e, prima ancora, all'erranza di quell'arcadia poetica che lo stesso Hölderlin evoca in un passo dell'*Hyperion*, questi dipinti, che costituiscono un *unicum* assoluto nella pittura del '900, prefigurano un modo di abitare il mondo inseparabile dall'immaginazione poetica che ne guidi il passo attraverso il tempo che via via gli è dato.



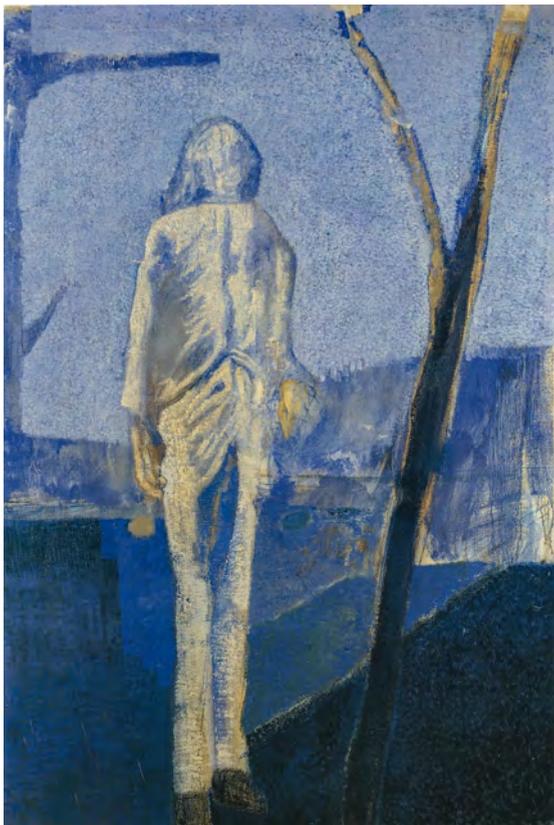
Ruggero Savinio, *Hölderlin in viaggio*, 1972, olio su tela, cm 200x130.

Nell'equilibrio metrico delle cadenze gestuali delle linee e degli accenti di colore, talora accesi – spazi musicali come armonici che non si spengono, ma accrescono l'intensità dello sguardo che da essi non si allontana – la figura svettante della gioventù spirituale, cioè della gioventù eterna, continua imperterrita il suo cammino sulle rovine della storia, calpestandone conformismi ed emblemi, nell'aperto di una natura in cui quel volto profondamente rischiarato e tuttavia appena accennato sembra perdersi e



Ruggero Savinio, *Hölderlin in viaggio*, 1972, olio su tela, cm 200x135.

ritrovarsi; risuona una eco di frasi dall'*Hyperion*: «Essere uno con tutto ciò che vive! Con queste parole la virtù depona la sua austera corazza, lo spirito umano lo scettro e tutti i pensieri si disperdono innanzi all'immagine del mondo eternamente uno [...] e la ferrea fatalità rinuncia al suo potere e la morte scompare dalla società delle creature e l'indissolubilità e l'eterna giovinezza rendono felice e bello il mondo [...] un dio è l'uomo quando sogna, un mendicante quando riflette [...]». E su uno dei



Ruggero Savinio, *Holderlin in viaggio*, 1971, olio su tela, cm 200x135.

quadri possiamo leggere, scritto nella pittura, lo stralcio di una lettera del poeta all'amico Casimir Böhlendorf, datato 1802: «...und wie man Helden nachspricht, kann ich wohl sagen, dass mich Apollo geschlagen – e come si dice degli eroi, anch'io posso ben dire che Apollo mi ha colpito». Qui, nel silenzio dello sguardo, si trasmette una testimonianza altrimenti impossibile da rendere. Ora più che mai vicine, queste immagini angeliche guardano per noi, che ancora non possiamo vedere, quel che

solo questa pittura ha saputo scorgere nello sguardo veggente del poeta.

Pittore e poeta qui così prossimi fino all'immedesimazione nell'attraversare lontananze altrimenti nascoste e negate.



## Testa su fondo bruno scuro

Andrea Fogli

All'inizio non vedi quasi nulla.

Un quadrato d'ombra terrosa con al centro un accenno di chiarore.

Dopo il primo istante di cecità incominci ad intravedere qualcosa nel buio quasi totale che ti ha accolto, un anatro tenuamente rischiarato dalla luce che entra dal fondo, come attraverso una porta.

Ad un certo punto ti accorgi che la stanza d'ombra nasconde un volto.

Un volto che in quell'ombra luminosa si rifugia e allontana, divenendo armoniosamente tutt'uno con il paesaggio, con lo spazio che lo circonda.

In questo, come in altri volti immersi in colori più marcati, scale di azzurri, violetti, gialli, rossi o verdi, non sono i volti che ci circondano quotidianamente (compreso il nostro nello specchio) quelli che vediamo all'opera nell'opera, né il loro legame con il tempo o l'identità, ma uno stato sospeso, pacifico e sereno, al limite del volto, dell'umano.

Volti così eterei e luminosi che potrebbero essere chiamati "angeli", ma non è il caso di aprire scenari mistico-religiosi, per altro non presenti nell'intero complesso delle



Marilù Eustachio, *Testa su fondo bruno scuro*, 1994, olio su tavola, 45x45.

opere e dichiarazioni dell'autrice. Quelli che si affacciano nascondendosi nei suoi quadri sono, *semplicemente*, gli angeli della pittura, sembianze che appaiono all'autrice mentre dipinge, pur se a volte memoria di volti intravisti in disegni e pitture degli antichi maestri, o negli anni della prima infanzia. Memoria filogenetica che si dischiude negli impasti, nei passaggi e toni di colore, negli innumerevoli strati, e velature, tra cui a volte si affaccia una figura, un volto.

Uno stato sospeso e sereno, oasi di luce e colore (e di volti che lì si riparano), che non è quindi quello dei mistici, o degli amanti, ma il “paradiso terrestre” della pittura. Luogo di incontri e visioni che nascono esclusivamente al suo interno. È per questo che i pittori hanno nella pittura una seconda Heimat, comune, condivisa (anche con tutti noi che la contempliamo) – specie quando si sentono, con la nostra autrice, *semplicemente* come uno dei tanti rami o foglie di un albero secolare, millenario, ancestrale...

In questo dipinto, a nascondersi, a mostrarsi oltre lo specchio, non è però solo la figura – l’angelo – della pittura. È l’autrice stessa, che – senza intenzione di raffigurarsi – così si mostra.

Per interposta figura. Senza parole. Senza nome. Nasce *dietro* l’opera.

Senza intenzione, come si usa e abusa da un po’ di tempo, di mettersi invece *davanti* all’opera, e magari sfidare lo spettatore, seduto al di là di un tavolo a “distanza di sicurezza”, in un incrocio di silenzi (obbligati) e di sguardi perentori. La nostra figura (e con lei l’autrice) si mostra diversamente, ripiega il suo volto verso la spalla e l’ombra, non ti cerca, ti aspetta nel bosco – nella pittura. In uno stato e comportamento spoglio e radioso.

Quando invece ti guarda, come in una recente serie di “Autoritratti” ad inchiostro nero, i suoi occhi fanno appena capolino dietro la fitta trama di segni, punti, minime tracce, che si addensano come uno stormo di uccelli

sul foglio. Basterebbe un soffio e la sembianza intravista sarebbe dissolta. La figura questo lo sa. Ma sa anche, per fortuna, che in pittura lo spazio è ben più profondo e stratificato di quello, pur bello, che si può vedere fisicamente intorno. Basta entrare dal lato opposto del Giardino, dove il paesaggio è tutto è ancora in formazione, guardare così oltre lo specchio e l'orologio, senza stupirsi che intorno non vi sono altro che rovi e che l'entrata la devi trovare da solo.

È lì che ci aspetta la nostra figura, rigirandosi verso il fondo del giardino (e del quadro) per invitarci ad entrare, o affacciandosi dietro un fitto rovo di impercettibili segni d'inchiostro, guardando un po' stupita dalle nostre parti, dove raramente i corpi si trasformano in pittura, in colore, in luce, attaccati come sono ai propri confini, al proprio ego, alla propria nuda e separata vita, ormai disabituati (da secoli?) a sentirsi parte di un tutto che ci precede, ci nutre, e oltrepassa.  
A sentirsi parte della pittura.

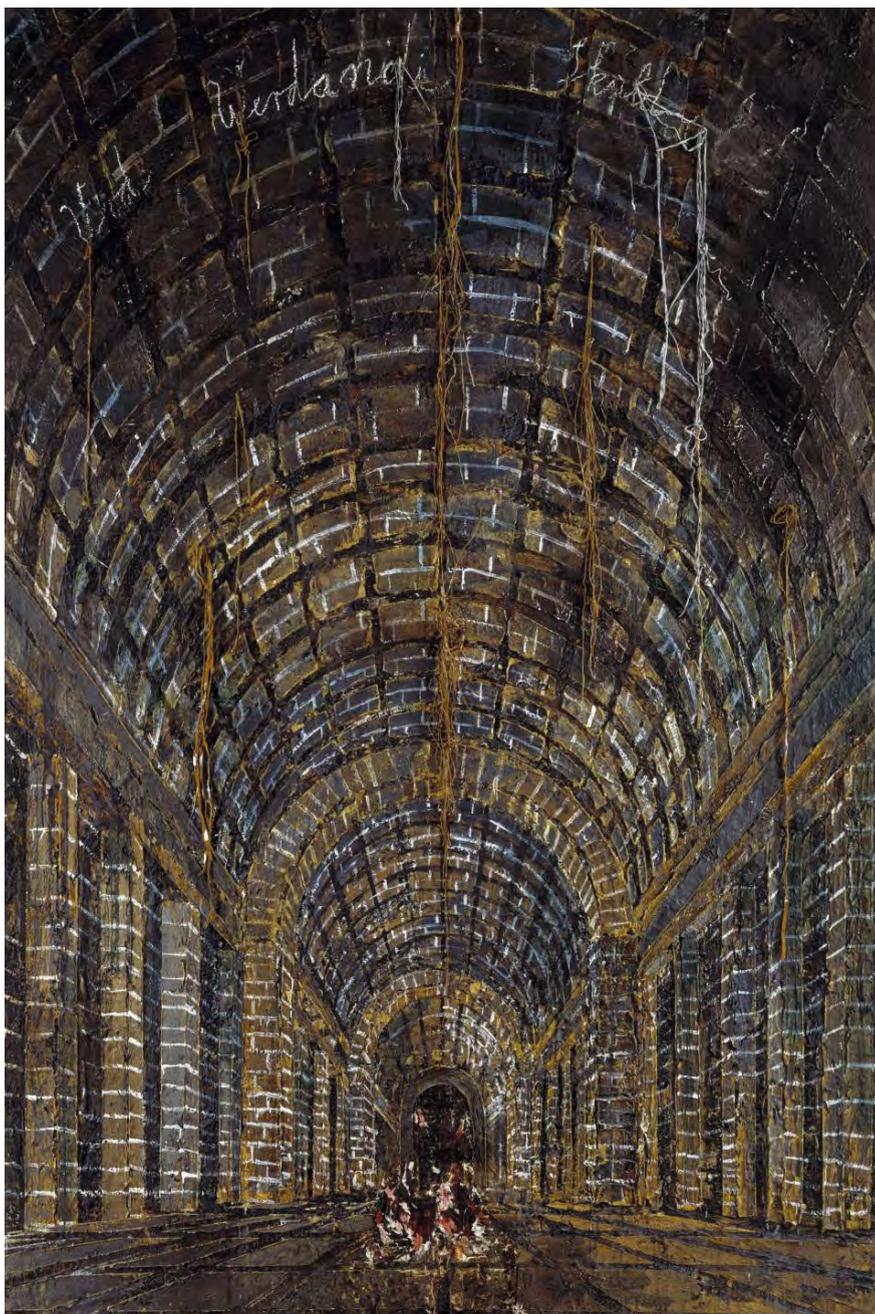
## Urd, Verdandi e Skuld

Giuseppe Frazzetto

Il mito è *qualcosa che appartiene all'uomo* oppure è *qualcosa a cui l'uomo appartiene*? La domanda, attorno a cui si dipanò gran parte della sedicente “scienza del mito” ottocentesca, nel '900 è stata per lo più sterilizzata mediante l'implicita riduzione della nebulosa-mito a una sorta di illusione ottica, nel migliore dei casi riconducibile a quanto due maestri della visualizzazione come Hitchcock e Truffaut definirono *MacGuffin*: un pretesto per condurre un percorso senza effettiva conclusione, un'elaborazione inesauribile (*Arbeit am Mythos*, precisò Hans Blumenberg).

Elaborazione, come di un lutto. Lavoro sulla *scomparsa* del mito? Di sicuro “noi, i Moderni” non siamo a nostro agio con le esperienze mitiche, mistificate o anche solo parzialmente “genuine”. Forse il mito dei miti del tempo attuale è la totale demitizzazione. E di certo di questo si tratta, nel caso dell'arte contemporanea.

La connessione necessaria fra lo sconfinato ambito delle immagini e la nebulosa-mito fu apparentemente disinnescata dal feticcio dell'*autoreferenzialità*. Nella pittura sarebbe in questione solo la pittura – mettendo così fuori gioco l'immagine, che è pur sempre la *visione d'un sensato*. Ipotizzando che la demitizzazione delle immagini



Anselm Kiefer, *Urd, Verdandi e Skuld*, 1983, olio, smalto, emulsione e fibre su tela, cm 420,5x280,5.

coincidesse con l'autoreferenzialità, la grande stagione dell'Astrattismo scherzò con un fuoco apocalittico: l'ultimo quadro possibile, la visione del nuovo e definitivo assetto del mondo "neoplastico", e così via.

Ma la demitizzazione si scontra con una delle poche certezze odierne: ovvero che mai il mondo è stato così "mitico", e che lo è essenzialmente perché fatto di immagini. E così alcuni pittori (e Anselm Kiefer è certamente un capofila, in tale attitudine) si chiedono cosa possa esserne del rapporto inevitabile fra immagine pittorica e quanto qui continuiamo a chiamare (per rispetto dell'enormità della domanda che vi si pone) nebulosa-mito.

Una soluzione apparve per alcuni decenni lo sconfinamento del mito verso un *rituale*. Esempio classico di tale slittamento l'*Action Painting* di Pollock: l'immagine in effetti non conta, ciò che importa è l'atto entusiastico del dipingere. Celebre interpretazione, additata da Harold Rosenberg e poi assecondata calorosamente dai critici europei, mentre viceversa il profeta del *medium* Clement Greenberg vedeva nella *flatness* delle campiture di Pollock il compimento dell'autoreferenzialità pittorica, disdegnando la nozione e la stessa definizione di *Action Painting* e parlando invece di *Abstract Expressionism*. Celebre interpretazione, che tentava di trasformare il problema del rapporto fra immagine e nebulosa-mito nel cristallizzarsi d'una nozione inedita (e apocalittica, d'altro canto), ovvero una sorta di mito/rito appartenente in effetti all'artista, non all'immagine, e con cui l'osservatore dovrebbe al più trovarsi in uno stato di parziale identificazione, analogo a quello che Valery indicò nell'ap-

prezzamento della danza – lo spettatore riconoscerebbe nella maestria motoria dei danzatori possibilità inespresse del *proprio* corpo.

Una soluzione che inaugura molti più problemi di quanti sembra risolverne, beninteso. È un sintomo di quella malattia dell'arte contemporanea a cui evidentemente alcuni artisti (Kiefer fra questi) vogliono reagire, in vista d'una guarigione.

Bisognerebbe recuperare un rapporto fra immagine e nebulosa-mito, pur nella consapevolezza di quanto sia difficoltoso tentarlo per “noi, i Moderni”, che nel mito subodoriamo falsità e pseudo-immediatezza, tecnicizzate per indurci a un regresso – come evidentemente accade nel caso della “estetizzazione della politica”.

In termini estetici è insomma incombente il *Kitsch*. Eliot accennò magistralmente al rischio quasi ineliminabile. Ricordando i molteplici tentativi di concludere il dramma *La riunione di famiglia* con un'apparizione delle Furie, Eliot notò che quei tentativi risultavano talvolta simili a qualcosa di disneyano, altre a immagini di squadre di calcio: «Non riescono a essere né divinità greche né spettri moderni».

Kiefer in questo grande quadro non mette in scena le Furie, ma la furia del tempo e dello spazio. *Urd, Verdandi e Skuld*, ovvero le *Norne*, custodi del Tempo *aion* e del suo frantumarsi in tempo storico *chronos*, sono nel quadro. O sono il quadro?

Ci asterremo qui dal tematizzare il nativo rapporto fra mitizzazione, immagine e crisi *necessaria* della spazialità, di cui ad esempio parlò settant'anni fa Francastel (in

sostanza inascoltato). Accenneremo invece al problema insuperabile di cui Kiefer in questo e in altri suoi dipinti si fa testimone (destinandosi a esso, si direbbe): il mito è *qualcosa che appartiene all'uomo* oppure è *qualcosa a cui l'uomo appartiene*?

Sì, è la domanda da cui abbiamo cominciato. Kiefer è troppo vicino alla “estetizzazione della politica”, da Wagner in poi, per non avvertirci del rischio implicito nel mero affidarsi al mito. Ovvero, diciamolo, a qualcosa che non c'è. Eppure quel qualcosa c'è, non solo in quanto “ci appartiene” (dato che lo abbiamo “inventato”), ma in quanto rinvia a una realtà. A quale? Almeno alla realtà dell'immagine. Curiosa fede, considerato che l'immagine a sua volta è qualcosa che quasi non esiste. Nel caso di un dipinto, questa quasi inesistenza si lega alla situazione dell'esperienza che usualmente se ne può fare, ovvero al vedere l'immagine per alcuni istanti in un museo, per poi *ricordarla*, eventualmente, affidandosi così non alla *sua* esistenza, bensì alla *nostra*.

Quell'esperienza c'è e non c'è. La si può *nominare*, come in effetti Kiefer scrupolosamente fa, scrivendo in alto i nomi delle Norne. Quelle scritte si accampano in un nensundove “ritratto” dalla spazialità indefinita protagonista dell'immagine; quelle scritte non hanno alcun senso spazialmente (così come ad esempio è del tutto irrazionale la posizione del *Cristo giallo* nel dipinto di Gauguin), eppure sono lì, davanti ai nostri occhi (o meglio nella nostra memoria) in quanto essa, la memoria, è affidata al dipinto.

Quell'esperienza si può *nominare*. Ma «so leben wir und nehmen immer Abschied»: nominare è anche e sempre

dare l'Addio. In questa connessione sconnessa, di cui Kiefer è maestro, l'immagine fa fluttuare il Tempo e lo Spazio (lo spazio d'un nessundove, sia pure) elaborandosi, cioè elaborando la scomparsa e la presenza ineliminabile del mito, o di quel che è (non è). La propria scomparsa, la scomparsa dell'immagine.

Esiste quel dipinto? Dove? Quando? O è solo un ricordo innumerevoli volte replicato inutilmente nel nuovo spazio mitico della Rete?

Sì. No.

## Cornice per Piero Guccione



Qui e nelle pagine seguenti: Manuel Gualandi, *Atelier e casa di Guccione nei pressi di Modica*, maggio 2012.



## L'ultimo Piero<sup>1</sup>

Giorgio Agamben

Se ho scelto, in questo primo anniversario della sua morte, di parlarvi dell'ultimo Piero, ciò non è soltanto perché l'ho frequentato più intensamente da quando nel 2011 con Monica siamo venuti ogni estate a Scicli. È forse perché l'opera tarda dei pittori, come anche quella dei poeti, mi interessa in modo particolare, perché sembra avvicinarsi di più al loro segreto.

Voi sapete come negli ultimi anni, che vedono nascere capolavori come l'annunciazione di S. Salvador a Venezia o *Lo scorticamento di Marsia* a Praga, lo stile di Tiziano sembra trasformarsi radicalmente, la stesura del colore si inasprisce e si fa quasi magmatica, il gesto del pennello diventa violento, secondo un modulo che doveva affascinare i pittori impressionisti. Così nella poesia dell'ultimo Caproni, la meravigliosa tessitura prosodica si rompe e il verso si spezza riducendosi spesso, secondo un'acuta espressione di Zanzotto, «a righe mozze». Nello stesso modo, negli inni tardi di Hölderlin, il verso va letteralmente in pezzi e di esso non sopravvive che una parola, a volte soltanto una proposizione avversativa: *aber*, ma.

<sup>1</sup> Testo composto per il convegno tenuto a Scicli in occasione del primo anniversario della morte di Piero Guccione nell'ottobre del 2019

Nell'opera tarda di Piero avviene in un certo senso il contrario. Nei suoi ultimi quadri egli sembra voler unire e saldare, attenuare e ricucire ogni frattura. Quasi una scrittura continua, senza cesure né punteggiatura. Una volta Piero ha detto che con la sua pittura egli ha cercato di far incontrare il mare e il cielo. Un incontro forse impossibile, ma che negli ultimi anni egli ha provato tenacemente a realizzare. La stesura dei quadri si estenua ora a tal punto che diresti che non è più una mano a dipingere, ma soltanto uno sguardo, che Piero dipinga ormai solo con la luce, quella luce che un geniale filosofo del trecento, Ronerto Grossatesta, definiva *forma corporeitatis*, la forma stessa del corpo. Ma qui – cosa che il filosofo di Oxford non avrebbe forse potuto immaginare – i corpi, non ci sono più, c'è solo la luce, in cui tutto s'indetermina.

È in questo senso che si può parlare per l'ultimo Piero di un'arte delle soglie, a condizione di precisare che la soglia non è un *limes* o un confine che separa, ma piuttosto una zona di indistinzione fra due opposti, siano questi il mare e il cielo, la linea e il colore, l'ombra e la luce.

Piero in un testo del 1998 ha citato una volta Ravel, che diceva che tutto il piacere della sua esistenza consisteva nell'incalzare la perfezione sempre più da vicino. Credo che questa frase, che egli sembrava voler allora riferire a se stesso, non sia più vera per l'ultimo Piero, almeno non negli stessi termini. Piero ora non incalza più, non insegue la perfezione, piuttosto l'attende, pazientemente o febbrilmente, per arrendersi ad essa senza condizioni. Per questo nell'ultima visita al suo studio mi disse, del-



le tele che stava dipingendo e che non riusciva a finire, che aspettava il miracolo, il miracolo che mettesse fine a quella pittura. In questo senso, nessuno dei quadri che stava dipingendo negli ultimi anni si può dire finito, ma nemmeno non-finito nel senso della tecnica cara a Michelangelo, che lascia intenzionalmente non finite i prigionieri. Piuttosto, è come se qui compiutezza e incompiutezza, persistenza e abbandono non avessero più senso.

C'è una terzina del *Paradiso* (30, 31-33) in cui Dante ha espresso perfettamente quello che sto qui cercando di dire:

Ma or convien che mio seguir desista  
più dietro a sua bellezza, poetando,  
come a l'ultimo suo ciascun artista.

Il punto estremo che l'artista raggiunge inseguendo la bellezza non è un insistere e un afferrare, ma un desistere, un lasciare la presa. Così nelle ultime tele di Piero, in questa resa che vince, in questa desistenza che segue «più dietro a sua bellezza», la pittura raggiunge una soglia in cui lontananza e vicinanza, finito e non finito, farsi e disfarsi sembrano coincidere.

Forse per questo il gesto che cerca la perfezione sembra ora come esausto e spossato. Ma non per questo meno ostinato e tenace. Si può parlare di uno stile o di una maniera della spossatezza, come Deleuze ha fatto dell'esauisto una postura del pensiero.

Sposato significa senza più “possa”, ma, a differenza degli altri termini per esprimere la stanchezza, questo evoca, come tutti gli aggettivi formati col prefisso privativo “s”, la “possa”, la potenza che poi si spegne e affievolisce. Viene qui in mente quel che scrive nella seconda lettera ai Corinzi l’apostolo Paolo, che, mentre chiede al signore di liberarlo dalla spina confitta nella sua carne, si sente rispondere: «la mia potenza si compie nella debolezza» (2 Cor. 12,9). Una sposatezza conficcata nella carne come una spina, una sposatezza che pensa caparbiamente la potenza, che non cessa di chiedersi: «che cosa significa *poter* dipingere?» e «*posso* io davvero dipingere?». In questo senso si può dire che nelle ultime tele di Piero si compie quello stesso evento che ci colpisce con tanta forza nelle *Meninas* di Velasquez: il pittore non dipinge solo ciò che vede, ma anche la stessa potenza, possibilità o impossibilità della pittura, la sua stessa arte. Che cos’è la luce, del resto, se non la possibilità della pittura?

C’è in questo senso nell’ultimo Piero uno stile della sposatezza, una maniera esausta, ma non per questo meno implacabile. In un testo che avevo scritto per una mostra di Piero, mi ero soffermato sull’importanza dell’aggettivo “tenue” nel poema di Lucrezio, che non significa “fiochetto”, ma, conformemente alla sua etimologia da *tendo*, “teso”, teso fino a diventare sottile, quasi impercettibile. Così, in Lucrezio, tenui sono innanzitutto gli Dei (*tenuis natura deorum*), ma anche i simulacri, membrana lievissima, che non possiamo vedere, ma che tende inces-

santemente a staccarsi, quasi a esalare dalla superficie dei corpi per penetrare i nostri sensi.

Così tenue, così impercettibile è l'incontro della terra e del mare che Piero voleva dipingere. Ed è questo incontro che Piero ci ha lasciato in dono come un ultimo, estenuato, impareggiabile legato. Tanto più perfetto perché interminabile, tanto più eccelso perché sulla tela egli è riuscito a rappresentare lo stesso medio diafano e invisibile della pittura. Ogni volta che mi trovo sulla marina di Sampieri dove Piero soleva passeggiare quasi ogni mattina, io non posso che pensare a questo esausto, inesauribile dono di luce.

Scicli, 5 ottobre 2019

## Piero Guccione

Marilù Eustachio

Ho conosciuto Piero Guccione quando avevamo lui 17 ed io 18 anni.

Era molto bello, riservato, timido, discreto.

Da allora non ci siamo più persi di vista: è stato il più grande amico della mia vita.

Quando dalla sua Scicli approdò a Roma, per un brevissimo tempo alloggiò in un istituto di preti.

Ripenso al suo primo studio a vicolo Scandemberg: dal soffitto filtrava la pioggia che cadeva in una bacinella posta al centro della stanza.

Dipingeva allora delle nature morte molto materiche, soprattutto bucrani, con una pittura corposa data con la spatola, a più riprese.

In quell'epoca era povero in canna; ricordo che la prima volta che cenammo insieme si fece tutto rosso nel confessarmi che avrebbe voluto invitarmi ma non gli era possibile.

Il suo primo vero studio si trovava, se ricordo bene, dalle parti di Monteverde.

Lo andavo spesso a trovare, in tarda mattinata, e lo trovavo che stava lavorando su una serie di interni – esterni delle sue finestre: le antenne, i muri screpolati, le terrazze, il volo degli uccelli.



Piero Guccione, *Marilù Eustachio*, grafite su carta.

Piero interrompeva il lavoro e parlavamo di molte cose: di noi stessi, degli amici, ma anche di musica, di arte, di politica.

Il lavoro già occupava quasi gran parte del tempo delle nostre esistenze.

L'intelligenza di Piero, mai esibita, si rivelava nel quotidiano, nel suo modo di essere; non gli ho mai sentito

dire una cosa ovvia, banale, scontata, non si è mai perso nei meandri della presunzione e della vanità.

Dietro al suo aspetto “poetico” si nascondeva una persona con un forte senso della realtà.

Piero era presente, presente nella vita degli amici, presente alle idee politiche di quegli anni (siamo intorno al '68) desideroso di sapere e di partecipare.

Ma la pittura è stata la sua vita.

La mia tarda età, mi accorgo, allontana gli accadimenti, i ricordi: tutto è distanziato da una risonanza.

Non sei più nel cuore delle cose, non possono offenderci più, sei a metà strada tra la presenza e l'assenza, sei una testimone sopravvissuta, persino il ricordare sembra a volte ridicolo.

Tanti anni (65) di amicizia e di frequentazione con Piero sono difficili da raccontare, le pieghe, i vuoti della memoria nascondono tanti accadimenti, alcuni possono riemergere all'improvviso per poi riscompare.

Ma si ha rispetto della memoria, si teme di scoprirla vaga, inconsistente.

Ottobre 2018



## Piccolo dizionario teorico 21 aforismi per Piero Guccione

Giuseppe Frazzetto

### *Apeiron*

I cicli più noti della produzione di Piero Guccione sono votati alla resa talora estatica d'uno sguardo verso l'*apeiron*, nell'indeterminato e ineffabile incontro fra cielo e mare. La dimensione lirica si fa allora *inno*, lode d'una pienezza sia pure utopica. Ma se la provenienza delle immagini qui sembra l'affondo panico nel tutto, in altri momenti prevale la riflessione sulle forme della tradizione artistica o dell'oggettualità contemporanea, trasfigurate da tratti essenziali e docili.

Immagini contemplative, reinterpretazioni di pittura illustre nelle quali l'impercettibile cangiare delle cromie e degli stati d'animo cerca l'essenzialità allo stesso tempo costruttiva ed emotiva del dato originario, forse enigmaticamente sentito come "accanto all'origine" e perciò fonte di stupore, di amara felicità, di pensiero.

### *Bonaccia*

Che tempo fa sul mare di Guccione? Non c'è vento, a quanto pare. Eppure non sembra ci sia bonaccia. La calma non è assenza o vuoto o freno dell'impeto: da qualche parte in quelle immagini infuria una tempesta, che non vediamo né sentiamo, ma che urge; da qualche parte, lì

nell'immagine, sentiamo qualcosa come l'eco benevola d'una nostra bufera.

### *Colore*

Peculiarità del pastello è che colore e materia in un certo senso vi si identificano. Per cui il colore del pastello sta sulla superficie che supporta l'immagine non come la "pelle" della pittura, ma come il tono irraggiungibile dell'incarnato che veste la nostra pelle e ne rivela lo stato, il disagio o la salute, senza poter essere in fin dei conti descritto.

### *Deserto*

Dato in apparenza minore della sua biografia:

Dal '58-'59 e per vari anni ha compiuto missioni in Africa, con l'equipe dell'archeologo Mori, per il rilevamento di pitture rupestri nel Sahara libico; nel 1961 ha organizzato una mostra di questi rilevamenti a New York.

Gustiamo il sapore aspro di queste frasi. Il Sahara, l'archeologia, una pittura di tempi immemorabili e l'eternità stentata e pur sempre viva del deserto: ecco il mare/cielo, lì/qui, ecco Friedrich, ecco il pastello "con cui sporcarsi le dita", ecco.

### *Evento*

Scrive Cacciari:

l'infinità delle cose visibili è la momentanea increspatura dell'Invisibile e Impercettibile, null'altro che un punto in cui esso si concentra, tanto da rendersi, per un attimo, manifesto. L'ar-

te tenta di render visibile quest'attimo – anzi: essa lascia che quest'attimo si dia, si apre ad esso.

Il brano si riferisce a un'inespressa teoria dell'arte. Qui lo lanciamo come una subitanea saetta su Guccione: sì, talvolta nelle sue immagini *accade* qualcosa, si *dà* un attimo (*jetztzeit*) di visibilità.

### *Fondamenti*

Il problema della modernità è la sua *infondatezza*, ci ricordò instancabilmente Blumenberg. (Maliziosamente qualcuno potrebbe osservare come l'ossessione per il fondamento, tipica del cosiddetto *modernismo*, rivelasse perciò un'attitudine in effetti antimoderna). Sostituto del fondamento può essere il ricorrere di metafore. (Di *miti*, detto altrimenti; o perfino di *MacGuffin*).

Tuttavia per un pittore come Guccione non si dà metafora, bensì metonimia: il visibile con cui ci si confronta e che si elabora è una parte del tutto – del resto, è anche causa/effetto del restituirlo in pittura. Il fondamento assente e quindi specificamente moderno consiste allora nello slittamento da una metonimia all'altra, da uno sguardo a un'immagine all'ulteriore sguardo e via dipingendo.

### *Gioia*

Guarda quella linea d'orizzonte, anzi osserva il fatto che l'orizzonte non abbia linea né spazio né tempo e l'apeiron del mare si illimiti nell'apeiron del cielo. Quella gioia è pensiero, giacché, notò Wittgenstein, «Il pensiero è la proposizione munita di senso».

### *Hybris*

Celebre frase di Weil: «La retta tracciata col gesso è ciò che si traccia col gesso pensando a una retta».

In alcuni suoi appunti in apparenza “antimoderni”, Guccione ci fa sospettare che la *hybris* del pittore “moderno” sia rinunciare alla linea, oppure credere d’aver tracciato l’*idea* della linea, pur avendo tracciato appunto solo *una* linea.

### *Immagine*

Modernità senza fondamenti. Habermas più di altri ha tentato di individuare nella razionalità tale impossibile fondamento. Se si ha in mente la pittura (di cui non discute, beninteso), leggendo alcune sue frasi può perfino venire alla mente il sospetto che la pittura non possa mai essere “moderna”. La pittura ha sempre un fondamento: il qui visibile (che condivide con la fotografia), il qui invisibile (che le è proprio).

Una scorciatoia per una presunta modernità è allora l’abbandono dell’immagine, rimpiazzata alla bell’e meglio dal medium, dalla mentalizzazione ecc.

Favola significa.

### *Libertà*

Ha guardato la produzione di molti suoi contemporanei, e ha distolto lo sguardo – quando quella produzione faceva a meno dell’immagine, ha distolto i pensieri. La libertà del suo essere artista è quella d’essere alle prese con l’immagine, il tempo/luogo, l’intuizione d’un nonnulla.

*Mediterraneo*

«Elle est retrouvée. / Quoi? L'Éternité. / C'est la mer mêlée / au soleil» – versi ricordati da Menna, che aggiunse:

tra i sedici e i venti anni, in una piccola città del Sud, non è più facile incontrare le Illuminations di Rimbaud che un dipinto di Cézanne?

L'accento autobiografico ci aiuta a comprendere un barlume del fascino di certe immagini, in cui ciascuno può forse ritrovare un frammento del proprio Mediterraneo invisibile.

*Neutrale / Non neutrale*

L'occhio del pittore dev'essere neutrale, ovvero deve porsi *oltre* la piccola sensazione dell'onda, giacché l'onda è il grande mare; oltre la miseria del carrubo riarso, poiché il carrubo è l'irrefrenabile vegetazione; oltre l'indomabile agitarsi degli sguardi, giacché il singolo uomo è anche l'intera umanità. Ma come, neutrale? Neutrale, se ogni onda è onda, ogni carrubo carrubo, ogni essere umano essere umano?

[In una raccolta di brevi note di Guccione si legge:

Nonostante tutto, nei luoghi dove la civiltà moderna (e di massa) si incontra, capita talvolta – come un possibile paradiso (ma da sempre e per sempre perduto) – di provare un sentimento di dolcezza: in proporzione, direi, del colore della pelle dei singoli che l'occhio percepisce e che il cuore rubrica sotto la voce di comunità umana].

### *Orizzonti*

La molla dell'occhio desidera il suo limite. Il riflesso su un'automobile apre l'orizzonte d'un vedere giacché lo chiude, lo determina, ne traccia l'intercissione col suo non esserci, e giacché qualcuno fu lì, o almeno pensò d'esserci, mentre si trovava lì. (L'orizzonte è appunto un pensiero d'esserci).

### *Pittura*

I. Ai pittori della sua generazione la pittura talvolta è apparsa una *Belle Noiseuse*, una «bella scontrosa» (secondo l'affascinante metafora di Serres). Beninteso, bisogna intendersi sulla nozione di “bella”. La “bella pittura” a cui per esempio voleva giungere il primo Guttuso non era solo-pittura, ma grumo esistenziale in cui ragionamento, emozione, sdegno e utopia potevano confondersi se non acquietarsi, dando ebbrezza e nausea: appunto il “mal di mare”, l'inarrestabile ripetersi e tornare della piccola sensazione delle onde che sta sullo sfondo della metafora di Serres.

II. Per il pittore la distanza essenziale è fra l'occhio che vede, percepisce e sente e l'oggetto esterno che permette e allo stesso tempo limita l'attività dell'occhio che vede, percepisce e sente. Beninteso, l'occhio di cui si parla ha ben poco a che fare con l'ottica o con la biologia. È l'Occhio della Pittura, la specifica e vertiginosa attività che può concretizzarsi soltanto nell'immagine pittorica. In altri termini, dire “occhio che vede, percepisce e sente” non è solo una locuzione metaforica o una licenza poetica.

### *Quando*

«Nell'ora di Pan il giorno trattiene il respiro, il tempo si ferma – l'istante fuggevole si sposa con l'eternità», (scrive Habermas in riferimento a Nietzsche). Ma quand'è, l'ora di Pan? Alcuni suoi interni, alcuni suoi carrubi, alcune sue marine ci rispondono: qui, lì, ora, mai, sempre, dentro, fuori, negli occhi e nelle mani e nel sonno e nel risveglio.

### *Ritorni*

Il ritorno in cui persistiamo è in fin dei conti l'abitare in un luogo infestato da spettri, che usualmente definiamo "cultura". Derrida ci ha insegnato a tematizzare questa infestazione di sopravvivenze, questa *hantologie* che, certo, ha un suo ambito specifico nel riproporsi delle immagini, visibili e invisibili. Non è citazionismo, dunque, nello sguardo di Guccione, il "ritorno" alla pittura sconvolta di Munch o a quella severa di Friedrich. È una dichiarazione identitaria: «questo sono Io» e «Io è un Altro».

### *Scicli*

Beninteso, la Scicli richiamata nella locuzione "Gruppo di Scicli" non è la città che porta quel nome: è un luogo e un'occasione, è la suggestione d'un possibile modo di essere, vicino a noi eppure lontano anzi inattingibile. È letteralmente una delle «città invisibili» (luoghi del possibile) il cui provvisorio elenco pubblicò Calvino; ed è una delle «città del mondo» (luoghi di una fuga) di Vittorini.

## *Tenue*

Nel poema di Lucrezio, l'aggettivo *tenuis*, tenue, ha un'importanza speciale. [...] tenui, in Lucrezio, sono innanzitutto i simulacri, le immagini, ma anche gli atomi; tenue è, sorprendentemente, anche la natura divina [...]. Tenue: non debole, ma sottile e impalpabile, come appunto è il simulacro, membrana lievissima, che tende incessantemente a staccarsi, quasi a esalare dalla superficie dei corpi per colpire i nostri sensi [...]. È solo se si comprende questo senso lucreziano dell'aggettivo "tenue" che si può anche intendere il modo in cui la pittura di Guccione riesce a risolvere i contrasti, prima di tutto quelli fra luce e ombra e fra linea e colore. Non di composizione propriamente si tratta, Guccione non opera una sintesi degli opposti, non ha nulla da conciliare né da riconciliare: egli lavora, piuttosto, sulla soglia in cui la luce si estenua in ombra (e viceversa) e la linea, tendendosi e assottigliandosi, si attenua e si fa colore – e viceversa.

Questa intuizione di Agamben ci parla d'una pittura in cui l'intensità vuole spingersi all'estremo limite, identificandosi paradossalmente col suo opposto: la quiete, il "non non". Infine (essendo appunto pittura) vuole approdare all'utopia irrealizzabile di Monet e pochi altri: identificarsi con l'atto del vedere, arrivando a esso dopo un lungo ed estenuato e tenue periplo di fattura manuale.

## *Urgenza*

In alcune sue immagini si coglie il senso di un'urgenza irrefrenabile. Sappiamo che viceversa la conduzione della sua pittura è riflessiva, e per così dire intensiva. Quell'urgenza è allora il manifestarsi d'una sorta di segreto, ovvero la *durata* d'un che di fulmineo, o qualcosa come un tempo ritrovato.

### *Volti*

Per Guccione «il volto dell'Altro» è sempre stato il visibile-invisibile del luogo, artificiale (stanze, ringhiere, riflessi sulla carrozzeria di automobili) o naturale (mare, anzi «il deserto del mare»).

Ogni tanto, come un'increspatura dell'invisibile, un volto umano. Come quello (o quelli) di Bacon.

### *Zoé / Bios*

Senza dubbio di fronte ai suoi dipinti riconosciamo l'esito di una sapienza e d'un intento, ovvero di quanto (a partire da *Homo sacer*) siamo usi chiamare *bios*, “vita tipicamente umana”, “forma di vita”. Non c'è quel lasciar-accadere con cui spesso ha civettato l'arte contemporanea. Tuttavia, ecco, quelle ringhiere e quelle automobili e quegli alberi e quegli orizzonti talora risvegliano la consapevolezza creaturale, il dover fare pur sempre i conti con *zoé*, la *nostra* “nuda vita”.



## Se Guccione non guarda più il mare

Manuel Gualandi

Che cosa resta da esplorare che non sia il centro della terra? Dove dovremmo buttare le nostre ceneri se non dentro un cratere di vulcano? Buttarle in mare o al vento non ha più senso e temo non l'abbia mai avuto. Il mare apre a un pensiero che è fatto della sua assenza o a una indicibile assenza di pensiero. [...] Il mare è come tempo che non passa più perché è già passato una volta per tutte: così il mare è già stato pensato una volta e non sveglierà più alcun motivo di novità, perché ha fatto un patto di non aggressione con la genesi monotona e vile di questo tempo.

Alberto Cellotto

A chi ha la sua vita nel presente, la morte nulla toglie; poiché niente in lui chiede più di continuare; niente è in lui per la paura della morte – niente è così perché così è dato a lui dalla nascita come necessario alla vita.

Carlo Michelstaedter

Anni fa curai l'edizione di un libretto con due interviste a Piero Guccione raccolte a dieci anni di distanza una dall'altra: un intervallo di tempo casuale, forse appena sufficiente affinché le parole salvate potessero verificare la loro corrispondenza a ciò che pensiamo o sentiamo essere vero. Alcuni mesi dopo l'uscita del libro Piero volle fare una presentazione al circolo Brancati di Scicli, allora non dimezzato nei suoi spazi interni come purtroppo è oggi. Il Brancati è stato, e forse è ancora, un piccolo avamposto di umanità e di cultura, di ritrovo, con tanto di bar e libreria interna, fornitissima delle molte edizioni

dedicate ai pittori del gruppo di Scicli e altri amici che li sono stati negli anni invitati a esporre. Oltre al bar, il circolo disponeva di due sale abbastanza grandi e accoglienti: in una presentammo il libro, nell'altra fu allestita una piccola ma preziosa mostra di opere grafiche. La presentazione fu un momento piacevole e molto partecipato, in tanti vennero col pretesto del libro a omaggiare il pittore, a testimoniargli il loro affetto in una delle sue ormai rare uscite in pubblico. Paolo Nifosì da perfetto padrone di casa moderò la serata: io raccontai la genesi del progetto e le motivazioni intime che l'avevano sostenuto, Paolo approfondì qualche aspetto più teorico legandolo alla sua intensa conoscenza e frequentazione dell'opera di Piero. Guccione si limitò a ringraziare i presenti e non aggiunse quasi nulla alle nostre parole. Solo più tardi, a cena, fece un breve commento che ora non posso dimenticare: «mentre vi ascoltavo parlare – disse – pensavo che in fondo mi interessano sempre meno le proposizioni di tipo teorico, oggi come oggi mi interessa solo la pittura». Erano i primi giorni di novembre, l'autunno sciclitano ancora tiepido; non potevo allora immaginare che Guccione avrebbe dipinto ancora per un altro anno soltanto, e che quella serata nel calore della sua città fosse una specie di anticipato congedo.

Qualche conchiglia, alcuni arbusti raccolti sulla spiaggia, sono piccoli segni discreti, presenze marine affettuose e simboliche portate qui per salutare Piero. Riconosco il cavalletto con le incrostazioni di pittura, mi sembra un simulacro dolente ora, testimone muto di una altrettanto muta interrogazione: qual è l'ultimo quadro lasciato

andare, ritrovato, posato sopra dalla mano del pittore? Mentre siedo in silenzio penso che tutto il cammino compiuto da Guccione negli ultimi anni è consistito in un progressivo allontanamento dal mondo. Il pittore che si è nutrito così profondamente del desiderio del mondo, della sua apparenza esteriore, ha gradualmente rovesciato i propri occhi, sostituendo sempre più lo sguardo dal vero con la pratica quotidiana della pittura, la cosa veduta con la cosa immaginata, l'immagine del mare con un'immagine mentale. Il reale non ha perso la sua capacità di meravigliare il pittore, ma sempre meno incarna una mancanza, un vuoto, un desiderio (di) futuro. A Guccione interessa il presente e il suo presente consiste in uno strenuo lavoro nello studio: «Oggi per un'infinità di ragioni, la pittura proprio materiale, cioè le ore di lavoro, l'abnegazione, eccetera, sono diventate veramente le ore che sogno [...] La mattina l'idea di tornare in studio è la speranza più rallegrante che ho». Simile all'uomo persuaso in Michelstaedter (condizione dell'io forse possibile solo nella prima giovinezza, oppure nell'ultima parte della vita) egli rifugge ogni ingannevole rettorica – del sapere, della parola inautentica, del potere –: «Confesso che sempre meno mi interessa conoscere, sapere e capire il mondo, preferisco affidarmi alla verità, alle contraddizioni, alle infinite controverse ingiunzioni della corporeità»; e qui per corporeità si deve intendere proprio la fisica consistenza della materia pittorica. Una materia che nei quadri finali – non-finiti / troppo finiti – arriva quasi a sfaldarsi, mentre il tema si assottiglia o scompare; ma la pittura, o il risultato del lavoro pittorico, deve

soddisfare sempre, per Piero Guccione, una condizione irrinunciabile: quella di riempire, com-muovere, rifondare lo sguardo, allo stesso modo in cui la parola poetica muove, genera, fonda pensiero.

Che cos'è la pittura se non un'attività con cui l'uomo corrisponde al bisogno di raddoppiare il mondo? Col tramite della materia il pittore rende visibile per sé e per gli altri l'esperienza intellettuale e sensibile che egli fa del mondo, questo almeno è stato uno dei contenuti moderni della pittura, fra quelli più alti e riconoscibili. Oggi per il pittore le cose sembrano essersi complicate, non solo per la complessità e i condizionamenti del mondo in cui viviamo, ma proprio per la difficoltà di trovare un modo, un gesto autonomo (inedito?) per nominare l'uomo o l'umano con mezzi della pittura. «Penso di finire col mare, oramai lo so dipingere» confida Guccione al fortunato amico che giunto in visita si ritrovò di fronte l'imponente «Studio per ultimo mare», così anche il titolo del quadro sembrò confermare quell'intenzione. Perché il pittore pensò di non proseguire più quel suo amato soggetto, dopo anni di studi, annotazioni, messe a punto? Non soltanto, crediamo, per il risultato raggiunto e per l'impegno che gli fu necessario in quella prova in qualche modo irripetibile. Il pittore dichiarò di saper ormai dipingere il mare, quindi ritenne per sé che non fosse più necessario farlo, facendo in tal modo coincidere l'origine dell'atto di dipingere con un bisogno – un voler fare – e al contempo un non saper (come) fare. Una sorta di atteggiamento ri-fondativo nei confronti della propria arte, in grado di contenere non sol-

tanto il potenziale di un apprendimento sempre in atto – dipingere non è compilazione o ripetizione di un esercizio noto e sempre identico – ma è, in ogni quadro, apprendimento e smarrimento insieme, perizia e incertezza, verifica e scoperta. Oggi sappiamo che l’Ultimo mare (realizzato fra il 1981 e il 1983) non fu l’ultimo, e che Guccione ha continuato a dipingere il suo tema per altri trent’anni. Lo ha fatto in molti modi, con grande libertà o la libertà dei grandi, non sempre secondo un criterio cronologico lineare, anzi alternando esiti astratti di estrema rarefazione ad altri più illustrativi o narrativi, ad altri ancora quasi fotografici: «nei quadri [a olio] sono più libero; devono essere una avventura, sempre. Ci deve essere il gusto per la scoperta senza il quale tutto il lavoro non ha senso. Una scoperta anche minima se vogliamo, ma è una necessità questa che deve essere soddisfatta».

Il secolo appena trascorso ci ha lasciato in eredità, fra le altre cose, una vecchia dicotomia con la quale si sono volute distinguere un’arte cosiddetta retinica, evidentemente destinata al senso della vista, da un’altra detta concettuale, in cui sarebbe prevalente l’idea o la sfera del pensiero. Questa brutale semplificazione, questa riduzione del discorso a due termini – idea/visività – come fossero categorie separate o separabili, ha contribuito a ideologizzare il rapporto fra l’arte e lo sguardo, col risultato di mortificare una forma dell’intelligenza umana che è l’attitudine a saper vedere e, più in generale, ha finito per indebolire per carenza d’esercizio la nostra capacità di leggere le immagini. «Io sono un visivo» taglia corto

Guccione liberandosi dalla stretta ideologica; e converrà allora chiedersi nuovamente che cos'è questa visività del pittore, al di là del fatto retinico entro cui la si è voluta confinare tanto a lungo depotenziandone il senso. Nell'atto di osservazione che precede quello di dipingere, il pittore contempla – con le parole di Agamben – la propria «potenza di vedere», e questo vedere che è del pittore, altro non è che una pittura senza la pittura, un fatto sensibile e intellettuale insieme, una pittura in-potenza cui manca la materia. Guccione si affaccia sul ciglio della strada o lungo la spiaggia, il suo sguardo è catturato da qualcosa ai nostri occhi probabilmente inaccessibile, rientra nello studio e, «a volte persino con una certa urgenza» (come ricorda Sonia), mette mano al quadro: «per me la visibilità è essenziale, poi quello che ne faccio con la pittura non te lo so dire, rimane un mistero anche per me»; mistero che in tutta l'arte, e in special modo del novecento, nasce o germina entro una zona invisibile: «c'è un dato inconscio [dentro la materia che tu metti in atto] che presiede il proprio lavoro, un elemento di inconsapevolezza, di superamento del dato razionale; è lì che risiede, io credo, il senso di tutto». Guccione confida nell'inconscio, si affida allo sguardo e rinuncia alla parola – «non sono mai stato un teorico, oggi meno che mai» – non solo perché la parola vuole persuadere (mentre lo sguardo è persuaso), ma perché essa è, per il pittore, insufficiente, manchevole, inadeguata; che cos'è la pittura se non il modo con cui una visione del mondo si sostituisce alla parola che manca?

Nella sala in cui presentammo il libro, sulla parete alle nostre spalle, di fronte al pubblico, era appeso un quadro, unica opera in mostra che non fosse una grafica o un'incisione. Ricordo un mare di plastica nera le cui pieghe coi riflessi di luce erano onde e increspature dell'acqua. In basso una lama di luce rossa simile a una lunga ferita tagliava orizzontalmente il quadro, a separare il nero notturno delle onde dalla spiaggia sottostante, inghiottita anch'essa nel buio. *L'altra faccia del Mediterraneo*, questo il titolo dell'opera, mi fece l'impressione di un mare di morte. Un mare di morti. Negli ultimi quindici anni sono oltre 30 mila le persone che hanno perso la vita nel tentativo di attraversare il Mediterraneo; 700 nel solo naufragio di un peschereccio al largo del canale di Sicilia, appena due anni dopo quella nostra serata; in queste stesse acque finiscono ogni anno per mano dell'uomo 570 mila tonnellate di plastica; «Vedi dove stiamo andando?». «Non sarò originale, ma credo davvero verso un mondo che non vorrei abitare»<sup>1</sup>.

L'ultima volta stavi lavorando a una serie di quadri assieme, ma «non riesco a terminare nulla» mi hai detto con una lieve ironia. Ne ricordo uno in particolare, quadrato, bellissimo, un mare di estrema rarefazione e quasi totalmente astratto; mi ha colpito per i colori innaturali, per la materia sfatta. Non più un mare veduto, ho pensato, passato per la retina, ma un'immagine che

<sup>1</sup> Da un'intervista raccolta da Marco Goldin in *Dipingere la bellezza. Parole con Piero Guccione* (Electa, Milano, 1998).



viene da dentro, un'immagine della mente. «Spesso mi chiedo se una formulazione altra, che non ha niente a che fare con l'esperienza sensibile del mondo, non abbia la capacità di espandersi di più: di portare l'infinità dell'orizzonte ancora più in là». Quali altri sogni dipinti, a quale ulteriore sparizione del reale ti avrebbe condotto questa interiorizzazione sempre più forte? Mentre siedo in silenzio ripenso alle parole di Roberto Longhi, costernato all'indomani della scomparsa di Morandi: «non si avranno più quadri di Giorgio Morandi». Non si avranno più quadri di Piero Guccione, dovrà dire oggi qualcuno.

Anni fa, quando raccolti le interviste assieme ad alcuni brevi commenti scritti, dedicai idealmente questa testi-

monianza ai giovani pittori, ai coraggiosi solitari continuatori di un discorso antico e moderno, proseguito nel '900. Ora molto più assennatamente so che Piero non ha passato nessun testimone e che con la sua scomparsa si è chiusa un'epoca. Guccione come il maestro di Delft, il miracolo di un piccolo lembo di spiaggia farà meraviglia fra cinquanta o fra duecento anni, ai nuovi occhi. «Da un po' di tempo a questa parte ho una sorta di vuoto che non saprei bene come definire, prima avevo sempre un'immagine che mi portavo dentro anche per anni e che poi magari cominciavo a realizzare...». Abbiamo amato molto, il mare, non per com'era ma per come lo ha inventato il pittore; se Guccione non guarda più il mare, non è lo sguardo del pittore, è il mare stesso che viene a mancare.



## Il mare: cosa infinita

Paolo Nifosì

In principio fu l'azzurro dentro cui una rondine si schianta sul vetro di una finestra. È il 1962. Guccione aveva scelto già i compagni di viaggio e i punti di riferimento nell'orbita della figurazione, di un certo realismo sociale, di una traiettoria espressionista, in un momento in cui dominante era la pittura astratta, in cui centrale era un dibattito intorno alla materia e al colore, tra gestualità e geometria. A distanza di diversi decenni, riferendosi a quegli anni, Guccione osserva: «Quanta fatica per la mia generazione: partivamo da una tabula rasa, abbiamo dovuto conquistare la possibilità di costruire gli oggetti lentamente», andando controcorrente, mentre il secondo Novecento europeo era orientato a decostruire tutto. Guccione, che fino a quel momento aveva dipinto idee su temi sociali, in parte impegnati, partecipando al dibattito sulla funzione e sul ruolo della pittura, si accosta al dato sensoriale: lo schianto di una rondine davanti ad un cielo azzurro ancora orientato verso il blu, con un fare baconiano, in cui il senso tragico prevale. Sarà quindi la volta dell'azzurro del cielo tra le inferriate, tra le antenne sopra i tetti di Roma, oltre la terrazza abitata, oltre i vetri di una finestra con una materia pastosa: opere che non avrebbero visto la luce senza la sua attenzione alla Pop

americana che approda alla Biennale di Venezia nel 1964. Sarà questo il momento della presa di distanza da una idea “impegnata” di pittura, rendendosi autonomo dalle ideologie estetiche preminenti: nei suoi dipinti un luogo, a lungo frequentato, si traduce in pittura. Tutto ciò che lo circonda, nello spazio di una casa e all’interno di un orizzonte delimitato da un contesto urbano, diventa intensa partecipazione emotiva e forma trasfigurata in una accettazione *in toto* della contemporaneità.

L’azzurro si trasformerà in mare tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta, quando l’artista trascorrerà diversi mesi, tra la tarda primavera e l’autunno, in Sicilia, sulla costa del Mar Mediterraneo, nella nuova casa di Punta Corvo, tra Cava d’Aliga e Sampieri, in una posizione rialzata rispetto alla riva della costa sottostante, guardando a distanza la spiaggetta di Costa di Carro, la baia tra Sampieri e Pisciotto, dove si trova il rudere di una fornace di laterizi: una veduta che gli ricorda l’*Estaque* di Cézanne per la struttura del paesaggio, mentre, per la componente surreale, gli ricorda la luce di De Chirico. Nelle successive opere di questi anni il limite basso della tela sarà il muro di cinta ocre della sua casa di Punta Corvo, quello alto sarà l’orizzonte o un filo di luce elettrica sostenuto, talvolta, da un palo. In alcune tele si nota che intorno alla casa c’è ancora un cantiere aperto. Non si eliminano i legni di cantiere, la terra del giardino smossa, i pali della luce elettrica che si interpongono tra la casa e il mare a distanza. All’orizzonte qualche petroliera che passa. La memoria romana è ancora presente negli interni-esterni, nella compattezza del mare reso come un

muro come una parete, come erano i muri delle terrazze romane. Solo che all'aprirsi della persiana sarà il mare ad apparire, il cancello di legno del recinto, le poche piante appena piantumate nel giardino intorno alla casa, dalle piccole palme agli ibischi. È in questi anni che l'artista comincia ad usare il pastello, come studio e preparazione per gli oli, ma anche come urgenza di catturare e trasferire sul foglio l'emozione dello sguardo sul mare, sulla piccola palma o sugli ibischi fioriti. Osserverà: «disegno e colore plasmati in presa diretta».

La scelta di dipingere per più mesi in Sicilia è una scelta di autonomia, di indipendenza rispetto ai dibattiti sull'arte dei circoli romani, un seppellire definitivamente il Sessantotto, fin troppo discusso e ancora invadente nella cultura ideologica e politica italiana. La transizione tra Roma e Cava d'Aliga è data dagli aeroporti delle *Attese di partire*, dove le geometrie dell'architettura e le ombre portate saranno ancora riprese nel pavimento dello studio di Punta Corvo. Quelle *Attese di partire*, forse inconsciamente, rivelano il partire lento, ma definitivo; una scelta in solitaria per dare alla pittura un ruolo che la pittura degli anni sessanta in Italia, in Europa e anche oltreoceano, non aveva ancora avuto; il suo è un partire per nuove "Indie", fidandosi soltanto del proprio inconscio, del proprio sentire, del proprio piacere di dipingere. Gli anni Settanta saranno un vivere a metà tra la capitale e lo studio di Cava d'Aliga, alla ricerca del silenzio che forse aveva assaporato nei suoi viaggi africani a partire dal 1958-1959, reiterati per alcuni anni con la spedizione archeologica di Mori per copiare le pitture rupestri del

deserto del Sahara. La sua partecipazione alla vita sociale è ancora romana, mentre i mesi trascorsi in Sicilia restano confinati alla casa e alla frequentazione dei pochi amici. A Roma dipingerà brani di natura e brani urbani dove la natura è presente, oppure sceglierà spazi storici quali Piazza del Popolo, la Fontana del Tritone, Villa Pamphili, Viale Tiziano, con un fare estatico e in certi casi metafisico.

La permanenza in Sicilia per molti mesi dell'anno sarà una scoperta degli spazi aperti, delle profondità e delle lontananze, con una luce che lo sorprende nelle cangianti stesure, dalla solarità massima del giorno alle penombre o all'oscurità della notte. Questo nuovo mondo riscoperto farà i conti col suo intendere la pittura come materia, come linguaggio da sperimentare continuamente, in un fare che resta alquanto immediato e risolutivo se si pensa a quanto avverrà nei decenni successivi. La pittura dello sguardo per un verso e la pittura come materia, pittura colore, pittura luce, con introiezioni munchiane, bonnardiane, baconiane, informali: ne sono occasioni lo spruzzo sulla fiancata di una automobile, o le variazioni di foglie e fiori di un giardino o le vibrazioni di luce come pepite d'oro sulla superficie del mare. Guccione coniuga insieme oggettività dello sguardo e soggettività emozionale rispetto a quanto vede, il tutto nella pulsante materia del colore, nella compresenza di elaborate geometrie e di libertà gestuali che solo l'inconscio giustifica, tenendo ben presenti i risultati degli ultimi centocinquanta'anni di pittura da Manet a Rothko. In Sicilia la esemplificazione si fa più evidente nella scelta del mare e delle aspre col-

line iblee. Allo stesso modo in *Alghe nere sulla spiaggia* (1970) sono presenti ancora memorie munchiane nella fluida e sinuosa resa delle alghe nere e del bagnasciuga. *Tramonto a Punta Corvo* ha una patina di luce rosata nello sperone di punta Pisciotto; il mare è magmatico e la centrale geometria del muro e del pilastro e del cancello mette ordine. *Paesaggio di Punta Corvo* (1974-75) è termine medio tra stasi e movimento, l'immobilità è sospesa in una luce ocra, l'ombra è portata sul muro dall'icona contemporanea della Volkswagen e le tensioni suggerite dall'azzurro del mare sono accentuate dal segno di un cavo di luce elettrica: opera di conflitti tra geometrie dichiarate e materie in movimento, tra malinconiche attese hopperiane e inquiete ombre munchiane.

Con *Le linee del mare* comincia una riflessione che vede come protagoniste la superficie del mare e le geometrie diagonali delle correnti marine, con la sola presenza blu del cavo di luce elettrica. La scoperta del mare come soggetto totale di riflessione, di scandaglio, di sorpresa, coincide con la scoperta di questa porzione di realtà come luogo dell'incontro di tensioni, tra vibrazioni luministiche e geometrie: *L'ombra e le linee del mare* ha come confine in basso la striscia di muro in controluce, in alto una linea bianca, mentre linee di correnti ad arco e diagonali attraversano la tela; la materia è densa e grumosa e i rimandi, per un verso all'astrattismo geometrico, e per l'altro all'informale, ritornano ad essere elementi costitutivi della verità del reale e della verità dell'occhio. *Riflesso sul mare* (1979-1982) incorpora nella superficie del mare la materia fatta di spessori, di densità e la luce

specchiante di un sole abbagliante: la mutevole luce, ripresa dallo stesso punto di vista, determina variazioni. *Il cavo, il muro e le linee del mare* (1973) restituisce un azzurro meridiano, compatto, attraversato da una linea orizzontale leggermente obliqua; nel *Mare dopo il tramonto* (1973) si perdono i confini e i limiti dello spazio e la luce si attenua con componenti di grigio, di viola e di rosa; anche la notte ne è coinvolta in *Notturmo* (1977): la mancanza della solarità non annulla la struttura delle cose nella consistenza di linee geometriche e di materia spessa e vibrante.

Se gli anni Ottanta sono dedicati prevalentemente all'uso del pastello, sono anche anni in cui congeda cinquanta oli circa tra cui alcuni capolavori. La sua presenza definitiva in Sicilia, tra la casa di Punta Corvo e la casa di Quartarella è vissuta con stati d'animo controversi, tra lo sconforto per un paesaggio offeso da interventi arbitrari, e la sorpresa di una natura primaverile in alcuni olii che hanno per titolo *Agonia*, dove lo sguardo dal suo studio è impedito da una edilizia approssimativa e da pali e fili di luce elettrica e in alcuni dipinti la gioia espressa dalle cangianti fioriture della vegetazione del suo giardino col mare a distanza, dopo aver dedicato una serie di magistrali disegni a Francis Bacon, una sorta di omaggio per i tanti debiti dovuti alla sua opera, a uno dei suoi artisti di riferimento, traendo spunto da una fotografia dell'artista inglese. «Più tempo passa più la pittura diventa mezzo diretto del proprio io. Prima c'era un processo più mentale. Certo le cose si complicano di più» osserverà riferendosi a quegli anni. Il mare e il paesaggio cambiano

nei suoi pennelli. Non è una transizione rapida, ma lenta nella constatazione che il mare «è cosa infinita».

Il trasferimento definitivo a Quartarella avverrà tra il 1984 e il 1985. Sarà attiva la sua partecipazione alla vita della comunità locale di Scicli e dell'area iblea. Sarà primo presidente del Movimento Culturale Vitaliano Brancati, assessore per breve tempo nell'Amministrazione comunale della città. Parteciperà alla vita cittadina collaborando con Giornale di Scicli e pubblicando scritti politico-sociali, riguardanti in particolare il degrado del territorio. In questo tempo lungo di transizione, dalla visività costante di Punta Corvo passa al complementare ruolo della memoria del mare, osservato dalla spiaggia di Sampieri e rivisitato nel suo studio di Quartarella. Per tre anni, dall'80 all'83 lavora alla grande tela *Studio per l'ultimo mare*. Nelle sue intenzioni doveva essere l'ultima opera avente per tema il mare, ma le cose non andarono come era nelle sue intenzioni, dato che dall'83 in avanti il mare diventerà il tema sempre più centrale della sua indagine. *Studio per l'ultimo mare* è una tela di circa quattro metri di larghezza per un metro e venti di altezza, una porzione di mare, senza orizzonte, senza bagnasciuga se non per una lieve gibbosità nera all'angolo destro del dipinto, una distesa fatta di trame in parte orizzontali, in parte leggermente in diagonale e in parte di linee geometriche più esplicite. Non è più soltanto la superficie ad essere indagata e resa, ma la struttura della massa d'acqua in un leggero movimento. Guccione comincia a dare delle risposte non soltanto sul rapporto materia-luce della superficie, ma sulla struttura interna del mare, e

sulle tensioni sotterranee percepibili dall'occhio solo in parte, rese come le trame di un tappeto, con un costruito di fili, che nella tela diventano filamenti di azzurro e di bianco, memore di quanto in pittura il Novecento aveva elaborato dal cubismo di Picasso alle geometrie di Mondrian; memore altresì di quanto di soggettivo e di evocativo, di simbolico uno sguardo può suscitare, consapevole della lezione di Thomas Mann, uno scrittore tra i più amati: «Essere un artista ha significato possedere ragione e sogni». È sintomatico il titolo di un olio: *I movimenti del mare* dedicato a Schubert. Dieci anni prima *Le linee del mare e della terra* prendevano le mosse dai *Canti della terra* di Gustav Mahler, a voler suggerire che dipingerle non era soltanto un fatto visivo ma anche evocativo. *Dopo il tramonto*, un'opera del 1987, è alquanto emblematica di questa fase: un mare d'un azzurro chiaro increspato con un'onda in basso più evidenziata; un *continuum* tra cielo e mare, in cui è annullata la linea dell'orizzonte, con lievi e cangianti variazioni di azzurri rosa e grigi e una linea bianca ad indicare la striscia di fumo lasciata da un aereo a reazione. Si avverte il senso di abbandono al proprio cuore, al proprio inconscio, a voler coinvolgere lo spettatore nel mistero del mare e del cielo con una pennellata più libera. Allo stesso modo *La fine dell'estate*, congedato nell'89, dove le increspature date dal leggero vento, sono più accentuate, la luce cambia dall'azzurro al grigio e una corrente d'acqua corre verso l'infinito, concludendosi in alto in un impasto di rosa, grigi, viola e azzurri. Animare, far vivere e far respirare il mare, renderlo carico di ansie non meglio definite, que-

sto il risultato raggiunto. Il punto di osservazione scelto è la spiaggia di Sampieri. Lo sguardo può rivolgersi al primo piano della spiaggia dalla sabbia color ocra chiaro, al bagnasciuga e alle alghe che in quel bagnasciuga si depositano, a un'onda che si rompe come una corda tesa che si spezza, all'azzurro del mare che si ferma alla linea dell'orizzonte o che a distanza confina col cielo. *Mare di luglio* (1985-1987) ricorda *Alghe nere sulla spiaggia* del 1970. Quindici anni dopo il ritmo sinuoso delle linee sarà sostituito da una densità e da una intensità partecipata in cui l'emozione trattenuta è anche malinconia, elegia solitaria. Ha sempre preferito l'incontro col mare in solitudine, lontano dal frastuono estivo; ed anche il mare sarà solo a raccontare; le navi in lontananza sono scomparse da un po'. La dissonanza di frammenti di plastica nera presenti sulla spiaggia, è una constatazione dell'ineluttabilità del degrado, che non è solo fisico ma spirituale. Più volte ha osservato che si è trovato a disagio nella condizione contemporanea. Quel nero è come una macchia sul foglio bianco, lo sporco della coscienza che comunque fa parte della vita. Il senso della fine nell'Ottanta era stato espresso da *Agonia*; alcuni anni dopo sarà espresso in alcune sue tele dalla plastica, dai detriti e, in maniera più assorbita, dalla massa nerastra delle alghe che invadono in alcune opere metà della tela.

Negli anni Novanta nelle sue opere la materia si decanta in una superficie piatta e compatta, come sempre in un processo lento che dai movimenti delle poche onde del bagnasciuga, occupato dalle alghe, continua nelle fibrillazioni, nei tremolii del mare increspato, per passare alla distesa

azzurra, rosata, grigia e violacea insieme, e al cielo che comincia sempre più a diventare protagonista. Le trame di linee verticali, orizzontali e diagonali che prima erano evidenti, pur presenti, sono celate da velature sovrapposte; si annulla la linea di demarcazione tra mare e cielo, per quanto, a suo dire, debba essere impercettibilmente avvertita, l'obiettivo essendo quello di «rendere qualcosa tra credibile e non credibile». Da un lato il dato di un'immagine vista, dall'altro quella di renderla in pittura con l'olio e trovare una risposta formale a quanto avvertito in quell'immagine come significante per le tensioni in essa presenti. «Per me il mare – osserva – è un rapporto quasi matematico tra spazio, colore e linea elementi, che devono vivere dentro una luce reale e vera». Come esempio può essere citato l'olio *Sulla spiaggia di Sampieri* congedato nel 1994, dove gli interessa rendere credibile e dare verità ad un nero in piena luce. Nell'opera, al nero, carico dei suoi significati, si arriva dall'azzurro chiarissimo, per graduali passaggi. Per quanto la dimensione delle tele si alterni tra orizzontali e verticali, la scelta del mare come soggetto porta all'orizzontale come dominante, con tutto quanto l'orizzontale comporta in termini psicologici, come quiete e serenità. La scelta quasi univoca del mare e del cielo è contestuale alla scelta di superfici ampie, di porzioni di mare e di cielo dove rare sono le nuvole, talvolta appena accennate, e dove appare in alcune tele la luna, non quella della notte, mai dipinta, ma quella del mattino, impalpabile volto bianco impercettibilmente maculato. Non ci sarà solo l'azzurro del luminoso e cristallino mattino, ma anche l'azzurro velato di grigio della luce dopo il tramonto,

l'intensa luce gialla del pomeriggio e quella blu profonda della notte stellata. Le geometrie del mare sono affidate alla linea dell'orizzonte, ai percorsi delle correnti marine che oramai portano lontano in profondità, a strisce di blu orizzontali (*La linea azzurra*), che, in modo netto, appaiono nella superficie di un azzurro chiarissimo del mattino, a insolite formazioni di nubi che tagliano il cielo. Mai Guccione ha dipinto il mare in tempesta, mai tramonti infuocati o cieli forieri di piogge o di bufere.

Dagli anni Novanta fino alle ultime sue opere dipingerà l'infinito del mare e l'infinito del cielo, come spazio dell'assoluto, del nulla e del tutto. Già nel 1994 osservava: «Voglio dipingere lo spazio, non il cielo, lo spazio che sia anche cielo, spazio inteso come superficie che abbia il potere di attrarre un'attenzione e una tensione dello sguardo in una tela che può essere un centimetro o un metro e mezzo, uno spazio che non è anonimo, che è una porzione di superficie dove si giocano delle tensioni, dove si scontrano equilibri... a me interessano le superfici assolutamente piatte che piatte non sono, proprio come è lo spazio, con scontri tra azzurri e rosa, tra azzurri caldi e azzurri freddi, un gioco tra mobilità e immobilità. È come se fabbricassi chimicamente lo spazio, lo addensassi di tutti gli elementi chimici che lo spazio ha... Quando dipingo il mare mi ritornano tutti i generi dei diversi punti di vista e dei movimenti di luce. Penso che è la loro somma finale che, dopo mesi di modificazione dell'immagine finale, mi induce a credere di avere forse carpito qualcosa della realtà interna del soggetto» (mia intervista). E non è soltanto l'azzurro per quanto

dominante ad essere protagonista. La mutevolezza della luce tende allo stesso risultato di uno spazio assoluto verso cui talvolta si indirizzano le correnti marine, uno spazio che in quanto omogeneo si dilata percettivamente oltremisura, frutto di una esperienza, la sua, dovuta alla contemplazione, all'immersione psicofisica in quella realtà che nello stesso tempo è un vuoto e un pieno, un annullarsi fisico e metafisico. Il procedere è quello di una esemplificazione, di un continuo togliere riconoscibilità: pur essendo lo sguardo sul mare di Sampieri, quella battigia, quella piccola onda, quelle correnti, quella lontananza del mare, quel cielo, si pongono fuori dalla storia, sia essa di un luogo specifico come di una cultura o di una civiltà.

Le opere degli ultimi dieci anni hanno un che di etico e finalistico insieme nel voler indicare una meta che, non escludendo le ansie, le angosce, le sofferenze pur accennate ed espresse nelle linee nere delle alghe, nel buio di un'onda, nell'invasione di un nero fumo, non escludendo in sostanza il male che nel mondo permane, non intacca l'insopprimibile stupore di fronte alla bellezza di uno spazio infinito, luogo dell'inesplicabile, del mistero, a voler evocare l'infinito leopardiano e il montaliano male di vivere. A Franco Libero Belgiorno diceva negli anni Novanta: «Il mare è cosa infinita ed è infinita anche dal punto di vista della pittura. Difatti mi accorgo che se faccio riferimento ai primi mari che ho dipinto intorno alla fine degli anni Sessanta e a quelli che dipingo oggi, c'è un'enorme differenza. Ma non perché io sia più vecchio, o più maturo, o dipinga meglio, ma perché il

concetto di mare è cambiato. Mentre prima il mio era un rapporto fisico, più legato alla superficie, adesso per me il mare è diventato un motivo di esplorazione molto più ampio che implica anche tutti i veri significati, i veri valori che non vorrei definire di natura filosofica, sentimentale, ma di natura spaziale e coloristica» e ancora in una conversazione mi dice: «il mio sogno va verso un'idea di piattezza che contenga l'assoluto, tra mare e cielo, dove quasi il colore è abolito, lo spazio è abolito. Insomma una sorta di piattezza, che però, in qualche modo, contenga un dato di absolutezza, di una cosa che somiglia a niente e che somiglia a tutto». Il tutto e il nulla mediante l'azzurro e il grigio: l'azzurro che è aria, luce, natura; il grigio che «in quanto colore neutro, indefinibile e indefinito, mescolanza del bianco e del nero, due non colori, può essere la personificazione della pittura» (mia intervista). Ossessivamente mare – cielo. «Il mare – osserva – mi dà serenità, quiete, ed è quello che mi coinvolge di più», per dipingerlo «non come il resoconto di uno studioso quanto come il cantico di un amante» (Flavio Arensi). Negli ultimi anni lo spazio come azzurro e come luce è il tema centrale, dove si è rispecchiato nella totale dimensione fisica e psichica che coincide col voler essere pittore, con tutta la cultura storica che il mezzo, l'olio, ha espresso nei vari secoli, alla quale storia ha sempre pensato e con la quale si è voluto costantemente confrontare. Il suo silenzioso dialogo con alcuni classici amati è rivelato dai *d'après*. Il più amato, a voler far la conta del numero dei disegni e dei pastelli dedicati alle sue opere è Michelangelo, seguito da Caravaggio. Ma l'elenco è molto lungo: arti-

sti che da Masaccio arrivano a Manet, frutto anche dei suoi periodici viaggi mirati verso i più importanti musei europei. Il suo dialogo mediante i *d'après* tende a ripercorrere l'atto creativo dei classici, cercando di individuare in un'opera i nodi formali, i nuclei disegnativi, i ritmi strutturali plastici e pittorici. La concentrazione sulla pittura e sulla scultura è totale. La cosa che lo interessa e lo coinvolge di più è il trovarsi nel suo studio per concentrarsi sull'opera che ha davanti con un sottofondo di musica classica. Sono diverse le opere degli ultimi anni in cui cerca di dipingere «non ciò che la luce gli permette di vedere ma di dipingere la luce stessa, di dipingere l'impossibile» nota Agamben in un suo pensiero scritto in occasione della sua recente scomparsa. È sintomatico il rapporto tra mezzo utilizzato, l'olio, il pastello e il tema affrontato. Pur vivendo per 35 anni circa nell'altopiano modicano quel paesaggio è stato affrontato solo col pastello e non con l'olio. In quel contesto ha ambientato *Norma*, un tema che avrebbe avuto come scenario la natura della Francia, i *d'après* su alcune opere di Friedrich che sono riferiti alle coste del Baltico, gli scenari tedeschi e inglesi del *Tristano e Isotta* di Wagner; col verde e i marroni ha trattato il tema della *Malinconia delle pietre*, o il paesaggio popolato di carrubi, rendendo evanescenti e sospese quelle immagini in cui l'evocazione sostituisce la consistenza dello spazio e delle cose. Il Nord e il Sud dell'Europa, le diverse culture si saldano nelle sue opere su una traiettoria neoromantica: un obiettivo mai tentato prima nei vari ambiti culturali. Se la pittura è un mezzo col quale si ricostruisce il reale e quel processo necessita dei tempi lunghi della riflessione e arriva al cuo-



re tramite il pensiero, il pastello non ha mediazioni nella resa di un'emozione e nella percezione dello spettatore. Pittore dello sguardo l'intera sua opera è il risultato della complessa dinamica tra soggettività e oggettività, nella restituzione di tutti i sentimenti, delle tensioni dell'uomo tramite la natura e tramite la cultura, sia essa dell'arte intesa come disegno e come pittura, sia intesa nelle sue variegate forme musicali e letterarie. Dipingendo il mare, il fiore dell'ibisco, le colline iblee, il carrubo, o evocando le narrazioni degli artisti amati, delle opere letterarie e musicali, la ragione si è accompagnata alle pulsioni emotive, la passione all'estasi, la malinconia alla disperazione, alla tragedia, la serenità e lo stupore all'indignazione, «e tutto finisce per parlare dell'uomo, anche quando domina la solitudine delle minime variazioni di colore delle correnti del mare» (Salvatore Scalia).

#### Bibliografia:

Guido Giuffrè: Piero Guccione, *Le line del mare e della terra*, Carte segrete, Roma 1981.

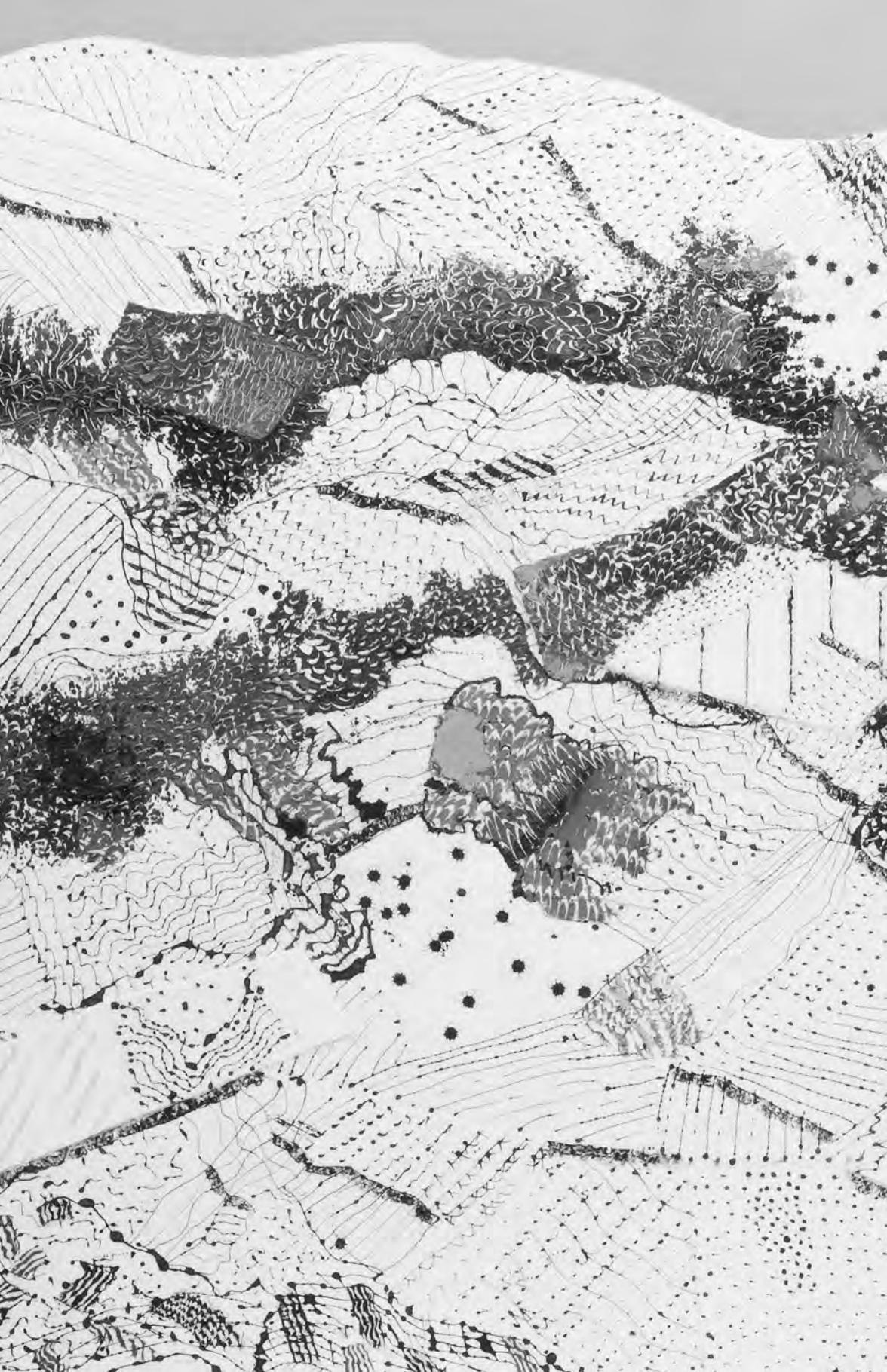
Franco Antonio Belgiorno, in *Piero Guccione*, Control data, 1993.

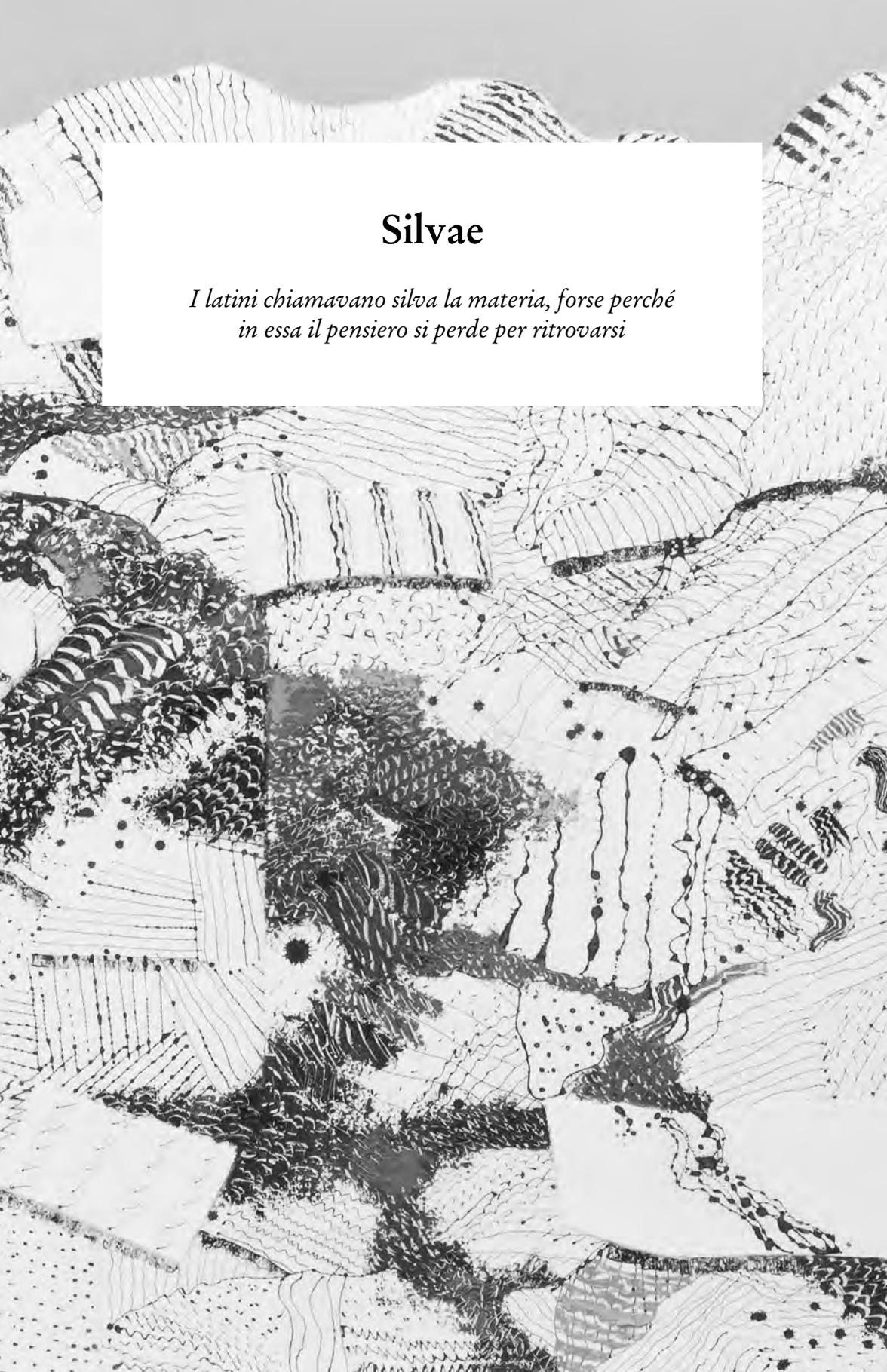
Flavio Arensi, *Di che colore sono gli occhi di Piero Guccione*, in «Ore piccole», anno II, n. 6, luglio 2007.

Vittorio Sgarbi, *Sciclitudine, Modernità e sentimento della natura di Piero Guccione*, in Luciano Caprile, *Piero Guccione*, Galleria Tega, Milano 2010.

Salvatore Scalia, *La discesa agli inferi*, in «La Sicilia», 16 febbraio 1994.







# Silvae

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



## Sogni perduti.

### Arte e sacro come esperienza nel X millennio a.C.

Alessandro Baccarin

1. Presso i Figalesi, racconta Pausania (VIII,42,1-11), si conservava memoria di un'antica statua in legno (in greco xoanon), dedicata a Demetra Nera (*Demeter melaina*). Capostipite delle tante Madonne Nere del cristianesimo, il quale ai suoi esordi aveva trovato nella "vergine" (*parthenos*) Demetra/Diana il perfetto corrispondente alla Vergine Maria (Hans Peter Duerr, *Dreamtime, Concerning the Boundary between Wilderness and Civilization*, engl. trans., Basil Blackwell, Oxford 1985), la statua ornava un modesto santuario ipogeo, collocato negli ombrosi ed umidi recessi di un antro presso il monte Eleo. La grotta era sede di un culto ancestrale, proprio di quei Pelasgi che, secondo un'antichissima tradizione, fra gli inospitali monti dell'Arcadia avevano resistito all'invasione dei Dori e che, sulle tracce di Maria Gimbutas, possiamo identificare con un sostrato culturale precedente quello indoeuropeo. Gli Arcadi erano i depositari di quel culto antico, alieno al pantheon olimpico, estraneo al tempio e alla città, e assimilabile agli analoghi culti tributati in Arcadia alle Erinni presso i Telpusi (Pausania, VIII,25,4), a Demetra e alla *Despoina* ad Hermanion, sul confine fra Messenia ed Arcadia (Pausania, VIII,35,2), oppure alla *Despoina* a Licosura (Pausania, VIII,37,1). Divinità ctonie queste, come

sosteneva Erwin Rohde (*Psiche*, vol. 1, trad. it., Laterza, Bari 1970, orig. *Psyche. Seelencult und Unterblichkeitsglaube der Griechen*, Freiburg in Brisgau 1890-90), ovvero tracce mnestiche dell'antico culto di Gaia, la Madre Terra anteriore a qualsiasi divinità olimpica, a sua volta traduzione greca della "Dea madre" dei cacciatori paleolitici, raffigurata nelle numerose "Veneri" in pietra che l'arte del paleolitico superiore ci ha restituito.

L'aura anticlassica e ancestrale che promanava da quella antica statua lignea veniva senz'altro colta da Pausania, acuto osservatore delle cose sacre e iniziato ai Misteri Eleusini in piena età augustea. Questa la sua descrizione: «La loro statua era stata eseguita in questo modo: stava seduta su di una pietra simile in tutto, tranne la testa, a una donna; aveva testa e chiome di cavallo; immagini di serpenti e di altre fiere le spuntavano sulla testa; indossava un chitone che le arrivava fino alle estremità dei piedi; su una mano teneva un delfino e sull'altra una colomba». Si trattava di una vera "Signora degli animali" (*Potnia theron*), quale doveva essere originariamente Gaia, la *Terra madre*. Il suo antichissimo culto era stato assimilato a quello di Demetra, che nel nome portava il termine *Da* (*Da-meter*), con il quale anticamente veniva chiamata Gaia (Károly Kerényi, *Gli dei e gli eroi della Grecia. Il racconto del mito, la nascita della civiltà*, trad. it., il Saggiatore, Milano 2015). Ogni specie ritratta indicava ciò che oggi definiremmo un regno animale: i serpenti per il mondo sotterraneo, le colombe per quello dei cieli, i cavalli per quello terrestre, e infine i delfini per quello delle acque. Divinità della vita e della morte, della generazio-

ne e della rigenerazione, la sua statua era stata realizzata in legno, proprio nella grotta dove probabilmente il suo culto era praticato sin da epoca paleolitica.

Pausania racconta che, andata distrutta la statua e venuto meno il culto a lei tributato, i Figalesi, per difendersi dalla carestia che flagellava il loro territorio, su consiglio dell'oracolo di Delfi, decisero di erigere una nuova statua, questa volta in bronzo, affidandone l'esecuzione ad Onata di Egina, famoso toreuta (VI-V a.C.). Onata fu in grado di riprodurre l'antichissima statua ricevendone in sogno l'immagine (Pausania, VIII, 47,7). Troviamo qui una traccia mnestica dei rituali incubatori praticati presso questo antico santuario rupestre.

L'incubazione prevedeva il contatto diretto con le divinità e gli antenati attraverso il sogno: era in questa dimensione dell'altrove che la divinità poteva concedere la guarigione dalla malattia, oppure fare breccia nelle nebbie del futuro, a favore del singolo come della comunità. Era nel mondo onirico che si poteva far esperienza del sacro. Si trattava di una ritualità ancestrale, praticata già nel paleolitico, la cui tenace resistenza alla religione, alla città e alla politica trova riscontri in tutto il Mediterraneo antico e poi medievale. Culto incubatori, collocati in grotte, pertugi della terra, sempre al di fuori delle *poleis* prima, e delle chiese dopo, caratterizzati da un localismo del sacro (è il luogo a consentire il contatto con il sacro, come lo sarà la reliquia in epoca medievale) che è un abitare il mondo. D'altra parte, nella società greco-romana, come poi in quella cristiana medievale, le fondazioni di santuari, le erezioni di chiese o la dedica di statue a seguito di

visioni oniriche costituiscono una tradizione consolidata e ubiqua, a dimostrazione che Onata non faceva altro che seguire riti radicati nella memoria collettiva.

Tracce di riti incubatori sono presenti in tutto il mondo greco, sempre con le medesime caratteristiche: una grotta al di fuori dello spazio cittadino, il contatto diretto con il sacro attraverso il sogno, da parte del richiedente oppure tramite sacerdoti incaricati di sognare per conto terzi, diretti discendenti questi degli sciamani paleolitici. Osserviamo la sopravvivenza di queste ritualità nei *Selloi*, i sacerdoti del santuario di Zeus «protettore dei Pelasgi» a Dodona, in Epiro: Omero (*Iliade*, XVI, 235-236) serbava memoria della tradizione che li obbligava a dormire in terra senza potersi mai lavare i piedi. Chiara traccia questa di un culto sciamanico, di epoca neolitica o forse paleolitica, dove è il contatto diretto con la sacra terra a consentire l'esperienza del sacro attraverso il sogno. Il commento ai versi omerici di Eustazio conferma questa ipotesi: le prescrizioni rituali, ricordava Eustazio, imponevano ai *Selloi* di praticare l'incubazione dormendo su pelli di montone (Eustazio, *Comm. ad Iliad.*, XVI, 236). Ed è sempre su un vello di montone o di pecora che poteva accedere al rito incubatorio chi si recava presso il santuario dell'eroe guaritore Anfiarao ad Oropo (Pausania, I, 34, 4), o ancora coloro che nel Lazio arcaico si rivolgevano al dio Fauno, signore dei boschi e dei sogni (Virgilio, *Eneide*, VII, 88-95; Ovidio, *Fasti*, IV, 651-652).

2. Attraverso i tempi millenari della “memoria culturale” (Jan Assman, *Cultural Memory and Early Civilization*.

*Writing, Remembrance and Political Imagination*, eng. trans., Cambridge University Press, New York 2011), il sacro della Demetra teriomorfa arcade o quello onirico dei rituali incubatori dei sacerdoti Pelasgi di Zeus si ritrovano genealogicamente nei santuari di pietra eretti a Göbekli Tepe, la “collina panciuta” dell’alta Mesopotamia, attuale Kurdistan in territorio turco. In questo luogo, nel X millennio a.C., alcune comunità di cacciatori avevano dedicato agli antenati un santuario imponente, caratterizzato da monoliti antropomorfi alti fino a cinque metri, tutti mirabilmente ornati da figure di animali in bassorilievo. È in questo luogo che troviamo la traccia mnestica di un vivere il sacro e la comunità come qualcosa di indivisibile, una forma di vita sorgiva che ci interroga e che ci chiama al pensiero, proprio nell’epoca della catastrofe capitalistica.

Possiamo recuperare le immagini e i significati di questo santuario antichissimo attraverso la vivida descrizione di Klaus Schmidt (*Costruirono i primi templi. 7000 anni prima delle piramidi*, trad.it., Oltre Edizioni, 2011), l’archeologo che per primo portò alla luce le rovine di questo incredibile sito archeologico. Il complesso sacro era composto da quattro aree circolari (Struttura A,B,C,D), ciascuna delimitata da un muro in pietra. All’interno di ciascun cerchio erano stati eretti vari pilastri litici (*menhir*), alti circa 5 metri e a forma di “T”, con le superfici decorate da immagini di animali, per lo più serpenti, volpi, uccelli, bufali selvatici.

Il pilastro 33 della Struttura A, ad esempio, presentava in bassorilievo una serie di serpenti e un ariete. Sul corpo

dei pilastri spesso appaiono in altorilievo braccia umane, che poi si incrociano sulla faccia centrale del pilastro, a volte decorato nella parte inferiore con un perizoma stilizzato, come nel caso del pilastro 18 della Struttura D. Si ha l'impressione che i realizzatori di questi *menhir* abbiano volutamente trascurato il dettaglio delle membra umane, e questo certo non per una mancanza di perizia o di strumentazione. Nello stesso sito infatti si sono ritrovate statue di animali a tutto tondo. Sono i bassorilievi con le figure di animali, che gli artefici realizzano con estrema cura sulle superfici dei pilastri, a sovrapporsi alle membra umane, quasi che le forme dell'uomo e quelle dell'animale debbano rimanere sovrapposte, ma completamente distinte.

Si coglie qui il senso primigenio dell'ornamentale. È l'ornamento che rende sacri i pilastri antropomorfi, è l'ornamento il racconto sacro. L'ornamento è lo strumento attraverso il quale l'aperto del mondo diventa il chiuso dell'uomo, ed è allo stesso tempo la forma sacra attraverso la quale quest'ultimo può abitare quell'aperto. Ornamentale e sacralità, così indistinguibili nell'arte megalitica, seguiranno strade separate solo quando verrà meno la forma di vita dei cacciatori, quando la vita si separerà in politica, religione, economia, nello spazio della città, nella frattura fra vita pubblica e privata, fra palazzo, tempio e abitazione.

3. La grande area sacra di Göbekli Tepe costituiva per i suoi realizzatori il mondo degli antenati, come lo era d'altronde Stonehenge, costruita più di settemila anni dopo, per i cacciatori delle foreste inglesi. A Göbekli Tepe, pro-



Un pilastro a T di Göbekli Tepe.

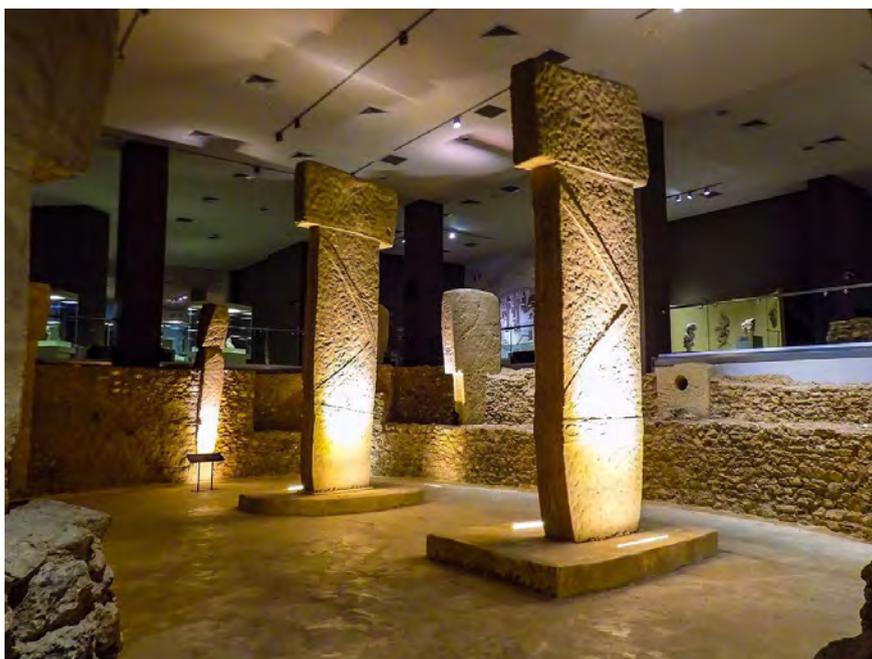
prio come a Stonehenge, nel corso dell'anno si radunavano periodicamente le tribù di cacciatori dell'area, non solo per scolpire ed erigere i pilastri in pietra, ma anche per celebrare i riti relativi al loro culto. Culto degli antenati, senz'altro, che tuttavia venivano ad identificarsi con gli spiriti degli animali, quegli stessi animali che diventavano prede nelle battute di caccia, e che costituivano loro stessi il sacro.

Troviamo un ambiente analogo a Çatal Höyük, il villaggio neolitico preceramico dell'VIII millennio a.C. scoperto negli anni Sessanta da James Mellaart (James Mellaart, *Çatalhöyük, A Neolithic Town in Anatolia*, London 1967). Gli abitanti di questo centro formavano ormai una popolazione stanziale di allevatori e coltivatori, che tuttavia praticava ancora culti di tipo sciamanico legati agli antenati e agli animali selvatici. Come è noto, Çatal Höyük presenta un abitato privo di strade. Le abitazioni erano costruite volutamente le une accanto alle altre, senza lasciare alcuno spazio per le strade, per le piazze, per i templi, tanto che il passaggio da una parte all'altra del villaggio era possibile solo spostandosi sui tetti stessi. Qui spazio pubblico e privato è indistinguibile, spazio sacro e abitativo si sovrappone, laddove sono le stanze delle comuni abitazioni ad ospitare culti e simboli sacri. In questa sorta di "anticità", le abitazioni presentano spesso decorazioni animalistiche, per lo più bucrani di uro (bue selvatico), oppure protuberanze sulle pareti ornate con ossa o denti di animali selvatici. La presenza di sepolture in questi ambienti indica chiaramente un culto degli antenati, che si indistingue da quello per gli animali.

4. Schmidt osserva nei *menhir* di Göbekli Tepe una forma di narrazione del sacro simile a quella offerta dalle *Vie dei canti* (*Songlines*) degli aborigeni australiani ed una forma di vita collettiva assimilabile alla nozione greca di “anfizionia”. Se le prime implicano l’esperienza del sacro attraverso una relazione ancestrale, poetica e periegetica con il territorio, dove l’antenato si confonde con l’animale, il mito con il percorso, la memoria con il sacro, la seconda, come vuole l’etimologia del termine, implica un “abitare insieme”. In questo modo le varie “leghe sacre” che caratterizzano la società greca classica portano traccia di una forma di vita prepolitica, che abita il mondo insieme in quanto ha una relazione sacra con quel mondo. Non sorprende allora trovare in questi pilastri di pietra gli animali che, millenni dopo, avrebbero composto lo scenario abituale della ritualità incubatoria: l’ariete, sulla pelle del quale sognavano gli sciamani *Selloi*, il serpente, l’animale sacro di Asclepio/Esculapio, il dio guaritore dei Greci e dei Romani. Tornano i riti sciamanici che già nel paleolitico trovavano nel sogno il ponte necessario fra l’uomo e il sacro, fra la vita e la morte, fra la comunità e il mondo. Torna soprattutto quella forma teriomorfa che caratterizzava la statua di Demetra a Figalia, corpo di donna con testa di cavallo, così come i grandi pilastri neolitici di Göbekli Tepe rappresentano corpi di uomini e membra di animali. A questo proposito Klaus Schmidt osserva come le figure umane con testa teriomorfa caratterizzino il repertorio figurativo dell’arte dal paleolitico fino all’età del bronzo, quando improvvisamente, con le prime civiltà urbane, sedentarie e agricole, compaiono i “mostri” terio-

morfi, con corpi di animali e teste di uomini. In Grecia avremo allora la Gorgone, nel Vicino Oriente il demone con corpo di animale e testa di uomo. Si passa dalla gioia mistica del sacro proprio dello sciamano, alla disperazione pavida del religioso propria dei sacerdoti, dalla grotta e dal circolo di pietre, al tempio e alla città, dall'incanto della vita alla sua mostruosità, dal "comunismo" alla città, nella sua versione religiosa, politica e poi capitalistica.

5. Hans Peter Duerr ebbe modo di osservare che i popoli raccoglitori e cacciatori nomadi del paleolitico, e in generale tutti quei popoli ontologicamente «contro lo stato» per citare Pierre Clastres, concepivano la morte come parte della vita, laddove le società sedentarie e "ci-



Pilastri della Struttura D di Göbekli Tepe presso il Museo Archeologico di Urfa.

vilizzate” percepivano la vita come parte della morte. Da una parte la gioia della vita, dove la morte non è che una tappa del processo vitale, con la “Grande dea madre” che garantisce la rigenerazione, dall’altra la vita come preparazione della morte, con il giudizio finale, l’espiazione, la colpa, l’inferno, l’Ade... Göbekli Tepe rappresenta allora un paradigma primigenio e sorgivo, alternativo alle società stratificate e politiche, una comunità determinata dal sacro, dove “abitare il mondo” e “fare esperienza del sacro” sono momenti inscindibili di una forma di vita, talmentefondanti da richiedere il lavoro, la dedizione e l’arte di tutta la comunità.

Appare qui evidente come l’arte formi il sacro e la comunità allo stesso tempo. La comunità è indistinzione di sacralità e arte, del tutto estranea alla cittadinanza e alla politica. Il *menhir* e i circoli di pietre sacri del neolitico si pongono in opposizione allo spazio politico della città, non in linea genealogica, e questo perché implicano il “comunismo”, una forma di vita che vive il mondo attraverso l’arte, il lavoro, la comunità, il sacro. Un nucleo di esperienze queste restituite al loro significato primigenio: arte, lavoro, sacralità, vita, comunità si confondono. Laddove, per la rovina di tutti, nelle civiltà sedentarie e agricole queste sfere si separeranno drammaticamente in comando, guerra, schiavitù, società, classi e infine capitalismo. Da una parte il sacro come forma dell’abitare il mondo, dall’altra la religione come forma di distruzione del mondo, da una parte il *menhir*, la grotta e l’esperienza del sacro dello sciamano, ciò che non ha economia e non può avere governo, dall’altra il tempio del sacerdote,

il palazzo del sovrano, l'agorà o l'assemblea dei cittadini, ciò che ha un'economia della salvezza e un governo dei viventi.

6. Indistinguibilità fra lavoro, sacro, arte e vita che troviamo immancabilmente confermata in ogni sito paleolitico e neolitico. A Çatal Höyük, come si accennava, i santuari si trovano dentro le abitazioni, e si mangia, si vive, si dorme e si sogna dentro questi santuari, indistinguibili rispetto alle comuni abitazioni. Ad Akrothiri, l'antica Thera, prima che l'eruzione del vulcano distruggesse l'abitato nel XVII secolo a.C., al primo piano di un edificio (*Xesté 3* nella terminologia degli archeologi) databile al XX secolo a.C. nella fase più antica, utilizzato come luogo di culto e tuttavia indifferenziato dalle altre abitazioni, aveva sede il santuario di una "Signora degli animali": la sua figura campeggia sugli in splendidi affreschi parietali, intenta a ricevere dalle devote l'offerta di fiori di croco, attraverso l'intermediazione di babbuini azzurri. Nella cultura Tisza, nel V millennio a.C., nell'attuale Ungheria orientale, le abitazioni sono allo stesso tempo laboratori ceramici, luoghi di culto, ambienti per la vita quotidiana. Un sincretismo di sfere che Maria Gimbutas (Maria Gimbutas, *Le dee viventi*, trad. it., Medusa Ed., Milano 2005) aveva individuato come tratto marcante delle civiltà neolitiche dell'Europa Antica. E ancora a Lerna, nell'Argolide, regione settentrionale del Peloponneso, nel XVII secolo a.C. sorgeva un edificio su due livelli, denominato dagli archeologi *Casa delle tegole*. Questo santuario presentava la compresenza di un laboratorio



Gli affreschi della parete settentrionale del vano 3 dell'edificio *Xesté 3* ad Akrotiri con la "Signora degli animali" seduta sul trono.

ceramico e di un luogo di culto, il primo ospitato al piano terra, il secondo al livello superiore. In tutti questi esempi, come a Göbekli Tepe, la vita ha una sua forma, che non distingue lavoro, arte, quotidianità, sacro.

7. Possiamo immaginare gli sciamani di Göbekli Tepe danzare, con le loro maschere animalesche, una danza parossistica, simile a quella che immaginiamo potesse seguire lo sciamano con maschera di bufalo e flauto ritratto nella caverna dei Trois-Frères, gli echi della quale troviamo ancora forse ne *Le sacre du printemps* di Stravinskij. Possiamo immaginarli cercare l'estasi nella danza e nella birra, che abbondante veniva prodotta attraverso l'uso dei grani selvatici, come sembrano attestare i grandi contenitori in pietra trovati sul luogo (Giorgio Samorini,

*Archeologia delle piante inebrianti*, Youcanprint, Roma 2017). E possiamo immaginarli sognare a favore della comunità, sotto lo sguardo dei giganti di pietra nel circolo sacro, per interrogare gli spiriti degli antenati-animali. Sappiamo però che attorno all’VIII millennio a.C. le aree sacre di questo santuario vennero abbandonate. Gli epigoni di quei cacciatori, trasformati ormai in allevatori sedentari, memori della sacralità del luogo, ricoprirono di terra tutti i recinti sacri.

Medesimo destino di oblio caratterizzò la *Casa delle tegole* di Lerna, che gli invasori Dori seppellirono con apporti di pietra e terra (L. Piccardi, L. Alberti, C. Paterna, Eracle e le sue fatiche, CNR Edizioni, Roma 2019). Un gesto questo volto a segnalare che qualcosa di sorgivo era stato lì distrutto, e che tuttavia la sua voce sacra parlava ancora, come avrebbe parlato in tutte quelle grotte, quei santuari ipogei che avrebbero costituito la geografia del sacro in tutto il Mediterraneo. Luoghi sacri, che in piena epoca storica avrebbero continuato a parlare di una vita altra, di un paradigma diverso. Luoghi dove i vari santuari di Asclepio, Iside e Serapide avrebbero continuato a sussurrare parole agli uomini attraverso il sogno, o dove i luoghi di culto megalitici avrebbero continuato a vivere in epoca cristiana attraverso il culto dei santi guaritori. Come a Conques, in Francia, dove i rituali incubatori del sito megalitico del luogo trovavano continuità nel culto medievale di *Sancta Fides*, per il quale il *Liber miraculorum Sancti Fidis* (XI sec.) tramanda le guarigioni miracolose indotte attraverso il sogno, e come attesta il culto di Santa Maddalena nella grotta alpina di Sainte Baume,

tra Tolosa e Marsiglia, per la quale una biografia alto-medievale (PL, XXIII, 156-157) attesta un sogno miracoloso ricevuto proprio in quella grotta, sogno attraverso il quale la santa ricevette poteri di guaritrice (Francesco Benozzo, *Sounds of the Silent Cave. An Ethnophilological Perspective on Prehistoric "incubation"*, in G. Dimitriadis (ed.), *Archaeologies and Soundscapes*, Oxford, Archaeopress [BAR International Series]).

Sono questi canti e questi suoni dell'estasi che ci parlano attraverso i millenni, dalle grotte o dai megaliti, è questa voce che abbiamo bisogno di ascoltare. Per recuperare a noi una forma di vita, ovvero una vita piena, per non ritrovarsi la mattina allo specchio clandestini a noi stessi.



## L'ipotesi Rossi a San Silvestro, Vicenza

Alessandro Finocchiaro

Due suonatori, una coppia che danza. La parete sembra respirare, mormorare col dipinto, con quei lacerti di pittura che vi rimangono. Da più di un secolo oggi la giovane donna stringe appassionatamente a sé il suo compagno di ballo, i loro volti si toccano, forse si baciano. Hanno gambe grandi, forti, che ci rimandano all'iconografia che caratterizzò il ventennio fascista. Coperte da mani d'intonaco dovevano essere state nascoste per decenni queste immagini, poi riportate alla luce forse neanche vent'anni fa. Figure dipinte con slancio e urgenza espressivi. Due suonatori, un pifferaio e un chitarrista fanno musica seduti. Tra i ballerini e i musicisti c'è una ciotola, in basso sopra una sorta di colonnetta schiacciata che fa da piedistallo cilindrico, vicino al piede della donna con una scarpa aperta, la ciotola sulla bella caviglia e il tallone nudo. La ciotola è dipinta velocemente, con una base vista frontalmente in evidente contrasto prospettico sia con la sommità della colonnetta su cui poggia che con l'ampia apertura della stessa scodella, così come sono rapidi i segni del pennello che tracciano la sedia in legno dove sta seduto il musicista. La ragazza ha capelli ondulati e legati, l'uomo un caratteristico berretto bretone, bluette. Dominano nella composizione i rossi e i blu, accordi ora grandi, sonori e possenti,

ora sussurrati. Sono rossi profondi, consumati, e blu cerulei a incontrarsi con l'incarnato dei volti e delle mani. I colori ci appaiono dolciastri. Assorbiti nell'intonaco, hanno sicuramente perso la loro natura iniziale, forse la loro brillantezza, anche se l'effetto del colore sul muro è di solito più castigato che in altri supporti. Del chitarrista vediamo appena lo strumento e il braccio destro; quel che manca della figura, come forse una grande parte del resto della pittura parietale, è magari ancora integro lì, sotto le mani d'intonaco. La figura del suonatore di piffero è invece ben visibile quasi nella sua interezza. Sembra essere una figura-paesaggio, come è stato notato. Anche lui, come l'uomo che danza, porta un cappello. La sua testa, grottesca, è reclina, e il corpo, il corpo sembra tutto agitarsi e curvarsi al ritmo della musica che emette a tutti polmoni. Le figure e gli oggetti sono dipinti con linee disegnative veloci,



Dettaglio dell'affresco a San Silvestro.



Dettaglio dell'affresco a San Silvestro.

che a volte si incrociano e inseguono come echeggiando ritmi, risonanze. Più che la *mimesis* questa pittura riflette la musica, il canto, l'espressione accesa. Le mani sullo strumento a fiato sono rese con rapidi tratti di pennello, quasi fendenti di spada. La mano destra si allarga sino alle note più acute mostrando forse l'abilità del suonatore, la divaricazione della mano e il movimento veloce e ardito sui fori più estremi dello strumento, la sinistra lo regge accarezzandolo quasi col palmo mentre le dita tappano anch'esse i fori per le note del grande piffero. La figura della ragazza è invece, soprattutto sulla spalla, dipinta con una linea di contorno grossa e marcata. Abbraccia forte il suo compagno di ballo, le sue labbra sono rosse e umide. Dell'ampia porzione dipinta invece nella parete a sinistra vediamo poco, qualche svolazzo e ghirigoro del pennello a tracciare forse figure: è ben visibile una parte di un arto e, più in basso a sinistra, la sinopia di una brocca in vetro,



Veduta d'insieme della parte più integra dell'affresco.



Dettaglio dell'affresco a San Silvestro.

con un lungo elemento dentro. Quello che forse sta ancora celato in gran parte sotto le mani d'intonaco della parete è un grande affresco novecentesco largo ben quattro metri e cinquanta, alto un metro e sessanta, dipinto a circa un metro e mezzo dal pavimento.

Una pittura che è una testimonianza di un'epoca, in una chiesa romanica che fu per qualche tempo presidio militare, pittura che è forse anche fondamentale tassello di un percorso tra i più importanti e segreti della nostra avanguardia storica. Ma soltanto la giusta salvaguardia e un nuovo importante intervento di restauro, ormai da più parti richiesto, potrebbe salvare e portare alla luce nella sua interezza quest'opera quasi dimenticata. La stanzetta in cui si trova, tempo fa la sagrestia, poi chissà forse all'epoca del presidio militare una semplice saletta dove riunirsi, anche convivialmente, su una parete attigua ha sopra una porta una lunetta dipinta, un piccolo affresco antico a soggetto religioso. Parliamo della chiesa di San Silvestro, a Vicenza. Di origine romanica, l'edificio subì diversi interventi lungo i secoli: nel diciannovesimo divenne zona militare. Oggi la sua facciata è separata dalla strada da una cancellata e la chiesa è molto raramente aperta al pubblico. Sino a pochi anni fa veniva utilizzata per mostre d'arte gestite da un'associazione.

### *Antefatto*

Un sabato di novembre del 2004. La città è grigia, nebbiosa, le strade umide; mi muovo verso il museo. Intorno i palazzi, una bianca piazza fascista. Poco lontano una chie-

sa grande, a pianta rotonda. Poi rovine romane. In qualche bar le offerte legate alle grandi mostre. Nel museo oltre l'imponente collezione d'arte antica si susseguono carrelate di grandi quadri. Quella però per cui ero venuto, di mostra, me la riservo per ultima. Era di un artista di cui avevo visto poco, dipinti isolati in qualche collettiva. Volevo saperne di più. Finalmente una personale.

Vengo investito dai colori di questa pittura, formano accordi spesso inediti, gialli e aranci convivono con dei verdi cinabro e vescica e blu laccati. La materia differisce da quella dei grandi pittori dell'ultimo Ottocento per una sua evidenza smaltata e artificiale. A volte le cromie sembrano galleggiare sulla superficie. Le linee del pennello ricordano volute e arabeschi liberty, ma c'è come una strana mistura di decorativismo e lacerazione in queste pitture. Ci sono i paesaggi, che descrivono a volte larghe vedute, rese in modo del tutto originale. Rifiutano i netti piani prospettici, questi paesaggi, ma evocandoli, sviluppandosi con linee che si piegano e aggrovigliano, o rispondendo a tensioni interne, veri e propri rimbalzi ritmici. Ecco il famoso dipinto dell'albero, quello visto sui libri, con gli oca e aranci nelle chiome su quei rami piegati, perfetto nel suo equilibrio compositivo, emerge per preziosità. Certi altri dipinti sembrano quasi vetrate di chiese laiche, chiese erette alla vita, e agli dei della pittura; ma ogni quadro esprime sempre una sua precisa necessità. C'è una chiesetta in Bretagna. Il volto della fanciulla, circondato da fiori, in un piccolo dipinto quasi quadrato. Un ritratto di signora con vestito scuro di maggiori dimensioni. Mi richiama alcuni grandi ritratti di Henri Matisse, di quelli che avevo

visto alla grande mostra del Campidoglio. Questo quadro è magnetico; passeranno per me tanti anni prima di poterlo rivedere. Si susseguono altri dipinti di paesaggio. Le montagne all'orizzonte sono quelle dell'asolano, posti meravigliosi che avrei poi conosciuto e che il pittore aveva per qualche tempo abitato. C'è un paesaggio della laguna, un altro di mare, poi un lago, forse a primavera come diceva la didascalia, forse neanche un lago come precisano i testi in catalogo. Dei ritratti di pescatori possono fare pensare a Constant Permeke. Anche se stilisticamente quasi agli antipodi, questi volti hanno quella cupezza, quella tesa intensità drammatica. Poi donne che danzano, qui le linee di derivazione liberty si allungano, si enfatizzano, ci regalano un'immagine assolutamente inedita per libertà e giocosità del gesto. Si può già vedere quello che disegnerà Giò Ponti da lì a breve sui suoi bellissimi piatti e vasi, e anche queste pitture sono state da molti considerati studi per ceramiche. Un paio di dipinti con gruppi di figure, uno di essi richiama alle diverse età della donna, l'altro raffigura una famiglia di un pescatore. Alla fine del percorso espositivo sono catturato da un piccolo quadro molto incisivo, incompiuto, forse volutamente, genialmente, con tanto spazio bianco segnato da un intersecarsi di linee tondeggianti, grosse e costruttive. Raffigura il cortile di un manicomio, è stato dipinto nel 1926, dallo sfortunato pittore da non molto internato. La mostra mi trattiene diverse ore, ci ritorno.

Anni dopo, nel 2013, nella pittura parietale di San Silvestro, potuta vedere per caso, per un invito o per uno strano gioco del destino, ritroverò quella stessa pennellata,

giocosa e tragica, che ha caratterizzato i dipinti di questo maestro, la cui opera ha segnato un periodo cruciale, decisivo per l'avanguardia storica italiana.

*Antinaturalismo: l'ipotesi Rossi*

Non sono certo dipinti che rispettano canoni figurativi allora in Italia in voga questi di San Silvestro. Essi ci raffigurano persone e cose, ma con un disegno e cromie decisamente antinaturalistici: ciò che ha dipinto il pittore è come il riverbero di uno stimolo visivo, la sua autentica, febbrile, quasi esondata, risposta emozionale. L'immagine lo investe e lui la restituisce, ma deformata, ristrutturata, in qualche modo asservita alla dinamica della composizione, al suo senso profondo, o almeno a quello che l'artista le ha, più o meno consciamente, profuso. L'autore respirava un clima di cambiamento, aveva riferimenti d'oltralpe: parliamo del pittore veneziano Gino Rossi, nato Luigi, riconosciuto da buona parte della critica come uno dei padri del rinnovamento primo-novecentesco dell'arte italiana. Analisi comparate dell'andamento della linea pittorica, dell'incedere compositivo, non fanno che confermare quella mia iniziale intuizione<sup>1</sup>.

La sua vita è avvolta nella leggenda; aveva attraversato due guerre, nella prima dovette combattere, fu imprigionato e deportato al campo di Restatt, in Germania, poi a Maranello. Di ritorno trovò la casa e lo studio di Ciano distrutti. Dipinse qualche anno ancora. Finì la sua esistenza in

<sup>1</sup> «New L'Ink» n. 11, Acireale, novembre-dicembre 2004.



Dettaglio dell'affresco a San Silvestro.

ospedali psichiatrici; li faceva disegni, spesso richiesti da gente che andava a trovarlo, o forse anche dagli infermieri; si dice che molti siano solo sparuti colpi di matita, di poca importanza. Passò trent'anni negli ospedali, gli ultimi della sua vita. La sua intera produzione pittorica può circoscriversi invece nell'arco di due decenni.

Avrei poi visto negli anni immediatamente successivi alla visita della mostra di Brescia al museo di Santa Giulia altre pitture di Gino Rossi in diverse città, tra cui Verona, a palazzo Forti, Venezia, alla Guggenheim, per un prestito della versione più nota e definitiva dello stesso ritratto di fanciulla con fiori visto alla mostra bresciana. Poi al Museo Bailo di Treviso, al Mart di Rovereto, alla galleria Ghelfi di Vicenza, in qualche collezione privata di amici, nella stessa Vicenza e a Roma. Dopo la scoperta delle pitture di San Silvestro, anche alla Galleria Nazionale d'arte moderna di Roma. Poi



*Il bevitore*, 1913, olio su cartone intelato, 60x70 cm (dettaglio).



*Casa a Burano*, 1910, olio su cartone, 49x70 cm (dettaglio).

le recenti monografiche alla Galleria Internazionale Ca' Pesaro di Venezia e nuovamente al Bailo di Treviso, più recentemente il piccolo omaggio del Mart di Rovereto a Rossi e Martini.

Nella prima guerra mondiale Gino fu militare nel corpo dei bersaglieri, caporale maggiore, addestrato come mitragliere. La pittura murale a San Silvestro risale probabilmente a quegli anni, al '16, o al '17, prima di essere mandato verso il fronte giuliano. Rossi dipingeva ormai da più di dieci anni ed ebbe la fortuna di farsi conoscere e poter dipingere anche da militare. È un'opera della prima maturità: lui in divisa, destinato al fronte, ma non poteva farcela a smettere di pitturare. Non dipinse qui l'orrore ma la vita. La musica pervade la composizione. La figura femminile come una ninfa moderna erotizza la scena del ballo, ne rappresenta il fulcro. Che sia un riferimento autobiografico o meno – Rossi era da giovane stato lasciato dalla moglie, se n'era andata con uno scultore – la ballerina ci cattura per la sua energia. Le figure sono cariche di *pathos*, ma trattenute nella solidità quasi pietrificata delle forme. Il complesso *architettonico* dell'insieme della scena non c'è dato conoscerlo soprattutto per la cattiva conservazione della parte sinistra dell'affresco: il pennello corre e gioca con gli arabeschi, ci sono elementi di una figura, una brocca. Figura e natura morta convivono quindi nella parete. Generi classici della pittura che, insieme al paesaggio, sono stati sempre i saldi soggetti d'affezione di tutta la parabola artistica di Gino Rossi. Il gesto rapido memore del decorativismo liberty che per certi versi fa

anche pensare, come detto, a certi lavori poi dipinti in ceramica da Giò Ponti, caratterizza le linee incrociate del veneziano. Ponti d'altronde avrebbe preso anche ispirazione da fonti comuni a quelle di Rossi, compresa certa ceramica popolare<sup>2</sup>.

Il gesto veloce di Gino Rossi<sup>3</sup> è immediatamente rinvenibile sulle gambe del pifferaio, poi sulla mano del chitarrista – dove contorna i volumi, e a volte li tradisce, suggerendone il movimento – così come aveva ridisegnato i contorni nell'olio *Il bevitore* (1913) o in *L'uomo col canarino*, oggi a Villa Necchi, ma anche in un soggetto di paesaggio urbano quale *Casa a Burano* (1910). I tratti visibili del volto del ballerino invece possono richiamare il *Pescatore buranese* o la *Testa di pescatore* di collezione del Quirinale, ritratti che riflettono nostalgie «decantate di ogni emozione sentimentale, come trasferite nella durezza e impassibilità della pietra» (L. Menegazzi), mentre la figura femminile può essere accostata alla *Testa di donna creola* del '13; così come la linea grossa che segna le figure riportare alla *Maternità* di Ca' Pesaro.

<sup>2</sup> Sul rapporto tra il segno di Gino Rossi e la ceramica popolare si veda *Gino Rossi inedito e raro*, di Nico Stringa (in *Gino Rossi e l'Europa*, Canova, Treviso 1998).

<sup>3</sup> Ha scritto Silvio Lacasella, in San Silvestro: *Gino Rossi dipinse qui*, «Il Giornale di Vicenza», 11 Marzo 2014: «Ma c'è qualcosa in quel muro che porta dritto a Gino Rossi: la disposizione modulata dei piani prospettici, i contorni netti e decisi, i timbri di una luce scandita in placche cromatiche (come avviene all'interno delle vetrate o nelle stampe giapponesi), il ripetersi di un piccolo dettaglio o il ritmo sincopato con cui l'artista era solito intrecciare alcune linee». Se a questo si aggiungono alcune impressionanti similitudini, come, ad esempio, quella tra il volto della figura femminile e la *Testa di creola*, un olio su cartone eseguito da Rossi nel 1913, o il «solfeggio» delle linee che delinano le gambe del suonatore, quasi fossero un paesaggio (scriverà: «L'opera deve comprendere tutto, figura, paesaggio, natura morta») la mezza certezza, non può che trasformarsi, contro ogni prudenza, in certezza intera. Lacasella in uno dei nostri incontri mi fece anche notare come la costruzione della figura-paesaggio del pifferaio in San Silvestro fosse quasi sovrapponibile alla struttura architettonica del Cortile del manicomio del Mart di Rovereto.



Dettaglio dell'affresco a San Silvestro.

### *Pittura come la vita*

Andò a Parigi e dopo avere visto direttamente le nuove tendenze, si appassionò allo studio della pittura orientale e comprese che oltre ad essere pittura di impressione era disegno entro cui fu colato il colore. Ne trasse per il momento una sua esauriente esperienza che volle subito mettere alla prova, la città smisurata lo soffocava e cercò in Bretagna un paese di Pescatori che potesse ricreargli la sublime Burano.

Giovanni Comisso, *Commiato*

Il rapporto con la sua terra, Venezia, Burano, poi Asolo e la Marca, resta per Rossi intimo in tutta la sua breve ma intensa parabola espressiva. Spesso i paesaggi non sono riconoscibili, frutto di ricostruzioni mnemoniche, ma la linfa che li sostiene è quella dei luoghi suoi, amati tanto da cercarli anche altrove, come mirabilmente ha scritto Comisso. La sua pittura, coraggiosa, sofferta, su cui molto si è detto, rappresenta quel versante dell'avanguardia

che ha voluto tenere ben saldi i legami con i padri della figurazione europea, rifiutando da un lato la netta frattura futurista così come dall'altro, qualche anno dopo, il *ritorno all'ordine*. In Rossi la vita che lo circondava era il fuoco bianco, incandescente, che alimentava la sua arte, nessun esperimento da Futur-Balla, per quanto affascinante e alla moda, avrebbe potuto deragliare il suo tragitto. Rossi riconosce la portata della nuova avanguardia futurista, ma la accoglie criticamente<sup>4</sup>, fondendola con il bisogno di raccontare il visibile nella sua personalissima maniera. Questo sia perché il colto veneziano vive sin da subito una dimensione dal respiro europeo, ma anche per ragioni di indole e sensibilità sue proprie. Uno spirito introspettivo, poco incline alle mode e ai facili entusiasmi legati alla fiducia in più o meno agognate «magnifiche sorti e progressive» lo ha portato a una strada sua, privata, originalissima e feconda. «Era il più vicino a Modigliani, e al nostro Piero della Francesca», disse di lui Arturo Martini. «Vogliamo essere informati di quanto si fa in pittura dopo Cezanne, in musica dopo Wagner, in letteratura dopo Rimbaud» scrisse Rossi a Nino Springolo nel 1923.

Il rapporto della pittura di Rossi con quella dei contemporanei fauve e Matisse da un lato, dall'altro di Gauguin e dei nabis, sono stati già molto indagati, così come il periodo di Rossi passato a Parigi e lo sguardo, dopo gli anni venti, al purismo e a Jennaret. L'attenzione a Cezanne – *il*

<sup>4</sup> È noto, riprodotto anche nel catalogo generale a cura di Menegazzi, il foglio con firme di *Arturo Martini Futurista* e, scritto più in piccolo, *Gino Rossi Passatista*.

*padre di tutti noi*, avrebbe dichiarato acutamente Henri Matisse – altrettanto. Meno, si sa, è stato scoperto del soggiorno in Bretagna, e meno è stato detto riguardo al rapporto tra la pittura di Rossi e l'arte immediatamente a venire. Si possono forse leggere già in questa pittura i prodromi di una nascente visione esistenzialista, che nella produzione artistica avverte e anticipa di tanto – sismografo dell'anima – le opere e i pensieri di Camus o di Jean Paul Sartre. Rossi non è contemplato, forse per ragioni anagrafiche, tra gli autori considerati *esistenzialisti* – nasce dodici anni prima di Filippo De Pisis e ben diciassette dello svizzero Alberto Giacometti – ma anche perché, formalmente, niente appare a prima vista più distante alla pittura di Rossi che un'opera di Giacometti, o di Pisis. I quali, tra l'altro, non sono neanche così facilmente etichettabili né, tantomeno, tra loro subito accostabili. A prima vista, ma a uno sguardo più attento non ci sono nelle composizioni più mature di Rossi, come le grandi vedute asolane, meno lacerazioni, *fori* e flebili esitazioni che nelle opere di Pisis o Giacometti. Che poi il malessere esistenziale sia già alla base dell'onda espressionista, e di artisti precursori quali Van Gogh e Munch, è fuori di dubbio; per non voler fare poi dilagare il concetto di esistenzialismo, come categoria dello spirito, alle eterne domande dell'uomo, investendo così numerosi autori nell'intero arco dello sviluppo della storia dell'arte. Ritornando alle pitture di San Silvestro, esse alla maestria emulativa, all'atto mimetico, oppongono quindi, come detto, una visione più concitata e umorale, musicale, che va ovviamente ben oltre l'adesione al soggetto qui rap-

presentato. Cioè nei suoi dipinti ove non c'è riferimento alcuno all'esplicito tema musicale, anche solo di case per dire (ancora *Case a Burano*, 1910, *Cittadina bretona in riva al mare*, s.d., *Burano*, 1914) o vedute ravvicinate (*Paesaggio bretona*, 1909-'12), non cambia l'approccio; parla qui più il gesto, l'arabesco, che colorisce e al contempo problematizza la visione formando come piccole melodie che risaltano, in rilievo, sull'armonia che le regge; o dei ritmi in aperto contrasto o in levare rispetto all'andamento piano della composizione<sup>5</sup>. Ciò anche attraverso il più o meno lieve sfasamento tra il segno, ora girovago e giocoso, ora tagliente e veloce, e i desumibili contorni spesso sotto tracciati per delineare il soggetto, sempre in stretto rapporto, e raro equilibrio, con il contesto d'insieme della visione. Che è quel che avviene, in diverso modo, nel caso dei ribaditi fendenti del pennello nei volti inseguiti da Giacometti o in certi tocchi isolati del colore in Pisis, che in quella pittura tutto fanno vivere, muovere e risuonare. Non siamo, nel caso di Rossi, molto distanti da una visione espressionista, anche se meno gridata e dirompente rispetto alle coeve avanguardie storiche tedesche e francesi. Visione ingentilita dalle morbide pennellate e da una certa tendenza al preziosismo dell'impaginazione, né, come detto, siamo lontani da una visione esistenzialista ante litteram, che dei fasti del déco non mantiene che il ricordo, la nostalgia per un'epoca divorata ormai dai ritmi, e dal dolore, di una nuova società roboante e tecnologizzata, forse per un uomo della

<sup>5</sup> Gino Rossi suonava bene il pianoforte.

sensibilità di Rossi troppo drasticamente disumanizzante. Ciò anche prima del terribile bagno di sangue della grande guerra. Non è forse un caso che proprio Filippo De Pisis volle acquistare uno dei dipinti di Gino Rossi, era un lungosenna, a testimonianza dell'interesse per il grande veneziano di uno dei maestri che in assoluto più ha saputo dare vita alla pittura moderna e con essa denudare i fremiti e le contraddizioni dell'animo umano, fino a oltre la metà del lungo e terribile secolo breve.

### *Tangenze*

Nei dipinti dalle cromie dense di Rossi si possono trovare vicinanze a certi lavori di pittori a lui contemporanei che nel colore hanno fondato la loro poetica. Matisse in primis, ma anche tra questi Vlaminck (i paesaggi sulla Senna), August Macke, poi il coetaneo Amedeo Modigliani, l'Andrè Derain del periodo fauve, Gabriele Münter, lo svizzero Cuno Amiet, di qualche anno più vecchio del veneziano (*Paesaggio estivo con tre alberi*, 1905; *Giardino I*, 1914; *Paesaggio invernale*, 1917). Guardando la linea disegnativa che caratterizza i lavori di Gino Rossi dal 1909 al 1916, per poi ritornare nell'ultimo miracoloso dipinto di collezione del Mart, possiamo trovare la complicità tra Rossi e alcune stagioni dei compagni di viaggio trentini Umberto Moggioli e Tullio Garbari. Si potrebbe, è vero, anche mettere in discussione la reale portata innovativa della pittura di Rossi, nel senso che effettivamente alcune sue soluzioni devono molto formalmente alle stesure di fine otto dei Nabis,

Denis in testa, oltre che dello stesso Paul Gauguin, anche se balzerebbe comunque agli occhi l'originalità del taglio dell'immagine, del segno e della struttura dell'impianto compositivo, colto sempre, quasi impossibile istantanea bruciata nel momento stesso del suo nascere, dalla vita che lo circondava. Vita che forse a volte vedeva vuota e, per dirla con Lacan, l'opera d'arte finiva a volte per organizzarlo, con nuova forma, quel vuoto. E poi c'è quel colore, come detto, così smaltato, artificiale, che quasi allontana l'osservatore, che, così *moderno*, e quindi a lui contemporaneo, contrasta, sin quasi all'ossimoro, con le tematiche così calorosamente umane, d'occasione, dei temi toccati. Gauguin per un periodo conquistò Rossi, è vero, le sue sintesi si sposavano perfettamente con le sue esigenze estetiche. D'altro canto, chi è senza padri? Non si può vedere forse oggi Gauguin nella pittura di un Peter Doig? E forse per questo la pittura di Doig è meno vicina a noi di quella di altri artisti di oggi? In confronto a certi balzi futuristici l'arte di Rossi potrebbe essere vista in qualche modo come *controrivoluzionaria*. Ma sappiamo dalle cronache dell'epoca e dalle dichiarazioni degli stessi artisti che le opere sue e del giovane Martini furono accolte come così brutali e assurde da essere spesso rifiutate dai circuiti ufficiali. Gino Rossi frequentava musei di arte antica e riproduceva, in piccoli quadernetti, le opere che lo catturavano. Ne vedeva elementi di forza che potevano contribuire alla nuova arte che sognava e stava fondando, arte che parlasse alla sua epoca, e a quelle a venire, con un linguaggio intimamente aderente alla vita, solido e duraturo. Sarebbe bello poterli vedere un

giorno tutti insieme, questi disegni e questi appunti, con i quadri, in una grande mostra che ne riunisca nuovamente l'opera tutta, di Gino Rossi. La Galleria Nazionale sarebbe il luogo forse più adeguato. O, chissà, anche San Silvestro. La quasi dimenticata antica chiesa di San Silvestro. Non mancano nella parabola pittorica di Rossi, la cui sintesi è stata uno dei punti di riferimento della pittura italiana del ventesimo secolo, episodi certo più estetizzanti: penso a dipinti come *Ritratto di pescatore nel paesaggio*, del nove, o lo stesso acclamato capolavoro *La fanciulla del fiore*, forse dello stesso anno<sup>6</sup>. Ma quale grazia li sostiene, e quale misura profonda. Sono quei dipinti che già verso il '13-'14 aveva cercato di superare con una pittura più dura e nervosa, specchio dolente dei tempi in rapido cambiamento.

<sup>6</sup> Molti dipinti non sono datati dall'autore e a volte non abbiamo testimonianze di Rossi che ne determinino esattamente la data. Carandente nel catalogo della mostra alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna indica il celebre dipinto come del 1908 (Roma, 1956), Del Puppo (Brescia, 2004) pensa che sia del 1909 la prima versione del dipinto e sposta al '10 questa versione definitiva e più nota della *Fanciulla del fiore*.



## Intervista a Tullio Pericoli

di Antonio Gnoli

Apro *La casa ideale* di Robert Louis Stevenson nella nuova versione che Tullio Pericoli ha realizzato per Adelphi e mi accoglie un pensiero: «Qualunque sia il luogo nel quale ci proponiamo di trascorrere l'esistenza, due sono le condizioni imprescindibili: la solitudine e la presenza vivificante dell'acqua».

Niente male. Solo in questo habitat la solitudine può crescere, fino a diventare un'intuizione felice della realtà. Non è di questo che ci parla la sua pittura? Anche il suo studio, milanese, dove lo incontro, ha qualcosa che rinvia allo scorrere felice del tempo, dove le cose e i pensieri talvolta guariscono: «Vengo qui tutti i giorni, la mattina leggo, il pomeriggio dipingo. L'abitudine, quella di cui parlava Proust, tiene fuori la paura dell'istante. Ecco, non avere paura del tempo che passa».

*Un artista come affronta il tempo che passa?*

C'è il tempo biologico al quale siamo uniformati, c'è quello interiore che varia da persona a persona. E c'è il tempo dell'opera che a volte resiste e altre invecchia precocemente. A me piace la quiete del mio tempo dove ogni attimo se ne va con il sorriso tra i denti.



Tullio Pericoli, *Senza titolo*, 2016, olio inchiostro e collage su tela/oil, ink and collage on canvas, cm 84,5 x 100.

*Dai l'idea di un uomo felice.*

La felicità mi spaventa, preferisco l'emozione.

*Cosa ti emoziona del tuo lavoro?*

A volte che, senza chiederlo o cercarlo, dipingere mi mette in contatto con cose che mi stupiscono e vanno al di là del mio modo normale di pensare.

*Al di là in che senso?*

Come se il mestiere lasciasse cadere il velo che c'è tra me e il potere immaginativo. Io non so da dove proviene questo potere. Certe volte penso che somigli a un segnale extraterrestre. A un'idea dotata di una sua perfezione che



Tullio Pericoli, *Senza titolo*, 2015, olio su tela/oil on canvas, cm 30 x 44,5.

risuona nell'universo e che ogni tanto hai la possibilità o la fortuna di ricevere.

*Non è diverso dalle prediche platoniche.*

Ma sai io non parto da elucubrazioni filosofiche. Dico solo che qualcosa arriva sul foglio di carta. Che cos'è? Magari è un paesaggio o un volto, forme accennate sulle quali lavora l'immaginazione. In che modo tutto questo agisca non lo so. La pittura è fine a sé stessa, ma è anche oggetto rappresentato – con la sua storia e la sua consistenza – che non deve sparire o annullarsi ma trasformarsi.

*Come ti predisponi davanti all'oggetto che vuoi rappresentare?*

Vivo uno stato d'animo in cui l'euforia si mescola con una certa ossessione. Quando ho realizzato i paesaggi

delle Langhe, per due anni non ho fatto altro che andare in quelle zone. Le giravo a piedi o in motocicletta. Ed era come se tutto il paesaggio del mondo si fosse riversato lì e non ci fosse altro da vedere.

*È il tuo modo usuale di lavorare?*

Ogni volta che preparo un'opera, o un ciclo o, magari, semplicemente un bozzetto, si scatenano piccole ossessioni che occupano gran parte della mia mente.

*Mi fai pensare che l'atto creativo sia il più illiberale che esista.*

La libertà dell'artista, di cui si fa un gran parlare a sproposito, non è mai esistita. L'illibertà è la vera spinta produttiva.

*L'artista vive uno stato di costrizione?*

Non vorrei sostenere la mitologia opposta, che è quella della possessione, ma indubbiamente c'è qualcosa, chiamata pure forma, che limita il mio agire. Quando dipingo so di non essere libero di fare ciò che voglio. Non sono io che comando sul quadro, ma è questo che mi guida e mi determina.

*È come se vivessi uno sdoppiamento.*

Sei tu e il sogno che finisce col non appartenerti.

*Non c'è il rischio di annullare la presenza dell'artista?*

Il mondo greco si disinteressava dell'artista ma ha lasciato opere straordinarie. Così fino al Medioevo. Poi



Tullio Pericoli, *Autoritratto*, 2017, olio, inchiostro e collage su tela/oil, ink and collage on canvas, cm 90 x 90., particolare/detail.

si è fatta strada l'idea che l'artista fosse l'uomo più libero al mondo e dunque il solo capace di creare, il solo in grado di misurarsi con Dio, anzi di prendere il suo posto.

*Fu alla base del sentimento romantico.*

Che ancora ci condiziona. Non riesco a immaginare cosa Picasso pensasse della sua vita, negli ultimi anni, quando tutto il mondo lo considerava un genio. C'e-

rano in lui l'onnipotenza e l'inviolabilità del suo gesto. Qualunque cosa facesse era considerata geniale. Ma è proprio in questa libertà assoluta che risiede l'equivoco più grande. Se non conosci i tuoi limiti che senso puoi dare al tuo lavoro?

*Ti accade di chiedertelo?*

Spesso, anche se non sempre so di avere le risposte giuste.

*Cosa vuoi dire?*

Penso che l'artista sia il più impreparato tra gli uomini ad affrontare il fallimento, alla sua natura appartiene una certa fragilità sentimentale. Al tempo stesso sa che deve correre dei rischi.

*I tuoi rischi come li hai vissuti?*

Provando a dare una forma il più possibile adeguata all'inquietudine. Avere alle spalle una sorta di frammentazione del mio lavoro, per cui sono passato dalla satira al teatro, dai ritratti ai paesaggi – e tutto non necessariamente in tempi diversi – mi aiuta a pensare che il rischio sia anche la mia maniera di sperimentare. La verità è che questo mestiere si può realizzare in due modi.

*Quali?*

Quello di essere, inteso come apparire, oppure quello del fare. Sarei ipocrita se dicessi che mi disinteresso dell'essere; ma il vecchio fare è ancora oggi l'autentico piacere che traggo dal mio lavoro.

*Vai esattamente nella direzione opposta al mercato dell'arte, dove il "riconoscimento" è diventato il fattore più importante.*

Mi fai venire in mente un episodio della mia vita che mi ha fatto molto soffrire e che spiega bene la differenza tra essere e fare.

*Raccontacelo.*

Sono stato per circa dieci anni, dal 1974 al 1984, un artista di una galleria importante di Milano: lo Studio Marconi. Ero legato mani e piedi alle sue decisioni. Con qualche piccola deroga. Nel senso che potevo anche vendere personalmente qualche lavoro, a patto di passare una percentuale alla galleria.

*Non c'è niente di strano.*

È vero, almeno fino al momento in cui andai da Giorgio Marconi per concordare a quanto doveva ammontare. A lui non stava bene quello che proponevo. Ma non è questo il punto. Il punto è come reagì. Mi disse: tu qui vali, se noi decidiamo che tu valga, altrimenti non sei nessuno. Capisci? Ero diventato una specie di "stipendiato" il cui talento, ammesso che ci fosse, non dipendeva da me ma da colui che a tutti gli effetti si proponeva come un padrone.

*Chi c'era oltre te?*

Te ne cito alcuni: Emilio Tadini, Bruno di Bello, Gianfranco Pardi, Enrico Baj. Eravamo un gruppo bellissimo, ma sotto la stessa cappa opprimente. Reagii da provin-



Tullio Pericoli, *Senza titolo*, 2016, olio, inchiostro e collage su tela /oil, ink and collage on canvas, 50x75cm.

ziale deluso. Andandomene e soffrendo tantissimo, perché lasciavo un luogo che avevo amato.

*Scoprisci la durezza del mercato.*

Che il mercato dell'arte sia duro e incerto ci può stare. Non è questo il punto. Scoprii l'insincerità di quel mondo nel cui uso delle parole si nascondeva qualcosa di detto male, di poco convincente e di molto più simile al ragiro che alla verità. Del resto, l'arte è oggi soprattutto un

gioco borsistico. Ci sono mercanti che vendono i quadri al telefono!

*Ormai è una vecchia polemica quella del mercato che si gonfia e si sgonfia come se nella propria pancia invece di opere abbia titoli tossici. Te ne sei sempre tenuto fuori. Ma cosa provi e come reagisci al fatto che molte istituzioni che determinano questo tipo di mercato, penso per esempio alla Biennale, ti escludano?*

Sarei poco onesto se dicessi che la cosa mi è indifferente. A volte mi pesa subire questo interdetto, sapere che difficilmente farò parte di alcuni importanti circuiti dell'arte contemporanea. Ma, a conti fatti, penso che sia una ricchezza. So di aver scelto un altro percorso e questo mi fa sentir bene. All'inizio, il divorzio dallo Studio Marconi, fu per me un trauma.

*Dopo di che?*

In breve tempo compresi che potevo continuare a fare il mestiere di artista anche sui giornali, cosa che ho svolto per un certo periodo a tempo pieno. Poi, a cominciare dagli anni Novanta, ho ripreso a lavorare autonomamente

*Lo hai fatto anche coltivando una vera passione per la letteratura. Come è il tuo rapporto con questo mondo?*

Quando leggo è come se nella mia testa si accendessero due schermi. In uno scorrono le parole; nell'altro le immagini. A volte i due schermi si sovrappongono e le storie finiscono col somigliare a dei film. A quel punto può scattare l'immaginazione

*Quanto conta nel tuo lavoro la memoria?*

Dipende da cosa intendi. Io per esempio sono molto legato alla memoria fisica. Essa si condensa in alcune parti del mio corpo, in alcuni muscoli, nelle gambe, nei piedi, nelle spalle e in particolare nella mano che sa molte più cose di quelle che so io.

*Una memoria involontaria.*

Che mi guida con orientamento sicuro. Rembrandt a quanto pare dipingeva dal polso in avanti; Velázquez dalle spalle in su e Picasso con tutto il corpo.

*Non pensi mai, in questa fisiologia del gesto artistico, al corpo che si deteriora e si indebolisce?*

Mi capita di pensarci, se ti riferisci a me e ormai ai miei tanti anni. A volte basta che il pennello mi sfugga di mano o che faccia un segno incerto, perché provi un senso di allarme.

*Anche privati del proprio vigore si può continuare a esprimere il meglio?*

In alcuni casi è così: Tiziano seppe essere impareggiabile anche, e forse soprattutto, da vecchio. C'è qualcosa di molto enigmatico nella vecchiaia. Ma non confonderei l'età con la ragione intrinseca di un dipinto. Che ai miei occhi deve essere qualcosa di volatile.

*Un po' nella direzione di Saul Steinberg?*

Sì, come in quella di Paul Klee. Artisti che appoggiavano la matita o il pennello sulla carta o sulla tela con maestria

lieve, ironica e mai gridata. Il supplizio dell'arte di oggi è di annunciarsi con esibizioni stentoree. Siamo alla prosopopea del grido. Ma dietro alla presunzione di una voce alta ci leggo le peggiori banalità.

*Possiamo chiamarlo bluff?*

Nove decimi dell'arte contemporanea, non ha neppure una coppia di nove, per dirla con il linguaggio del poker. Ma nessuno va a vedere quali carte hanno in mano. È un fatto che mi rattrista.

*La bellezza è più armonia o conflitto?*

Se davvero sapessi cosa sia la bellezza ti potrei rispondere. Non c'è più una definizione plausibile di "bello" e di "brutto" come non c'è una definizione di arte. Quello che noto è che armonia e conflitto sono più categorie sociologiche e politiche che non estetiche.

*Come artista che relazione hai con l'attualità?*

C'è stato un tempo nella mia vita in cui facevo satira politica e l'appuntamento settimanale "Tutti da Fulvia", realizzata insieme a Emanuela Pirella, parlava in modo ironico dell'oggi. Ma poi mi sono allontanato dalla partecipazione diretta. C'è molta ressa in quel campo.

*Ribadisci quella solitudine di cui parlavamo all'inizio.*

Non è il "buen retiro" o la torre d'avorio. È il solo modo che conosco per aiutare il respiro delle cose che realizzo. Consapevole che non cambierò il mondo, che non ci saranno gli squilli di tromba. La solitudine alla quale

ambisco è il solo antidoto alla muffa che sta divorando la superficie della terra. Mi ricorda una delle “Cosmiche” di Italo Calvino: tutta la pelle del mondo sta ammuffendo e noi siamo contagiati da questa reazione che è a volte auspicabile sul formaggio, ma molto meno sull’uomo.

12 novembre 2017

# Spettatori dell'in-finito: perfezione ed imperfezione nell'ultimo Tiziano

Alessandro Gatti

Carlo Ridolfi, biografo e pittore vicentino, ne *Le Maraviglie dell'arte* (1648) racconta le controversie che ebbe Tiziano nel licenziare l'*Annunciazione della Vergine* (fig. 1) per l'altare di sant'Agostino della chiesa veneziana di San Salvatore<sup>1</sup>:

mà parendo à Padroni, che quella pittura non fosse in riguardo delle altre sue ridotta à perfettione, per fargli raveder l'Autore del loro poco intendimento, vi scrisse queste due gemine voci: Titianus Fecit Fecit<sup>2</sup>.

Al di là della verità storica manipolata dal biografo<sup>3</sup>, permangono le diverse vedute di stile fra artista e committente: Tiziano e Antonio Cornovi della Vecchia. Come se

<sup>1</sup> Per le vicende relative alla committenza, alle sue aspirazioni e alle motivazioni di una plausibile datazione fra il 1563-1566: D. Bohde, *Titian's Three-altar Project in the Venetian Church of San Salvador: Strategies of Self-representation by Members of the Scuola Grande di San Rocco*, in «Renaissance studies», 15, 2001, pp. 450-472.

<sup>2</sup> C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte ovvero le vite degli'illustri pittori veneti, e dello stato*, I, a cura di Giovanni Battista Sgava, Berlino, 1914-1924, p. 205.

<sup>3</sup> C. Syndikus, *Il committente e l'artista: polemiche e controversie sull'arte nella Venezia rinascimentale*, in *Conflitti culturali a Venezia dalla prima età moderna ad oggi*, a cura di R. von Kulessa, D. Perocco, S. Meine, Cesati, Firenze 2014, pp. 161-162 dove si sottolinea che sotto il perfetto *fecit*, in realtà, si cela l'imperfetto *faciebat* derivato da Plinio; inoltre, le opere di Tiziano presenti nel Salvador quando scriveva il Ridolfi erano solamente due, in quanto la *Crocifissione*, commissionata allo stesso pittore dalla famiglia D'Anna, e prevista per l'altare opposto a quello dell'*Annunciazione*, non venne eseguita sia per insufficienza di fondi sia per mutamenti d'intenti dei successivi membri del casato.



Fig. 1. Tiziano, *Trasfigurazione del Salvatore sul monte Tabor*.

l'uno orientasse il suo sguardo verso la delimitata terra e l'altro verso l'infinito mare, lo "sposalizio" della forma e della superficie viene reciso dal diverso sentimento materico. Mentre la *Trasfigurazione del Salvatore sul monte Tabor* (fig. 2), seconda ed ultima opera eseguita dal maestro per l'altare maggiore dell'omonima chiesa, venne compresa nella sua intenzione pittorica, e dunque riscosse l'approvazione dei "padroni", la sua gemella scontò la dura legge dell'incomprensione: perfetta per alcuni, imperfetta per altri. Risulterebbe semplice, ora, mediante il ricorso alla "firma" di Tiziano – che peraltro non è *Fecit Fecit* ma *Facebat*<sup>4</sup> – e dunque alla sua volontà, sciogliere

<sup>4</sup> Il primo a firmarsi in questa maniera, di evidente ripresa pliniana e classificabile come "prodotto di corte", sembra essere stato Lorenzo Costa nella *Madonna in trono con la famiglia di Giovanni II Bentivoglio* (1488) custodita nella cappella Bentivoglio della bolognese chiesa di San Giacomo



Fig. 2. Tiziano, *L'Annunciazione della Vergine*.

qualsiasi dubbio, sbrigare la questione e ritenere l'opera finita. Ma altre strade, altre vie, tortuose e scoscese, devono essere percorse per intendere il *kunstwollen* tizianesco, e, conseguentemente, le ragioni della contrapposizione fra mecenati e pittore. Le asperità di tale “luoghi” sono testimoniate dal Ridolfi stesso, che, conturbato all'affiorare del problema come l'Annunziata all'apparire dell'Angelo, e giudicando il testo pittorico corrotto da «un poco avveduto pittore»<sup>5</sup>, svia e non giunge ad alcuna diretta conclusione. Indirettamente, però, e in riferimento alla gemella *Trasfigurazione*, il biografo si concede un discre-

Maggiore: A. Della Latta, *Storie di un imperfetto: Michelangelo, Plinio, Poliziano e alcune firme di fine Quattrocento*, in *Künstler-Signaturen von der Antike bis zur Gegenwart*, 2013, herausgeber N. Hegener, F. Horsthemke, Imhof, Petersberg 2013, pp. 140-141.

<sup>5</sup> A margine della pagina annota: «Dicono, che questo fosse l'Esengrenio».

to *excursus* sulle difficoltà dello stile. Dopo aver riflettuto sulla genesi dell'opera, «fatta di colpi con molta maestria», egli elogia la perizia di Tiziano, in quanto «le maniere unite, e delicate più facilmente si praticano: ma un simil fare è solo concesso à grandi, e valorosi Pittori». Nell'esegesi riduzionistica del pittore vicentino, la lingua artistica diviene biforcuta, contemperando due soli stili: “bozzato” e “finito”. Tiziano con i suoi colpi vibranti ha meritato la palma della vittoria, offuscando quei “delicati” maestri, così apprezzati ad altre latitudini. Sulla stessa lunghezza d'onda, quasi cavalcandola, di quest'ultimi, Giorgio Vasari già dal secolo precedente espresse le sue perplessità nei confronti di questo stile “pittorico”. Nell'edizione Giuntina (1568) l'aretino giustificherà «il modo di fare» dell'ultimo Tiziano, ovverosia di opere «condotte di colpi, tirate via di grosso e con macchie», solamente quando mitigato da una sufficiente distanza: «da presso non si possono vedere e di lontano appariscono perfette»<sup>6</sup>. Sebbene ai lontani occhi del biografo esse apparissero «quasi vive e naturali», egli non risparmia una dura critica al vecchio pittore, che avrebbe scemato «la riputazione guadagnatasi negl'anni migliori e quando la natura per la sua declinazione non tendeva all'imperfetto». Un'imperfezione dovuta alla sua maniera “macchiata”, poiché, in merito alla *Presentazione di Gesù al tempio* della chiesa dei Carmini di Venezia ritenuta di Andrea Schiavone ed ora spostata nel catalogo di Jacopo Tinto-

<sup>6</sup> G. Vasari, *Le vite*, VI, a cura di P. Barocchi, R. Bettarini, 1966-1984, p. 166; non presente in Torrentiniana.



retto, lo stesso Vasari dirà che la pala «è fatta, con una certa pratica che s'usa a Vinezia, di macchie overo bozze, senza esser finita punto»<sup>7</sup>. Sempre l'aretino, dopo aver presentato astrattamente la canuta maniera tizianesca, appena qualche riga sotto ne individua i tratti nella *Crocefissione* dell'Altare maggiore di San Domenico ad Ancona (fig. 3) «bellissim[a] e di quell'ultima maniera fatta di macchie, come si disse pura ora»<sup>8</sup>. Le macchie non impediscono la bellezza dell'opera, non infamano bensì distendono la gloria di Tiziano anche sulla terraferma. Tuttavia, alle sfaldate e tenebrose forme della pala segue l'incoerenza del ragionamento del biografo. La straordinaria qualità dell'opera, proprio perché appartenente alla sua senilità, avrebbe compresso la sua «riputazione»: contraddizione logica<sup>9</sup>. Alla stregua di Michelangelo, ideologicamente distinto sulla base del “non-finito” in giovinezza e maturità, l'avvicendamento fra perfezione e imperfezione stilistica caratterizza le varie peregrinazioni biografiche del nativo di Cadore, generando evidenti contrasti. Penetrando più a fondo nelle smagliature delle *Vite*, rimane il dubbio se egli conceda dignità artistica alla *Crocefissione* di Ancona, e quindi alla sua «maniera mac-

<sup>7</sup> G. Vasari, *Le vite* cit. (nota 6), V, p. 473 (Giuntina); non presente in Torrentiniana; sempre nella stessa vita di Battista Franco in merito all'operato di Jacopo Tintoretto egli aggiunge: «Ha costui alcuna volta lasciato le bozze per finite, tanto a fatica sgrossate, che si veggiono i colpi de' pennelli fatti dal caso e dalla fiera, più tosto che dal disegno e dal giudizio»; sulle differenze fra questo modo di abbozzare “macchiato” rispetto all'abbozzare “ispirato” si rimanda a P. Sohm, *Pittore: Marco Boschini, his critics, and their critiques of painterly brushwork in seventeenth- and eighteenth-century Italy*, Cambridge University Press, Cambridge 1991, pp. 27-36.

<sup>8</sup> G. Vasari, *Le vite* cit. (nota 6), VI, p. 167 (Giuntina), non presente in Torrentiniana.

<sup>9</sup> Benché E. Panofsky, *Il significato nelle arti visive*, Torino, 2010, pp. 171-215 abbia evidenziato come le contraddizioni delle *Vite* vengono risolte quando interpretate alla luce dell'ambivalente giudizio – storico ed estetico – che l'autore esprimeva, per alcune incoerenze non è possibile ricorrere alla luce del doppio metro, in quanto scaturite nello stesso spettro storico o estetico.

chiata», a determinate lontananze atmosferiche, oppure se il suo apprezzamento è assoluto, non vincolato ad alcun punto di vista<sup>10</sup>. Philip Sohm<sup>11</sup> rileva come il pervasivo “naturalismo” della critica artistica ’500 abbia concesso dignità estetica unicamente a calibrate distanze, ove i vistosi e materici colori dei dipinti impallidiscono e svaniscono. Recatosi all’abitazione di Tiziano per chiedere «il suo parere circa all’accompagnar col campo gl’arbori», sulle prime Aurelio Luini, pittore milanese figlio del leonardesco Bernardino, rimase così impressionato da un «paese» del maestro da giudicarlo «mirabile», ma poi, avvicinandosi per lo stupore, quatto quatto nei suoi pensieri lo stimò «una cosa empiestrata». Nel ritmo visivo – contrazione e distensione, sistole e diastole – solo riallontanandosi, lo sguardo naturalistico del Luini subisce il fascino dell’illusione: i raggi del sole gli paiono risplendere nel dipinto, fanno «fuggir le strade per questa e quella parte» e lo portano a dire «che non aveva veduto mai cosa più rara al mondo per paesi»<sup>12</sup>. Il cambiamento di paradigma nella comprensione della maniera dell’ultimo Tiziano, e in generale della scuola veneziana, si attarderà fino al secolo seguente, dando seguito alle parole di Giovanni Previtali sul faticoso aggiornamento della trattatistica allo sviluppo dell’arte<sup>13</sup>. Eloquente in tal senso risul-

<sup>10</sup> C. Ginzburg, *Occhiacci di legno: dieci riflessioni sulla distanza*, Quodlibet, Macerata 2019, pp. 169 definisce così il passaggio sulla maniera dell’ultimo Tiziano «qui la tensione tra stile in quanto fenomeno individuale e stile in un senso più ampio raggiunge un punto acutissimo»; si potrebbe aggiungere che in Vasari l’oscillazione fra *simpliciter* e *secundum quid* investe anche la prospettiva ambientale, come ripetuto nel confronto fra la *Cantoria* di Luca della Robbia e Donatello.

<sup>11</sup> P. Sohm, *Pittoresco* cit. (nota 7), pp. 7, 10, 13, 26-27, 43-53.

<sup>12</sup> G. P. Lomazzo, *Trattato dell’arte della pittura, scoltura et architettura*, Milano, 1584, p. 474.

<sup>13</sup> G. Previtali, *Recensione a Paola Barocchi*, *Trattati d’arte fra Manierismo e Controriforma*, in «Paragone Arte», 151, 1962, pp. 74-82.

ta il giudizio formulato da Girolamo Gualdo junior – per distinguerlo da Girolamo Gualdo senior, collezionista e storico vicentino – nel suo 1650. *Giardino di Chà Gualdo*. Innestandosi sul nucleo vasariano dei due stili del pittore, egli ne rimane fenomenologicamente fedele nel constatare che «la maniera di Tiziano era morbida, gentile, delicata, che poscia mutò nel crescere degli anni con pennellate grosse e macchie cazzade» ma esteticamente infedele, pur con le cautele sopra esposte, nell'affermare che «la pittura sua se non da longi era mirata, che prima anco vicina era goduto»<sup>14</sup>. L'abbozzo, finalmente, diviene autonomo anche agli occhi degli scrittori, non più volti a mitigare i fragorosi colpi con accentuati “intervalli”, e già disposti a saggiare la lenticolare bellezza dell'epitelio materico. Riannodando le fila del discorso, è proprio in tale contesto di promozione di uno stile pittorico che si cala il giudizio del Ridolfi, insieme a Marco Boschini alfiere della nuova critica veneziana seicentesca. Tuttavia, ben prima di posarsi sulle loro penne, il pensiero già correva i suoi percorsi “sociali”, di documenti e monumenti. Le ambivalenze vasariane tra l'imperfetta ultima maniera di Tiziano e la sua «bellissima» *Crocifissione* verranno spazzate via dal silenzio-assenso dei committenti, che richiesero ed apprezzarono il suo maneggiato pittoricismo<sup>15</sup>. I “padroni” di quest'ultima opera fanno parte del ramo anconetano dei Cornovi della Vecchia, nella fattispecie il morente

<sup>14</sup> G. Gualdo, 1650. *Giardino di Chà Gualdo*, a cura di L. Puppi, Olschki, Firenze 1972, p. 58.

<sup>15</sup> P. Carabell, *Finito and Non-Finito in Titian's Last Paintings*, in *RES: Anthropology and Aesthetics*, 28, 1995, p. 88 in cui è prezioso il riferimento alla narrazione di Ridolfi sul completamento da parte di Palma il Giovane della Pietà di Tiziano conservata alle Gallerie dell'Accademia di Venezia.

Tomaso e suo fratello Pietro<sup>16</sup>, e, quindi, non è improbabile che abbiano influito sul mecenatismo di Antonio, la cui volontà di incaricare Tiziano all'esecuzione della «pala dela incarnation de nro. Sig.»<sup>17</sup> è datata 7 maggio 1559, neanche un anno dopo l'istallazione del dipinto anconetano, avvenuta il 22 luglio 1558<sup>18</sup>. Fondandosi su quest'ultima ricostruzione, nonché sul florilegio di incongruenze del Ridolfi – basterà rammentare l'*Assunta* dei Frari – la verità storica può considerarsi ricostruita, affermando che l'aneddoto è frutto di pura fantasia, i cui fini peraltro non sono manifesti, e che il *kunstwollen* del pittore è stato ricompreso in anticipo rispetto alla luce emanata dalla critica seicentesca. Eppure, i dibattiti critici sul “non-finito” di Tiziano, fervidi ancora nel nuovo millennio, impongono di continuare a riflettere sulle tre parti in causa, pittore, dipinto e spettatore<sup>19</sup>. Se infatti è peccato mortale sacrificare la macrostoria alla microstoria, lo spirito dell'epoca alle quisquiglie bibliografiche, non sarà questo il luogo del misfatto. Nel *Disegno* di Anton Francesco Doni (1549) l'Arte e Paolo Pino, pittore e trattatista veneziano, si intrattengono sul “fuoco” dell'immaginazione, sulle scintille da cui promana l'alta fantasia:

<sup>16</sup> Originaria del bergamasco, la famiglia Cornovi della Vecchia si erano stabilite a Venezia, e agli inizi del '500 divise in due rami: Venturino e suo figlio Antonio rimasero nella laguna, Tomaso e Pietro ad Ancona: M. Polverari, *Tiziano: la Crocefissione di Ancona*, Provincia di Ancona, Ancona 1990, pp. 17-19.

<sup>17</sup> Archivio di Stato di Venezia, Notarile Testamenti, busta 163, no. 18.

<sup>18</sup> H. Morten Steen, *Immigrants and church patronage in sixteenth-century Ancona*, in *Artistic exchange and cultural translation in the Italian Renaissance city*, a cura di S. J. Campbell, S. J. Miller, Cambridge University Press, New York 2004, p. 328.

<sup>19</sup> Ad esempio la differente valutazione dello Scorticamento di Marsia di Tiziano conservato nel Castello ceco di Kromeriz: non-finito per C. Hope, in *The Genius of Venice: 1500-1600*, Catalogo della mostra, Londra 1983-84, Royal Academy of Arts, London 1983, p. 228 ed invece finito per D. Rosand, *Exhibition Review: The Genius of Venice*, in «Renaissance Quarterly», 38, 1985, pp. 295-297.

A[rte]. Quando tu ritrai in pittura una macchia d'un paese, non vi vedi tu dentro spesse volte animali, huomini, teste, e altre fantasticherie.

P[ino pittore]. Anzi più nelle nuvole, ho già veduto animalacci fantastichi, e castelli, con popoli e figure infinite e diverse<sup>20</sup>.

Tralasciando la graduale diversità dell'una o dell'altra – ellitticamente espressa dall'“anzi” – le “nuvole” e la “macchia” condividono la stessa scala di valori, in cui lo sguardo verso l'artificiale suscita lo stesso effetto di quello verso il naturale. Sulla scorta delle analisi di Ernst Gombrich<sup>21</sup> è possibile estendere alla loro affinità formale, e proprio per questa, anche un'affinità psicologica. Come spiegato dallo studioso viennese, la forma che l'osservatore intravede nelle masse nebulose non sarebbe altro che una proiezione del suo inconscio, più o meno fervido a seconda delle sue capacità immaginative. Le nuvole, dunque – parafrasando Aristofane – diventano tutto ciò che l'osservatore vuole. Però, se l'analogia è realmente tale, anche le imperfezioni dello stile macchiato dipendono dallo sguardo del suo pubblico. A riguardo è esplicito Roger de Piles affermando che «la fantasia dello spettatore [...] si compiace di scoprire e completare cose che essa attribuisce all'artista benché in realtà procedano solo da essa»<sup>22</sup>. Nel caso di Tiziano e di tutta la pittura del suo secolo, il lavoro della mente non giunge a stravolgere l'intera composizione, in quanto il “non-finito” si cela

<sup>20</sup> A. F. Doni, *Disegno*, Venezia, 1549, p. 22r.

<sup>21</sup> E. Gombrich, *Art e Illusion: a study in the psychology of pictorial representation*, Oxford, 1986, 154-169.

<sup>22</sup> R. de Piles, *The Principles of Painting*, London, 1743 (I. ed francese 1709), p. 156.

nei dettagli. Sarà forse questo il metro con cui valutare le oscillazioni dei critici moderni ed antichi nel giudicare finite o meno le opere del grande maestro? Limitandosi ai casi presi in esame, le contraddizioni vasariane, oltre che alla sua sbadataggine o al rapporto tra visione assoluta e relativa, divengono comprensibili ricorrendo alla percezione del singolo. Come altrimenti spiegare le ambivalenze in seno alla famiglia Cornovi ed ai critici moderni? Al di là della maggiore o minore aderenza al *kunstwollen* di Tiziano, presente in epoche con stile come il Rinascimento o il Barocco, ciò che costituisce la variabile significativa è lo sguardo umano. In epoche con stili come l'odierna, dove il pervasivo storicismo rende degna qualsiasi cosa abbia una storia, l'aderenza al contesto non è sufficiente per dirimere l'annosa *quaestio*: perfetta per alcuni, imperfetta per altri. A questo riguardo, per dare adito alle parole di Roberto Longhi, nella «flagellazione cromatica» dell'*Annunciazione* di San Salvatore si sprigiona l'«impressionismo magico»<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> R. Longhi, *Viatico per la mostra veneziana*, in *Da Cimabue a Morandi*, Arnoldo Mondadori, Milano 2011, pp. 650-651; sul tema: G. Arbore Popescu, *Intorno all'«impressionismo magico» e al «doppio stile*, in *Tiziano. L'ultimo atto*, a cura di L. Puppi, Catalogo della mostra, Belluno-Pieve di Cadore 15 settembre 2007-6 gennaio 2008, Skira, Milano 2007, pp. 123-128.



## Paura della pittura

Carlo Levi

Coro diverso di grida, lamenti, di voci oscure e di violenza; paese straniero abitato di mostri, di immagini di spavento e di mistero; tempo senza felicità e senza speranza, pieno di difese; viscere sanguinose di un mondo ignoto spalancate a un sole nemico; e tutto ciò non fuori, non lontano, ma nello specchio stesso dell'anima, contemplazione di un Narciso angosciato dell'acque della nascita – o pittura del nostro secolo, anticipatrice dei tempi, finita coi tempi maturi, chi pensa su di te potrà forse usare il discorso matematico o il panegirico appassionato o l'epigramma o il funebre elogio, o non piuttosto limitarsi a riguardarti, onda perigliosa, se crede d'essere riuscito a una qualunque futura riva? Ma in ogni modo, e per qualsiasi atteggiamento dello spirito, l'occhio cadrà nel profondo, ai limiti dell'umano, nei luoghi della più spenta miseria e del più giganteggiante orgoglio – più giù, nelle tenebre elementari della Paura di esistere.

Poiché la pittura contemporanea, che ha inizio con la molteplicità cézanniana, che splende di disperata energia con Picasso, e che si spegne, caduta la sua Capitale, con il realizzarsi nei fatti dei suoi vaticinii, è stata lo specchio divinatorio della crisi del mondo e dell'uomo, l'oracolo, misterioso nella sua semplice chiarezza, di un pericolo mortale.

Il senso dell'esistenza come creazione, dell'identità dell'uomo col mondo, di ogni relazione come atto d'amore, fa, di ogni segno, pittura. La libertà crea e suppone le passioni umane: la vita è come un albero turgido di succhi, ricca di una pienezza felice dove soltanto vi è posto, senza contraddizione, anche per il dolore e l'angoscia e la morte. L'individuo è opera d'arte: luogo di tutti i possibili rapporti; non ha dunque limiti se non infiniti. Ma per l'individuo limitato, e perciò incapace e timoroso di esistenza e di libertà, non esistono passioni, e il mondo diventa estraneo: è veramente, come dice il poeta

*Un monde dont je suis absent.*

Costretti a vivere, ad accettare la vita in un mondo da cui si è assenti, assenti dunque e estranei a noi stessi, avvolti dalla solitudine, nessuna passione ci è consentita se non il terrore. Il terrore fondamentale e primordiale, la paura del mondo, della vita, della libertà, dell'uomo: la Paura della pittura. Il mondo, vuoto di noi, si riempie, per noi, di mostri: e l'uomo stesso diventa un mostro a se stesso, poiché egli è assente da sé. La parola, amore delle idee e delle cose, non può più legare quello che è irrimediabilmente scisso: ma soltanto ricercare, fatta simbolica, difesa e certezza. La pittura non è più espressione creatrice, ma magia, strumento di impossibile salute. La paura del deserto dell'anima desolata è il senso della pittura contemporanea: i suoi oggetti, non uomini e cose viventi, ma idoli.

L'uomo non consente col mondo né con se stesso: i modi della pittura, che non sono quelli di una qualunque tradi-

zione scolastica, ma il consenso delle cose e dell'artefice, non hanno più valore. Cessato ogni rapporto, quale prospettiva ideale potrà legare le cose? Esse sono identiche di impenetrabilità. Ogni prospettiva diventerà un vuoto schema o un nonsenso. E se il cielo si fa vuoto e nero ai nostri occhi, la luce sarà estranea come un oggetto

*La lumière en relief  
Sur le ciel qui n'est plus le miroir du soleil.*

E l'ombra non sarà più modello cavo delle forme viventi, né dramma di passione, né materna femminile carezza, ma oscurità dove nascondere il nostro terrore.

*Et l'ombre me défend de mon ombre peureuse.*

E il colore si staccherà dalle forme, e ognuno degli indissolubili elementi dell'espressione pittorica si isolerà e perderà i legami con gli altri, e diventerà esso stesso oggetto di incomprensibile spavento: e la ragione farà strada separata dal senso; e i passaggi dall'uno all'altro momento diventeranno meccanici, o simbolici. Per gli uomini, ombre spaventate, il mondo da cui sono assenti perde ogni concretezza, cioè ogni connessione simpatica, e diventa un mondo d'ombre e di spavento, un mondo senza relazione, un mondo astratto. L'arte astratta è l'arte dell'individuo astratto, l'arte della massa. Sia che ci si butti a un astratto obbiettivismo, sia a un astratto intellettualismo, per la pittura moderna, come per il Re Mida, tutto diventa oro.

Il terrore della libertà ci fa estranei al mondo, e lo popola di mostri. Se l'individuo creatore non ha limiti fissi, le «ombres peureuses» cercano invece nei limiti la sola possibile difesa dalla sconfinata solitudine; e adorano ogni limite, sola certezza a chi è privo di ogni sostegno. E la pittura che nasce da questo mondo è un tentativo di salvezza, rassegnata o ribelle, se essa ci mostra

*Les géographies solennelles des limites humaines.*

Tale è Picasso, tentativo gigantesco (letteralmente, del tempo non degli uomini, dei Giganti) e gigantesco e impossibile, di uscire dai limiti disumani della astrazione, di rompere l'incanto con la violenza, per ritrovare dei limiti umani. Tentativo sempre fallito e sempre ripetuto, descrivendo in modi infiniti gli aspetti infiniti di un mondo divenuto mostruoso, circumnavigando l'isola cristallina delle cose pietrificate, battendo invano a tutte le porte dell'universo vietato, se alcuna risponda con suono terreno, illuminando con ferocia tutti gli angoli bui, frugando in tutti i luoghi e in tutti i tempi – e tuttavia pieno d'umanità in questo sforzo disperato e destinato a priori alla rovina. Guerriero eroico di un mondo soltanto eroico, ma poeta per la disperazione ostinata ad uscire da sé. Ma in questo continuo tentativo di attingere una realtà impossibile, per sola magia di volontà, ogni figura, nella più infinita diversità di aspetti, è identica a tutte le altre, poiché il volere ha un solo senso: un senso semplice. Ogni quadro è un grido, un urto contro invisibili mura fatate: e il grido è un punto senza dimensioni.

Tutto è uno, perché non si dà un due dove non è possibile una relazione. Dove l'Eroe non è l'Eros. Gli infiniti aspetti del mondo si cristallizzano negli idoli mostruosi e sostanzialmente identici di infiniti Dei inesistenti.

Questa continua creazione di idoli è insieme un tentativo di liberazione magica; l'immagine dovrebbe liberarci dal Dio, o almeno dalla solitudine; popolando il vuoto del mondo, dando forma alle cose ambigue, liberandoci dal terrore dell'informe e dell'incerto. Portiamo alla coscienza i complessi, se abbiamo paura del buio: ma se non siamo liberi, nessuna luce di coscienza ci libererà: anche il razionalistico surrealismo è uno sforzo destinato a fallire.

Estranei al mondo, ci rifugiamo nei sogni, come sola cosa reale; ma i sogni ci riflettono una immagine altrettanto estranea, come siamo noi a noi stessi.

La paura dell'uomo, cioè la paura della pittura, è il senso della pittura contemporanea. Per sfuggire alla propria natura di uomini, quale sfoggio di ingegni e di eroismo. Per sfuggire alla pittura, quali meravigliosi sforzi! Mai forse si sono viste opere così ingenose, tecniche così raffinate, ricerche così approfondite, tentativi così titanici.

Non sono così le imitazioni, là dove, pur esistendo la crisi, essa non era profondamente, sinceramente sentita, ma accolta come una moda o un imperativo formale, e si ritenevano punti di arrivo pittorico quelli che a volta a volta, in pittori di formazione e tradizione diversa erano le espressioni molteplici e equivalenti di una angosciosa impossibilità; o là dove ci si nascondeva per non vedere, e si ripetevano i vecchi modi della pittura, per timore della nuova, e del nulla. Qui era paura della pittura in un sen-

so più triviale: mancanza cioè di coraggio, fedeltà a una eterna accademia

*... et des mains trop fidèles  
pour dépeupler un monde dont je suis absent.*

Questo mondo vuoto, e che si aveva orrore di lasciare vuoto, non si popolava dunque di mostri eroici, ma di figure e di forme tradizionali, nascondendo la paura con il classicismo o con l'ironia, e accogliendo, di quella tragedia, soltanto gli schemi, come arcadici travestimenti. Ma la crisi non si cela con l'ecllettismo né volgendosi indietro. Picasso, e gli altri, hanno creato le immagini della desolazione contemporanea, le immagini della Paura; e, senza timore del loro aspetto, ci hanno dato le forme mutevoli dei transeunti Dei del nostro tempo. Un'arte barbara e religiosa ne è nata, senza possibilità di sviluppo se non monotono: altre generazioni non sono venute. Il domani non si prepara con i pennelli, ma nel cuore degli uomini; e gli uomini, che hanno seguito i loro Dei al fondo dell'inferno, anelano di tornare alla luce, e di germogliare, come un seme sotterraneo. Dal sommo della paura nasce una speranza, un lume di consenso dell'uomo e delle cose. Muoiono gli Dei, si crea la persona umana. Possono la morte e la notte rivolgere il destino? La guerra dell'uomo con se stesso è finita, se davvero l'arte ci indica il futuro, e se possiamo leggerlo sul viso e nei gesti degli uomini. E forse è nato chi prepara, nei quadri, l'annuncio della fine della separazione, l'amoroso sorgere di una pittura senza terrore.

1° luglio 1942

Oggettività resistente e deliberazione del guardatore  
che guarda l'apertura estensiva del *pagus*  
(preambolo a *Le forme del paesaggio* di Tullio Pericoli)

Clio Pizzingrilli

*Mirabar cur me uisissent mane Camenae*  
*Propertius, Liber tertius 10,1*

I. La terra è sostanza e forma del mondo. Essa è apparato di luoghi costituito all'esterno di uno spazio interiore, il quale incuba quei luoghi medesimi. Ogni individuo, sia organico che inorganico, è installato in un luogo. Prendere forma nel mondo in quanto individuo avviene sopra, per entro un frammento di mondo ovvero corpo di mondo, di modo che esso individuo attende al mondo in quel certo corpo. Ma il corpo-suolo nel quale l'individuo viene all'esistenza non è il corpo-terra, e però il corpo-suolo non può essere esperito come corpo-terra, poiché, sua parte, esso individuo non ne sa la totalità, tanto meno l'inizialità. Insistente sopra un corpo-suolo, spazio pertinente alla sua libertà, l'ente è votato alla testura destinatagli, donde l'affermazione della costituzione progressiva del mondo. Se non che pare doversi revocare in dubbio tale progressività, posto che l'andamento costituente del mondo non si è dato solo e sempre orizzontalmente, bensì anche secondo altre disposizioni, di talché avviene che un ente prescritto ad una certa testura ne deroghi e proceda obliquamente ovvero in senso ascensionale.

II. Ciascuno insiste su un corpo-suolo secondo sue proprie qualità, e ignora e il corpo-suolo d'altri, che insistono su un diverso corpo-suolo, e il modo di insistervi, e le qualità di essi altri; da che segue che tutto quanto avviene sulla terra-suolo non avviene nella stessa tonalità, con un unico timbro di voce, nondimeno essa si dà sotto forma di continuum – Husserl impiega l'espressione «die Erde als ein Ortssystem oder Ortskontinuum», la terra come sistema di luoghi o continuum di luoghi, nello scritto che porta il titolo di *Umsturz der Kopernikanischen Lehre in der gewöhnlichen weltanschaulichen Interpretation*, ritenuto fondamentale per la fenomenologia dell'origine della spazialità e della *Körperlichkeit*. È questo *Ortskontinuum* che si offre allo sguardo del guardatore, che questi si incarica di distinguere, se mai sia possibile farne distinzione. Una prima questione sta nel fatto che il continuum si presenta come unità che unisce esperienze individuali, le quali appaiono contigue in ragione di una qual reciprocità, quandoché la contiguità può non essere l'esito di reciprocità, ma di una motilità inscritta nella mutabilità della materia; ciò è a dire che la terra, benché suolo di esperienze comune a ogni corpo, è, in quanto materia, dissimile da sé; essa è tutte le forme una di seguito all'altra, scrive Plotino, perciò non sussiste nella stessa forma, quantunque in ogni istante sembri non avere che quell'unica forma e non altre; senonché essa forma viene presto espulsa a vantaggio della successiva, di conseguenza essa non è mai sé stessa, *ou tautòn aei* (*Enneade* II 4,3), e il guardatore è chiamato a chiarire se continuum sia essa di reciprocità ovvero di cambiamento intrinseco alla materia. Ma, dal momento che

quanto si può conoscere della materia lo si può conoscere, afferma Platone, attraverso un ragionamento spurio, *nótho loghismō* (*Timeo*, 52 B2), il pensiero enunciato intorno ad essa non è – viene a confermare Plotino – pensiero, *nóesis ou nóesis*, quanto piuttosto negazione del pensiero, *ánoia* (*Enneade* II 4,10).

III. Se pensare la materia (a volerla conoscere) non è pensare, considerare con lo sguardo la terra come *Ortskontinuum*, che è materia, sarà un attendimento estraneo alla intellesione, poiché la *ýle* è *skoteinè*, è tenebrosa, infatti la profondità, *tò báthos* (*En.* II 4,5), è la sua cifra, lì dove si viene inghiottiti. Ma c'è una materia che riceve la forma, *tèn morphèn dechoméne*, degna della forma, e questa è *tò ypokeímenon*, ciò che si trova sotto, il soggetto – se ciò che sta sotto, il mondo di quaggiù, è infatti un *mímema* del *kósmos noetòs*, del mondo del pensiero, anche in questo ci sarà *ýle*, pertanto bisogna ritenere che forma e materia sono indivisibili, pur restando divisibili, poiché non può esserci forma senza ciò in cui essa si dà. Da questo punto (II 4,4) Plotino impiega *eĩdos* anziché *morphè*, termine già subito connesso a *eĩdo*, vedere, stabilito che il sotto è immagine del sopra, e però nel mondo di quaggiù la forma può solo essere immagine, ciò è a dire *mimagine*, imitazione della forma discissa dalla materia. Infatti il *sōma* è un *sýnthon*, un composto, e di esso il pensiero è incaricato di scoprire *tò dittón*, la duplicità (II 4,5). *skoteinè*, si è detto riguardo la materia, ma c'è una *skotía*, una tenebrosità, un'oscurità delle cose intellegibili, *en toĩs noetoĩs*, e una oscurità delle cose sensibili,

*en toĩs aisthetoĩs* – nei due casi interviene una diversità e della materia e della forma; in vero, la materia del corpo non è né vivente, né intelligente, *ou men zōn oudè nooũn*, allà *nekrōn kekosmeménon*, ma morta che viene ordinata. C'è un intervento cosmetico sul corpo morto, che lo apparecchia all'esistenza, di talché non potrebbe che essere immagine, questo corpo già sempre morto, questo soggetto, mai forma. Nei corpi la *morphè* è *eídoulon*, invece colà, *ekeĩ*, cioè nel mondo di sopra, la *morphè* è *alethinón*, è veridica, e però lì c'è una materia che è *ousía*, che è sostanza (II 4,5). Per tutto questo si può ritenere che la materia è intelligibile, a condizione di assumerla in quanto riflesso della materia-sostanza dell'*eke*. D'altra parte, Maimonide avverte che la materia «è un potente velo che impedisce la percezione di ciò che è separato da essa così com'è – e questo anche se si trattasse della materia più nobile e più pura, ossia anche se fosse la materia delle sfere celesti; tanto più dunque, questo vale per la materia buia e torbida che noi conosciamo ... di questo hanno parlato tutti i profeti, appunto che siamo velati, un velo ci separa da Dio» (*La guida dei perplessi*, III, cap. IX). Il termine arabo impiegato da Maimonide per *velati* è *muhajjabuna*, connesso a *hijab*, il velo con cui le donne si coprono il volto – qui è da intendere che ci veliamo da noi stessi per impedirci di vedere ovvero per non essere visti (e nel caso non essere visti da chi); detto altrimenti, che il velo annulla la potenza appercettiva, la quale precede l'atto della percezione, la potenza appercettiva essendo percezione della percezione. Il termine arabo per percezione è *idràk*, la cui radice, *drk*, appartie-

ne al semitico comune; in quarta forma verbale significa giungere a maturità, arrivare all'apice, e, quando il verbo è transitivo, raggiungere, afferrare, dunque il percepire appare come una progressione, un processo di definizione compientesi nell'intelletto; in vero il sostantivo *idràk* indica parimenti la ragione, l'intelletto, la coscienza – *idràk al-idràk*, percezione della percezione, cioè appercezione, è la figura della mente che si guarda nell'atto di guardare. La radice *drk* ricorre ugualmente nell'ebraico col significato di calcare (con i piedi), di modo che il sostantivo *dœrœk* porta il significato di via, sia in senso spaziale-geografico che in senso figurato-metaforico; conseguentemente può indicare la direzione di un movimento, il punto verso cui il movimento tende; qui il moto attrattivo che compie l'organo sensibile verso l'oggetto. Si tratta ora di indagare sulla natura della percezione, se quaggiù si dia percezione di ciò che la materia occlude o, per dire meglio, di ciò che è discisso dalla materia nell'essere implicato nella materia.

IV. Determinare l'ambito e la valenza dell'appercezione sembra essere un compito assai complicatosi da che la terra, a seguito degli effetti della dottrina copernicana, ha perso absolutezza, divenendo, secondo l'espressione di Husserl, *Weltkörper*, «corpo cosmico nella molteplicità aperta dei corpi circostanti». La terra, in quanto *Erdboden*, è stata a lungo assunta né in moto né in riposo, era semmai in rapporto ad essa che moto e quiete acquistavano evidenza – la terra, spiega Platone nel *Timeo*, delle quattro specie è quella meno soggetta al movimento. Dal momento che la terra passa a essere un *Weltkörper*, è possibile valutarne

lo stato di quiete o misurarne il movimento, ponendoli in relazione con gli stati di quiete e di moto dei corpi circostanti. Qui la domanda è: se il mio corpo pesa su un suolo relativo, non più assoluto nell'universo, che corporeità, *Körperlichkeit*, posso attribuirmi? Husserl porta l'esempio dell'uccello che vola a molta distanza dalla terra, per il quale la terra non è che un corpo fra gli altri, al quale la terra si dà come *Boden-Körper* o meglio *Stamm-Körper*, corpo-ceppo, così come ciascun popolo è designato da un territorio, non dalla terra-nutrice, e ciascun individuo da un *Zuhause*, una residenza natale, luogo relativo, in certo qual modo non del tutto definito dalla terra, per ciò stesso autoctono. In tutto ciò è assente una absolutezza, laddove non è più la terra a riconoscere e raccontare i corpi di quanti la abitano, già che questo compito è passato di pertinenza alla Storia. La Storia diviene il pilota che, espropriate tutte le storie, traccia la rotta col suo timone dialettico. Ora, che conseguenza ha un tale mutamento nell'ordine cosmico per il guardatore che guarda l'aperto estensivo del *pagus*, il quale ha a che fare con questa terra che è ormai *Stamm-Körper*? Infatti l'appercezione del mondo – di un mondo che è fra molti mondi – non si compie più nella stasi, né in uno stato di moto assoluti, dunque il guardamento rischia di volgersi a qualcosa che può essere dichiarato nullo, nella misura in cui l'oggetto del guardamento è relativo. Husserl afferma infatti che nella prospettiva della scienza dell'infinità, ogni corpo è dotato di una struttura soltanto contingente, passibile di essere perciò abolito, in quanto sprovvisto di un assetto di riferimento statico. In definitiva, si potrebbe giungere

ad affermare che la passione identitaria, a causa della quale l'ente rivendica e istituisce una territorialità propria, sia apparentata alle scienze dell'infinità, poiché è di seguito alle dottrine da queste medesime scienze apprestate che la terra, divenendo uno dei corpi accidentali dell'universo, si disarticola in successivi sottoinsiemi e inscena la rappresentazione plurale delle piccole patrie, sulle quali gli enti si insediano tanto casualmente quanto attraverso modalità e presunzioni proprietarie.

V. Nel primo volume de *La sapienza greca* si legge che l'immagine che Dioniso vede nello specchio «è proprio il mondo che ci circonda, siamo noi. La nostra corposità, il pulsare del nostro sangue, ecco, è questo il riflesso del dio. Non c'è un mondo che si rifletta in uno specchio e diventi la conoscenza del mondo, inclusi noi che lo conosciamo, è lui già un'immagine, un riflesso, una conoscenza». Dopo aver largito una quantità di doni al piccolo Dioniso, evidentemente con l'intento di confonderlo, i titani si apprestano a fare a brani il dio trace, già temuto per la sua potenza eversiva – fra i molti doni, lo specchio ha lo scopo di terrorizzare Dioniso, di imprimere su di lui la coscienza della colpa dello sguardo, sguardo che guarda una immagine bastarda, *nóthon*. Ma lì Dioniso entra nella *trance* orfica, seduzione della perdita di sé.

«Con spada di morte i titani uccisero Dioniso / che guarda fisso l'immagine nello specchio fallace» (Nonno, *Le Dionisiache*, VI, vv. 172-173).

«Dicono che Efesto fece uno specchio per Dioniso e il dio, guardandosi dentro e vedendo la sua immagine, pro-

cedette a creare tutta la pluralità» (Proclo, *Commento al Timeo*, in *La sapienza greca* di Giorgio Colli).

«Dioniso, quando concepì l'immagine dentro lo specchio, gli andò dietro e così fu ridotto in frammenti. Ma Apollo lo rimette insieme e lo riporta in vita, essendo davvero il dio della catarsi e il salvatore di Dioniso» (Olimpiodoro, *Commento al Fedro*, in *La sapienza greca*).

L'immagine che Dioniso vede nello specchio, in quanto figura bastarda, è *eo ipso* i molti, pluralità, materia cui il dio si consacra all'istante – egli è in vero il dio dei molti, capace di lavorare l'immagine in senso politico, cioè è a dire assumere i molti in forma *aggettiva*, da intendersi connessi a un tutto, sorta di intelletto comune, anziché in forma *sostantiva*, a causa della cui convenzionalità si mutino in *soggetti* a/di mere funzioni produttive. Il punto è qui. L'immagine, che è ciò-che-sta-sotto, l'*ypokeímenon*, è assunta quale pluralità da costituire attraverso una precisa *téchne* politica. Le testimonianze, prevalentemente neoplatoniche, del mito dello specchio di Dioniso, documentano una tradizione misterico-iniziatica – lo specchio agisce il *noûs* che impatta l'esteriorità (il dio che vede sé stesso, la molteplicità di cui è fatto). Plotino in vero confronta il Tutt'Uno del dio e la di lui pluralità, la quale, con tutta la sua fallacia, non abolisce nemmeno mai quella Tutt'Unità – «Le anime degli uomini, al contrario, avendo visto le loro stesse immagini, per così dire, nello specchio di Dioniso, balzarono laggiù dalle regioni superiori» (IV 3,12). Lo specchio, spiega Bergson nel corso su Plotino tenuto all'École normale supérieure nell'anno accademico 1898-1899, è la materia in generale, rifrazione dell'ani-

ma universale, materia che offre a ogni anima umana un corpo che gli somigli; attirata da questa promessa di indipendenza, l'anima vi precipita e è fatta prigioniera. Qui si domanda se l'ensomatosi quale atto morale e l'ensomatosi quale atto fisico formino un chiasma a fondamento di un non-dualismo di specie eraclitea.

VI. Va da sé che la messa a tema della ragione percettiva passa per il linguaggio, poiché è attraverso la convenzionalità delle lingue che si definiscono un ordine regolativo e forme del discorso sostitutive dei fatti naturali e delle idee. Il linguaggio è adeguato a far corrispondere alle parole immagini sensibili, come pure a esprimere fantasie e astrazioni; queste, in particolare, indicano l'esistenza nell'individuo di una internità attraverso cui egli sa e si sa conoscere.

Si deve a Maine de Biran una approfondita indagine sulla percezione e le sue modalità di attuazione. Maine de Biran ingaggia senza meno un confronto con i filosofi della sua epoca che più avevano studiato la trasmissione percettiva, e però la sua convinzione è che occorra preporre alla sensazione elementi riflessivi, i quali non sono da ricercarsi nel farsi dell'atto percettivo, bensì in seno al percipiente – facendo esperienza della sensazione, questi suscita la propria internità, pel cui tramite agisce ciò che il filosofo di Bergerac chiama *redoublement interieur*. L'internità non ha nulla a che fare con l'ineità, né il raddoppiamento interiore è ad essa assimilabile. In verità Biran accomuna scolastici, esperienzialisti, metafisici, nella misura in cui escludono ugualmente, ciascuno secondo modalità sue

proprie, i fatti e riducono al silenzio il senso intimo, laddove, al contrario, le cose corporee hanno da essere assunte nella loro fenomenicità già subito noumenica, di modo che la facoltà dell'anima pensante sia compossibile alle sensazioni. Tutto questo sembra essere già noto, essendo stato tematizzato nei *Principi razionali della natura e della grazia*, dove Leibniz definisce percezione lo stato interiore della monade che si rappresenta le cose esteriori, e appercezione la coscienza e la conoscenza riflessiva di tale stato interiore, essa che è potenza costituente, nella cui progressione l'oggetto è infine costituito. Tuttavia il passo al di là che compie Biran è di pensare l'individuo – e qui si coglie un risentimento della teoria kantiana dell'astrazione attiva – come *abstraens, magis quam abstractum*, nella misura in cui questi si astrae ad opera di sé medesimo rispetto ai dati empirici; ma questa astrazione non viene agita attraverso un sapere preposto alla fenomenicità, antepo- nendo il possibile al reale; ciò a cui Biran tende è un pensare, la cui qualità precipua sia di insediarsi nel farsi dei fatti e delle cose; insediamento che è *eo ipso* forma discorsiva, dal momento che, spiega Plotino, la materia «non è un nome insignificante, *kai ou kenon onoma*, ma un reale soggetto, all'*esti ti ypokeímenon*, benché invisibile e inesteso» (II 4,12); in quanto invisibile e inestesa, dato che non ha una forma unica, la materia può essere percepita solo dal ragionamento che non viene dalla mente, *allà logismō ouk ek noū*, ma che è vuoto, e che perciò è un ragionamento bastardo, *nóthos*. Qui si deve forse intendere che per poter percepire la materia è richiesta una novità ragionativa, in grado cioè di dispiegare la potenza invilupata in quel

certo impoverimento che patisce la coscienza nell'atto di assumere l'aspetto della materia, che tuttavia è suscettibile di preannunciare il discernimento della materia medesima. Argomentazione che Bergson sembra lavorare sulla nozione biraniana di *force morte*. Verosimilmente si è qui nel cuore di una complicazione eminentemente poetica, poiché viene richiesto di pensare i fatti e le cose attraverso un linguaggio che sia un oltre-linguaggio. D'altra parte, la questione è in che consista la parte formale o soggettiva di una percezione, avanti di unirsi al dato materiale ovvero capire come essa risieda nell'anima o nel soggetto del pensiero al di là dell'esperienza che la convoca.

VII. Provarsi a dare una risposta a questa domanda è ancora sempre un compito che inerisce al linguaggio, è ancora sempre una faccenda poetica, già che qui non si parla attraverso categorie della logica artificiale, si è bensì alla ricerca di una lingua che emani dalla contemplazione, a sua volta affluente al pensiero discorsivo. Il tentativo di Maine de Biran è di definire nell'individuo l'*impulsion* in virtù della quale perviene all'appercezione istantanea della propria esistenza, sforzo che presiede all'azione rappresentativa delle esistenze esterne, le quali si impongono su di lui tramite la forza di comando sensitiva producendo impronte, *týpoi*, suscettibili infatti di divenire intelligibili, e però vere e reali, quando transitino per la contemplazione impassibile delle forme, *apathōs* (I 1,7). L'*impulsion* dell'individuo subisce già subito il peso della resistenza organica o materiale, di modo che il confronto ha da essere in qualche modo *iniziato* da quella tale

facoltà detta *force hyperorganique* che è la volontà. C'è una *puissance des impulsions* nell'individuo, la quale gli sottomette la natura esterna, generando un raddoppiamento interiore che determina l'appercezione immediata – questo è il senso dell'uomo *duplex in humanitate, l'homme double dans l'humanité*, di talché l'esperimento epistemologico di Maine de Biran è di apprestare una sorta di operazionismo intra/ipero-organico che incrocia la virtù senziente dell'io e l'io impercipiente di questa virtù medesima, sottomesso ai flussi della materia. La virtù senziente, o *force virtuelle*, coincide grosso modo con la *virtus-vis* leibniziana, che associa le nozioni di forza e di sostanza. Biran parla di *force-moi* che si attualizza su un piano intra/ipero-organico, lì dove la forza di volontà si applica ad un oggetto, che a sua volta gli oppone il peso della propria inerzia – Biran abbandona lo schema metafisico, che non sa cercare altra origine alle facoltà intellettive che la preesistenza dell'anima; altrettanto sancisce il fallimento della fisiologia di Bichat, incapace di pensare l'*effort* che agisce il corpo – la nozione di forza virtuale biraniana è una sorta di *concept-frontière* che dispone in senso chiasmatico due concetti inizialmente antinomici, quello di sostanza e quello di attività. Si può intendere che il soggetto urta contro l'oggetto, da che risulta una forza morta causata dalla *résistance organique* del soggetto che impatta la resistenza dell'oggetto; *resistentis continuatio*, continuità di resistenza che è la modalità interiore per cui mezzo il soggetto si apre uno spazio, una estensione entro cui stabilire il proprio corpo in quanto resistente ad ogni altro elemento; lì è l'origine dell'appercezione,

la quale costituisce lo spazio interno dell'estensione. A seguito di tale urto sorge una generazione embrionica incubata in un involupamento di specie leibniziana, donde si attualizza l'appercezione, attraverso cui la sensazione trasmuta dallo stato sensibile allo stato intelligibile. Ma decisivo è il primo urto, urto all'apparenza improduttivo, se non produttivo di una *force morte*, *contradictio in adiecto* che induce una intensità negentropica.

VIII. Cézanne lavora molto *en plein air* a L'Estaque. Che cosa ha da cercare in quell'umile porzione di terra, l'attracco, che dà sul golfo di Marsiglia? Decine di pittori francesi, per oltre mezzo secolo, hanno svolto lì il loro apprendistato; forse era il luogo di quella nuova mitologia che Schlegel si provò a sistematizzare, come i paesaggi selvosi in cui Claude Lorrain si metteva sulle tracce del mito di Arcadia. Che cosa ha da cercare Thomas Monticelli nei dintorni del suo luogo di nascita, ancora Marsiglia, in un'impastatura di rocce, storti casamenti, acqua marina, terra? Che cosa, Segantini, arrampicato sulle malghe coperte di neve, fra vacche che giacciono o alla stanga? Qua o là, eppure la materia è una sola, sempre la stessa ovunque, in qualsiasi parte della terra. Eppure c'è una diversità fra le specie di materia esistenti nel mondo sublunare, e la causa ne è il diverso temperamento dei composti della materia, conseguente alla località che li genera e custodisce, donde la diversità di forme. E poi c'è la cosa essenziale, la *Vorgegebenheit*, nozione che in vero attraversa l'intera opera husserliana fino agli anni della stesura dell'*Umsturz*, l'esser-già-dato, la pre-datità ovvero la pre-donazione; con

ciò si vuole dire che tanto l'io-sono-cogitante cartesiano è apodittico, e apodittico il *Seinsboden* che gli sta sotto i piedi, a condizione, tuttavia, che si stia parlando di un Ego apodittico costituente, che cioè non sia tale per il solo fatto di pensare, quanto non apodittica è la percezione esterna, giusto perché si dà sul piano della materia. Conoscere la *Vorgegebenheit* del guardatore equivale a conoscere il suo modo di essere affetto dal paesaggio, giacché è la pre-dati-tà, esplicantesi nella passività della coscienza, nell'obliarsi dell'atto, che definisce l'affezione dell'oggetto sull'Io. La pre-donazione non è un prodotto, né una creazione, è un che disponibile in anticipo; prima ancora della donazione di senso da parte della coscienza, la donazione è già al lavoro; prima di ogni determinazione, qualcosa di indeterminato si dà a predisporre quella medesima determinazione. La *Vorgegebenheit* non rientra nell'ambito del senso, piuttosto orienta lo sguardo, rappresentandogli l'estensione delle datità affettive da cogliere. Ma la pre-dati-tà o pre-donazione o esser-già-dato è contingente al mio progressivo morire, al progressivo morire degli individui attorno a me, quando per me essi smettono progressivamente di essere desiderabili, seppure non smetta di rendere loro la mia compassione, dunque va da sé che la *Vorgegebenheit* subisca una trasformazione. Si deve pensare che, quantunque continui a morire, e al tempo stesso continui a vivere in spregio del mio presente che conferma la mia morte, il mio sarà, spiega Husserl, vivere più che altro di quanto mi sta dietro, non tanto della vita che ho qui ora, giacché ormai mi sento a casa, cioè dentro il mio corpo, nella ripetizione di quello che già sono stato, lì dove posso lavorare il

*ghnōthi seautón*; così pure tutti gli altri individui esistono per me nella ripetizione, essi che formano l'insiemamento spettrale della mia personale rappresentazione *storica*, ossia il racconto del mio essere associato al mondo in un modo che mi resta in larga parte ignoto. Infine, da un certo punto in avanti, il mio guardamento si dovrà dire contemplazione, dal momento che conseguirà da un duplice esser-già-dato, un primo in quanto *Vorgegebenheit*, un secondo in quanto esser-già-dato che viene da quello che già mi sono dato essere, cioè il portato del *ghnōthi seautón* – da quel certo punto, il contemplare – contemplando il pensiero di Plotino (V 3,5) – sarà opera del contemplante contemplato nel volgersi al contemplato. L'io vede una parte di sé con un'altra parte di sé, si sta dicendo questo? Si comprende la posizione di ciò che vede e la posizione di ciò che è visto, l'*orōn* e l'*orōmenon*, ma qual è la posizione di colui che vede sé stesso mentre vede, *ouk autò eautó*? Si domanda cioè di sapere se il contemplante, *theorōn*, possa avere al tempo stesso la posizione del contemplato, *theorouménon*, e eventualmente di sapere come si dia questa posizione, e bisognerà ritenere che si dia nell'opera, l'opera essendo per l'artista luogo del dentro/fuori, quale risulta nella sentenza dell'oracolo che Porfirio riferisce al maestro, «Tu contemplavi, ognora vigilante, in te stesso e fuori di te», *esothèn te kai éxothern*. E questo sembra essere il grado massimo di costituire il guardare ossia il contemplare, in quanto *theoreîn* cui immane e il presente e il passato, quando il contemplante conosce sé stesso nel contemplato, *o theorōn eautòn ghnósetai en tō theorouménō*. Qui l'atto del conoscere sé stesso sarà, se-

condo la lezione di Bergson, l'invenzione di una sorta di metafisica sperimentale, nel senso che Plotino non ricerca solo il concreto, ricerca il concreto *nell'io*; il punto di vista privilegiato è interiore, e però Plotino può essere ritenuto l'inventore del metodo psicologico in filosofia ovvero, si vorrebbe quasi dire, di una *Ur-Phänomenologie* – non è Socrate, nel ragionamento di Bergson, il maestro della vita interiore, ma Plotino, poiché egli è alla ricerca non solo della verità morale, ma di tutta la verità. Il fatto è che il *nóesis* è per Plotino una funzione superiore dell'anima umana, che tuttavia non gli pertiene propriamente, la funzione propriamente umana essendo il *loghízestai*; il *nóema* non è cosciente, esso si ritrae nel tempo, la coscienza si produce quando perviene a creare un'immaginazione, *phantasia*, nella quale si riflette come in uno specchio; in altre parole, la coscienza, continua Bergson, è là dove c'è una diminuzione di *noûs*; la coscienza è un accessorio, infatti uno dei termini impiegati da Plotino per coscienza è *parakoloúthema*, conseguenza, accompagnamento. Infine Plotino è, secondo Bergson, l'unico filosofo antico che abbia cercato di chiarire il concetto di coscienza, di studiare il fatto della coscienza indipendentemente dal pensiero.

IX. Lo sguardo del pittore è orizzontale, così da avere di fronte l'oggetto del guardamento, che, come si è detto, è ormai contemplazione. La ragione ne è che il contemplante impetra dall'oggetto della contemplazione di aprirsi alle sue suppliche, e la modalità di tale impetrazione dicesi *paraklausíthyron* – il guardatore è equiparato all'*exclusus*, il quale, supplice, chiede d'essere accolto

dall'amata, celata dietro una porta chiusa. Ma la dimora dell'*eroméne* può essere bucolizzata e divenire ántron, dove infatti succede l'incontro fra Odisseo e Calipso, o una *spelunca*, dove ha luogo il convegno amoroso fra Didone e Enea. Nello stereotipo del *paraklausíthyron*, l'*eroméne* si rappresenta per lo più crudele, resta al di là, sorda alle impetrazioni dell'amante.

*At si es dura, nega; sin es non dura, uenito!*

Ma se sei dura, nega; se non sei dura, vieni!

*quid iuuat, a!, nullo perdere uerba lucro?*

a che giova, ah!, a nessun perdere le parole lucro?

*hic unus dolor est ex omnibus acer amanti,*

questo qua un dolore è di tutti l'aspro all'amante,

*speranti subito si qua uenire negat.*

allo sperante subito se colei di venire nega.

Così Properzio. Già Teocrito, nel III idillio, sostituisce alla porta chiusa un cespuglio di edera e felci. E non è forse una *siepe* che al poeta *Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude*? Pertanto si dirà che quella siepe è la forza morta, il cui residuo avvia nel contemplante la sequenza del contemplare. Si dirà che quella siepe è la porta chiusa, dietro la quale si cela l'oggetto d'amore, cui, supplice, il poeta si volge per esserne oggettivato. Plotino definisce (III 8,3) natura il facente, *poiōn*, che fa, *poiōn*, il facente facente, quello-che-fa che nel fare perviene alla *theoría*. La spiegazione di un tale facimento che si dà nel fare è che il *poiōn fa* restando immobile, *ménon poiēĩ*, e, restando immobile, ristando, è eo ipso un *lógos*, infine contemplazione. Altrove (III 4,1), di quelli che ri-

mangono immobili, *tōn menónton ekeínon*, si legge che generano le ipostasi, stati della sostanza nel suo trasformarsi in altro, che producono le sensazioni, esse stesse ipostasi. Dunque, anche il *poiōn* afferisce alla contemplazione? domanda Plotino. La risposta è che anch'esso è simile a un essere che si contempla, *tetheorekòs autón*. Ma come contempla? Non pratica la contemplazione che deriva dal pensiero discorsivo, *theoresantós*, da quel pensiero che esamina ciò che contiene in sé, *ek lógou tò skopeísthai perì tōn en aute*; il *poiōn* è una *theoría* che risulta da una contemplazione che rimane pura contemplazione senza fare altro, *menoúses theorías ouk állo ti praxáses*. Similmente alla natura, la pittura è un *facente che fa*, che attua una contemplazione silenziosa, non derivante dalla *diánoia*, né ad essa afferente come la poesia. La pittura *fa*. In ragione di questa sorellanza della pittura con la natura, generantesi nel silenzio, la pittura rimane una *poiésis* insuperata da tutti i successivi strumenti di riproduzione di immagini, inetti alla contemplazione. Infatti, accanto alla contemplazione silenziosa e un po' oscura, *ápsophos*, *amydrotéra* dè, si dà, scrive Plotino (III 8,4), una contemplazione più chiara, *enarghestéra*, la quale è immagine di un'altra, e dè *eídolon theorías álles*. *Arghestés* sta per bianco, chiaro, contiguamente *arghía* sta per inoperosità, ozio, e però si configura una qualità contemplativa chiara nel senso di sbiadita, stinta, pertanto inefficace, e per la verità l'intendimento di Plotino è che si può contemplare in maniera errata. Infatti l'oggetto generato da questa specie di contemplazione è affatto privo di forza, poiché una contemplazione chia-

ra – ad esempio la contemplazione cui si perviene attraverso gli strumenti di riproduzione di immagini –, cioè priva di forza, *asthenès théórema*, produce un oggetto ugualmente privo di forza. Parimenti accade agli umani, allorché si dimostrano deboli nel contemplare – essendo incapaci, a causa della debolezza della loro anima, *γρ' astheneías psyches*, di assurgere alla contemplazione, nemmeno possono raggiungere del tutto gli oggetti e saziarsene (esserne saziati), *pleróúmenoi*, perciò, desiderosi di vederli, ricorrono all'azione per vedere (con gli occhi) ciò che non possono vedere con l'intelligenza, *nō*.

X. L'*Umsturz* descrive cinestesie di corpi in movimento sopra la terra-suolo ovvero in stato di quiete; nell'un caso il movimento si darà come attualità, nell'altro sarà ritratto nell'inattualità. Una tale cinestesia è possibile in base all'assunto apodittico che *l'arca originaria terra non si muove*, affermazione con cui Husserl rovescia la dottrina copernicana. I corpi possiedono il movimento, sia che si muovano sia che non si muovano, essi sono costantemente in movimento per entro la potenza universale che li connette, la quale è lo spazio; si potrebbe anche dire che lo spazio è il campo di presenza, *Präsenzfeld*, in cui i corpi si estendono nel qui-e-là, nel quale esperiscono il loro passato, annunciano il loro futuro. Nella riflessione merleau-pontiana sul testo di Husserl, il suolo-terra costituisce il sorreggimento del qui e dell'ora, la profondità del passato che viene all'adesso, che custodisce tutti gli adesso essenti e stati già, e di essi si riforma in ragione del suo essere assente, non-positivo, del suo essere ne-

gatività, del suo essere *gestaltlos* che prende forma da altrui; altrui che non è estraneo alla terra, che non vi sta sovrapposto, giustapposto, sebbene ad essa ascritto, alla sua profondità ricettacolare già sempre rivolto. L'ascritto è *kat' exochén* il pittore. Il pittore infatti, quale mimo demiurgico, attende alla geometria che è una geologia; egli, come il geometra plotiniano, contempla tracciando figure, traccia figure allo scopo di contemplare (*Enneade* III 8,4); detto altrimenti, tracciare figure, geologare, è la maniera contemplativa del pittore; nondimeno si domanda se un tale guardatore, dedito a tracciare figure nel guardare l'aperto del campo, eserciti un guardamento che svolge da un io soltanto suo o invece eserciti un guardamento impersonale, cioè svolto da un io-in-generale, un io sussunto nel si oppure nel noi; epperò il mio guardare è unicamente mio o, al contrario, debbo affermare di me che sono un «individuo costituito come centro di avvolgimento» (Gilles Deleuze, *Sedicesima serie. Sulla genesi statica e ontologica*, in *Logica del senso*)? In quanto singolarità che si volge, dunque avvolgente, io *appartengo* già sempre al mondo, sono un individuo costituito «nelle vicinanze» delle singolarità che avvolgo. Pertanto l'uno che io sono non potrà propriamente dirsi Ego, poiché questo uno si dà nella compostibilità, vale a dire in quanto unità apprestata a implicare tutta e soltanto la molteplicità da esso implicabile. Infine Deleuze si chiede se possa rinvenirsi nell'Ego qualcosa che superi la monade, le sue appartenenze e predicati, se si diano individualità già fisse, organizzate in serie convergenti, in monadi appunto, o se non invece «ci troviamo di fron-

te al segno ambiguo» di singolarità che si rappresentano quali entità nomadi distaccate dalle serie. Per provarsi a sciogliere questo dilemma, Deleuze abbandona quelli che chiama i «pesanti macchinari» di Husserl, su cui pure non smette di macchinare, per affidarsi al «teatro di Leibniz», e la risposta che trova in queste altre macchine individua un Ego come soggetto, il quale «sta *di fronte* al mondo in un senso nuovo della parola mondo (*Welt*), mentre l'individuo vivente era nel mondo e il mondo in esso (*Umwelt*)». È la modalità-*paraklausíthyron* o *clau-strophília* che si pasce di avere di fronte il non-aperto, la porta – scrive Bachelard nella *Poetica dello spazio* – che è tutto un cosmo del socchiuso, e il guardatore stesso è *l'être entr'ouvert*, poiché intende rivelare, ma al tempo stesso tacere il racconto di ciò che guarda. La sua percezione, più che sull'organizzazione dell'oggetto del guardamento, è volta su quanto nel guardamento è irriflessivo, il merleau-pontiano *irréléchi*, che è l'aspetto opaco della percezione, l'irriflessivo della riflessione – in questa misura si può affermare che l'attenzione del guardatore-pittore è sempre rivolta all'opaco dell'aperto del *pagus*, a ciò che nell'aperto del *pagus* sfugge alle serie convergenti, finalizzate. Un tale procedimento appare anche più evidente che nella pittura di paesaggio, nei dipinti di carattere storico, nelle rappresentazioni epiche – si ponga mente a due quadri notissimi, *La libertà che guida il popolo* e *I littori riportano a Bruto i corpi dei suoi figli*; si constaterà che Delacroix e David, altro che fare opera di storici, mostrano l'opaco di una fatticità già presente.

Ne *L'œil et L'Esprit*, Merleau Ponty restituisce l'incipit dell'epitaffio di Paul Klee, «Diesseitig bin Ich nicht fassbar», da questa parte sono inafferrabile – Merleau Ponty traduce «Je suis insaisissable dans l'immanence». L'intera frase, pubblicata in occasione di una importante personale del pittore, tenutasi a Monaco nel 1920, dice: «Diesseitig bin ich nicht fassbar / Denn ich wohne grad so gut bei den Toten / Wie bei den Ungeborenen / Etwas näher dem Herzen der Schöpfung als üblich / Und noch lange nicht nahe genug», «Da questa parte sono inafferrabile / Io abito ugualmente bene fra i morti / Come fra i non-nati / Un po' più vicino del consueto al cuore della creazione / E ancora non abbastanza vicino». La frase rimanda una eco del tema trakliano della *Ungeborenheit*, l'essere-non-nato come stazione opaca dell'esistenza, opaca in quanto in-concepita, di modo che l'inafferrabilità è inafferrabilità dell'essere non vivente impresso nel mondo, imperocché più vicino alla creazione, non tanto vicino, tuttavia, da esserne al cuore, così egli rimane a stare sulla soglia pietrificata, *an versteinerten Schwelle*, davanti a una porta se possibile più che chiusa (Georg Trakl, *Gesang des Abgeschiedenen*). Traducendo «Io sono inafferrabile nell'immanenza», anziché letteralmente «Da questa parte io sono inafferrabile», Merleau Ponty interpreta il *citra*, l'al di qua, come luogo della disparte; donde segue la delineazione della singolarità fattizia del pittore, che, nella misura in cui scioglie il suo legame col mondo, insedia per entro il proprio Io un secondo Io, il quale immane al primo, epperò produce la necessità di andare oltre l'esperienza soggettiva dell'Io ospitante ovvero ol-

tre l'oggettività che questi è in grado di percepire e rappresentare.

XI. Che tempo è il tempo del pittore che guarda un paesaggio? È, questo tempo, lo stesso tempo di chi guarda un'immagine su uno schermo, lo stesso tempo che si impiega per compiere un'azione? Come si misura la specie di tempo cui soggiace il pittore di fronte al paesaggio? Una possibile risposta è che questo tempo ha lo stesso trascorrimiento di tempo con cui la zolletta di zucchero si scioglie nella tazzina di caffè che Bergson aspetta di bere. Bergson non prende in considerazione la misura del tempo di saturazione di una zolletta immersa in un liquido caldo; egli è in attesa di bere il caffè, di modo che misura il trascorrere del tempo rispetto al senso che sa sopraggiungere al momento di bere il caffè. Stessamente il pittore di fronte al paesaggio sta impreso in un tempo altro dal tempo che, nello stesso tempo, trascorre nelle sue vicinanze, nella mondità che lo circonda; lo sguardo rivolto allo spazio della profondità, in esso avvolto, lo persuade a rigettare ogni tempo pregiudiziale, quella specie di tempo di cui devesi tenere conto nell'intraprendere qualsiasi azione o nell'assumere una posizione di stasi; lo persuade, d'altra parte, a esperire il trascorrimiento di tempo come *citra*-effettuazione, ciò è a dire effettuazione che si dà nella disparte, che ugualmente vale *senza*-effettuazione, laddove il tempo è generalmente assunto quale misura di effettuazione. La profondità, quella a cui il pittore rivolge lo sguardo, pertiene, secondo Plotino, alla materia, *Tò dè báthos ekástou e ýle* (II 4,5); si sta parlando della materia serbatoio dei corpi,

*Perì dè tes tōn somáton ypodeches* (II 4,6); se pertanto si afferma che i corpi sono ricoverati nella materia, che essi trovano asilo nella profondità, allora la profondità viene a figurarsi come luogo di temperamento delle cose, di loro mescolamento, epperò il guardatore che guarda lo spazio della profondità non fa che guardare le cose tutte fra loro insiemate, imprese nella indistinzione, ed è questa la nuova condizione che gli permetterà di farsi cosa fra le cose – si legge nella *Phénoménologie de la perception*: «Moi qui contemple le bleu du ciel, je ne suis pas en face de lui un sujet acosmique, ... je ne déploie pas au-devant de lui une idée du bleu qui m'en donnerait le secret, je m'abandonne à lui, je m'enfonce dans ce mystère, il se pense en moi, je suis le ciel même qui se ressemble, se recueille et se met à exister pour soi, ma conscience est engorgée par ce bleu illimité». Qui il soggetto vede sospendersi ogni atto, ogni seduzione distinguente, donde la percezione non sarà più ciò pel cui tramite l'oggetto viene all'apparenza, ma ciò che pone l'inerenza del soggetto all'oggetto; il soggetto non avrà a che fare con questo o quell'oggetto, non avrà da stabilirne la maneggiabilità, né da decretarne il profitto o il nocumento, e così come, insiemato nel serbatoio, l'oggetto diviene impersonale, stessamente impersonale diviene il soggetto, e fantasmatico il suo corpo, ciò è a dire espropriato della proprietà di attribuire significato alle cose. Sennonché qualcosa ancora sempre interviene a reintrodurre questa proprietà significante, l'artificio geometrico della prospettiva, verosimilmente assai più che un artificio, si direbbe piuttosto l'aspetto *allzumenschliches* che tiene inchiodato l'umano a processualità di specie; in

forza di un tale artificio o per meglio dire specismo, le cose vengono ordinate secondo il principio del vicino e del lontano – «più la materia dell'oggetto visibile è lontana, più la forma arriva <all'occhio> separata <dalla materia> ... da vicino si percepisce quanto è grande l'oggetto colorato, da lontano <soltanto> che è colorato ... e per di più i colori arrivano sbiaditi» (*En.* II 8,1). Non diversamente, nel trattato intorno alla pittura, Alberti tematizza la *piramide*, cioè la prospettiva, come costruito di *razzi visivi*; ma si può congetturare che già l'introduzione dell'ombra – discissa dall'immagine-ombra di cui notoriamente racconta Plinio nella *Naturalis Historia* –, che porta la maniera di *aombrare* le figure per dar loro rilievo, annuncia la tridimensionalità nella rappresentazione pittorica, di ciò si trova testimonianza nel *Trattato della pittura* di Cennino Cennini, segnatamente nei capp. VIII, IX, LXXXV, LXXXVI, a seguito di che può compiersi la ricerca del metodo della *perspectiva*.

Non dissimilmente dalla percettibilità visiva, la percettibilità uditiva distingue quanto sta nelle immediate vicinanze da quanto sta lontano, di modo che attribuisce preminenza ai suoni significativi e abbandona al senso passivo i suoni, il cui significato non è in grado di intendere – in *Mémoire sur la décomposition de la pensée*, Maine de Biran argomenta che l'organo attivo dell'orecchio ripete interiormente i suoni che colpiscono l'orecchio; ripetendoli, ne determina l'imitazione da parte dell'apparato fonetico, così come l'occhio affida alla mano il compito di imitare il percepito percepito dall'occhio.

XII. Simondon sostituisce al termine forma il termine *information*. Il soggetto è già sempre orientato da un dinamismo vitale, egli si costituisce nel e attraverso il *milieu* che è il mondo. Il mondo è anteriore all'individuo e alla distinzione soggetto/oggetto operata dal pensiero, di tale che, se è vero che dal mondo non si esce altro che con la morte, deve constatare una relazione genetica dell'individuo con il mondo; quegli assume da questo quanto lo costituisce; va da sé che non lo trova bell'è fatto, deve bensì poterlo percepire, ciò che equivale a pregnaire, a pre-generare, cioè generare una cosa già sempre nell'ordine del generabile; si può ritenere che l'individuo operi una intensificazione, incrementi la totalità preindividuale. La nozione di *information*, descritta da Gilbert Simondon in *L'individuation psychique et collective*, sembra avere analogia con la nozione plotiniana di *mórfosis* (II 6,3), il dare/prendere forma indotto da fattori esterni, laddove viene detto che l'*eĩdos* non ha *poiótes*: il triangolo, il quadrato non sono qualità, qualità è bensì l'essere triangolare, l'essere quadrangolare, nella misura in cui quell'*eĩdos* sia stato recepito; qualità è la *mórfosis*, la conformazione triangolare o quadrata di una cosa, poiché dicesi qualità la disposizione che si trova nelle sostanze già esistenti; affermazione cui si aggiunge la seguente: «ma se anche non le appartenesse, la sostanza non avrebbe perciò nulla di meno», *oudèn élatton eĩchen e ousía*. Quello che qui interessa, fuori da un ragionamento sopra la natura della sostanza, è che sussistono due modi di prendere e dare forma: secondo un procedimento ontogenetico configurantesi attraverso il chiasma individuo/mondo, laddove

l'individuo cattura potenziali pre-individuali già sempre esistenti nell'*a priori*-mondo; oppure secondo una *réduction d'écart*, allorché dell'*eĩdos* si riduca la divergenza dalla sostanza, compito che l'individuo deve avocare a sé in quanto singolarità unica e irripetibile, piuttosto che in quanto membro di una specie, alle cui procedure sistematizzate è ormai sempre piegato, non esentato tuttavia dalle responsabilità che gli spettano in quanto immesso nella circolarità della *communautisation de l'humanité*. Nel *Corso sulla percezione*, tenuto nell'anno accademico 1964-65, Simondon definisce pregnanza la *force d'impression* che determina la facoltà con cui la forma viene percepita come figura distinta dal *milieu*, che il soggetto, una volta impressionato, potrà materializzare; tuttavia, poiché spetta al contorno la funzione della *eidopoĩia*, il dare forma, agli effetti non una, ma due figure esiteranno dal contornamento, l'una interna al tracciato del contorno, l'altra ad esso esterna, di modo che, per poter attribuire una individualità, un significato alla figura, il soggetto ha da presentire il sistema, che a questo punto sembra doversi definire normativo, pel cui mezzo il *milieu* lascia percepire i percetti; sennonché è stato detto che, se anche non si trovasse alcuna *diáthesis* nelle sostanze, la sostanza permarrebbe comunque tale, e il soggetto avrebbe comunque da cercare con essa una relazione, dal momento che la sostanza è il tutto, *Tó oĩn ólon ousía* (II 6,1) (e l'Uno, intensifica Proclo, di tale tutto è il nulla) – con ciò si vuole dire che la soprascritta distinzione soggetto/oggetto operata dall'*ego cogito* defluisce da una supposta apoditticità, già che – lo afferma Husserl nelle *Lezioni parigine* – at-

traverso l'*epoché* fenomenologica l'*ego cogito* non afferisce all'*ego sum*, bensì alla sfera dell'essere infinito, un Io come *solus ipse*, un Io che sentisce sé stesso quale unico sopravvissuto a un olocausto universale in un mondo rimasto inalterato.

XIII. Coevo all'*Umsturz* è l'*Ursprung der Geometrie*. La testura ragionativa dell'*Ursprung* volge attorno alla geometria considerata come scienza della fatticità costituita, il cui valore normativo si è tuttavia reso indipendente dalla storia della sua fondazione, e per storia qui bisogna intendere il movimento vivo della solidarietà e della mutua implicitazione (*Miteinander* e *Ineinander*), della formazione di senso (*Sinnbildung*) e della sedimentazione del senso originario, laddove il proposito di Husserl è di istituire un metodo storico-logico di contro all'imperialismo dello storicismo, della storia-dei-fatti. Quandoché, osserva Derrida nel suo ampio studio sopra l'*Ursprung*, il pensiero di uno scienziato saprà accogliere il pensiero di qualcosa che sia «incatenato-al-tempo», cioè incatenato alla pura fatticità del suo presente, ovvero qualcosa che varrà per lui in quanto tradizione puramente fattizia, la sua formazione noetica avrà il senso dell'essere incatenato-al-tempo, e tale senso sarà ri-comprensibile a ogni altro umano, il quale partecipi delle medesime condizioni fattizie di comprensione. Soltanto nello svelamento di questo *a priori* sarà possibile una scienza aprioristica, la quale si estenda oltre ogni fatticità storica, *i.e.* di singoli popoli, di comunità umane separate; allora solamente una scienza potrà apparire come *aeterna veritas*.

La geometria presuppone la costituzione di una oggettività ideale, di un *avant*, osserva Derrida, di una preistoria trascendentale o, con le parole di Husserl, di una *riduzione storica* riattivante e noetica. L'oggetto ideale è il modello assoluto dell'oggetto in generale, esso è sempre più oggettivo dell'oggetto reale nella misura in cui è agito dal linguaggio, il quale ne è la potenza costituente, e costituire un oggetto ideale è disporre l'oggetto davanti allo sguardo secondo una modalità che deve sempre poter essere teoremativa. Lo sguardo che attende a un teorema sottende il pensiero pratico, pensiero il cui aspetto pratico – scrive nella sua tesi di laurea Octave Hamelin, battistrada di Bergson – è *écourté* – *acte écourté* inerente a questo tale pensiero è il segno, *kat' exochén* del pittore sulla tela, il quale infatti contempla sembrando agire, riduce l'atto alla contemplazione.

La terra è determinata dalla dimensione orizzontale; colui che guarda ha di fronte un orizzonte, ma questa difrontità non gli è sufficiente a intendere la componente eidetica dei corpi nello spazio dell'aperto, di modo che dovrà incrociare la dimensione orizzontale e la dimensione verticale – su questo piano cartesiano avviene la pittura, in quanto stato di tensione fra l'orizzonte dell'oggettività e il motivo geologico trascendentale. Senza l'oggettività ideale della pittura, il guardamento non uscirebbe dalla considerazione fattizia, attuale del soggetto guardante. L'opera è invenzione di un nuovo mondo in deroga a quello esistente ovvero è la reinvenzione di ciò che già esiste, ma che l'operaio del guardamento delibera di rifare secondo un ordine mutato. L'*acte écourté* della pittura sarà pos-

sibile a condizione che il guardatore riconosca indipendente da sé la rappresentazione oggettiva, poiché la realtà riconoscerà a sua volta la deliberazione soggettiva a condizione che il soggetto attenda a far fronte ad essa. Il *mécanisme* della rappresentazione è associato al *mécanisme* che rappresenta la rappresentazione attraverso la ritenzione e la potenza espositiva del senso, donde bisogna domandarsi in che misura il senso, pel cui tramite il soggetto percipiente è affetto, alteri l'estensione dell'oggetto della percezione, la sua stessa apparenza – nella *Quinta serie*. *Sul senso*, Deleuze distingue il nome reale dal nome che ne designa la realtà: nel primo caso il senso è passivo, nel secondo caso agisce l'affezione da cui il senso è stato affetto; il primo è il nome in quanto realtà della cosa, il secondo è la successione di nomi che designano le deliberazioni del percipiente riguardo le rappresentazioni designate dal nome, per esempio il nome con cui si chiama il nome della cosa oppure il nome cui si riferisce il nome della cosa stessa etc.; Deleuze ribattezza questa sequela col nome di paradosso di Lewis Carroll, dal che il senso si delinea come *extra-essere*, «un *aliquid* che conviene al non essere», un che di sterile, la cui sterilità tuttavia può generare la potenza di genesi del senso-evento, ciò che qui prende il nome di pittura.

# Geografia della pittura

Flavio Cuniberto

1. Si potrebbe pensare a una grande mappa o anche a un “atlante” della pittura italiana (ma anche della scultura e dell’artigianato), costruito riportando idealmente le opere ai loro luoghi d’origine. Un rimpatrio virtuale delle opere “in esilio”, dove l’esilio può anche essere il museo milanese o fiorentino o romano o napoletano, o la collezione privata (o anche la locale galleria, che accentra secondo criteri politici e museografici la “produzione” regionale). Alla mappa attuale delle opere, disseminate per l’universo mondo lungo le linee di forza della ricchezza vecchia e nuova, subentrerebbe una mappa suggestiva dei “focolai” originari, e la mappa potrebbe restituire una sorta di paesaggio: o meglio una varietà di paesaggi locali, dalle fisionomie ben riconoscibili. La *Pala Montefeltro* rientrerebbe (virtualmente) da Brera ad Urbino, lo *Sposalizio della Vergine* di Raffaello rientrerebbe (sempre virtualmente) da Brera a Città di Castello; il meraviglioso portale romanico di San Gemini e lo Studiolo di Federico di Montefeltro (partito da Gubbio) ritroverebbero la loro collocazione originaria sulla mappa; i *Baccanali* tizianeschi e il sublime *Banchetto degli dèi* di Giovanni Bellini riprenderebbero la strada di Ferrara, il *Tobiolo e l’Angelo* della Sabauda ritornerebbe a Firenze, e l’*Educa-*

zione di *Pan* di Luca Signorelli sarebbe di nuovo, anche questa, a Firenze (due volte virtualmente, poiché l'opera, distrutta a Berlino dalla guerra, non esiste più).

2. La casistica è però così varia da creare non pochi rompicapi: non solo per l'ovvia ragione che di molte opere non si conosce la destinazione originaria (o il luogo dove furono eseguite), ma perché il legame tra l'opera e il luogo – nel caso in cui luogo sia certo – può essere a sua volta più o meno labile, più o meno occasionale. Le opere commissionate da Isabella d'Este per lo studiolo di Ferrara rispondono sì a un preciso criterio, a una scelta ideale, che spiega la presenza simultanea, a Ferrara, del *Banchetto degli dèi* di Bellini-Tiziano come già dei *Baccanali* tizianeschi o anche della *Lotta di Amore e Castità* del Perugino: ma di ferrarese hanno poco o nulla. L'elemento "ferrarese" si riduce qui alla committenza e non trapassa nello stile, come l'elemento "mantovano" della Camera degli Sposi. A viaggiare, poi, invitati dalle corti e dai prelati, sono in genere gli artisti più grandi o di maggior nome. Diverso è il caso dell'artista relativamente stanziale, che fa il viaggio a Roma per poi rientrare in provincia, e lì rimane, lavorando per committenze locali in un raggio più o meno ampio ma sempre regionale (e possono essere artisti sommi, come il Correggio). I grandi ferraresi appartengono a questa categoria: grandi ma non romanizzati, operano a Bologna, o si spingono tutt'al più a Venezia.

3. Ci sono i fiorentini che vanno a Venezia e i veneti che vanno a Firenze. Ci sono i veneti o veneziani nomadi (i

Crivelli, Lorenzo Lotto, Sebastiano del Piombo), o anche il Pordenone che “punta” dal Friuli verso la pianura lombardo-emiliana. Liberale da Verona scende a Siena e si spinge fino a Viterbo, dove lascia la bella tavola per il Duomo, ma non per questo diventa viterbese. Mentre Carlo Crivelli (come Lorenzo Lotto) è un veneziano atipico, e il fatto di trovarlo nelle Marche, a contatto col Rinascimento “umbratile” o eccentrico, non sorprende. C’è più affinità – nella bizzarria – tra Crivelli e un marchigiano autentico (anconetano) come Nicola Angelo d’Antonio che tra Crivelli e Giorgione. L’area appenninica – umbro-marchigiana – pullula di talenti eccentrici, da Bartolomeo di Tommaso a Nicola Angelo d’Antonio, ai vari Matteo da Gualdo o Giovanni Boccati. Anche se poi, innegabilmente, la pittura marchigiana sembra assestarsi, nei suoi vari centri (Urbino, Fabriano, Camerino, Sanseverino) su una misura pittorica di grande equilibrio, un equilibrio che tende al classico (e che trova in Raffaello la sua cifra definitiva). Non c’è forse una “misura” comune tra i Salimbeni dell’Oratorio di San Giovanni e Lorenzo d’Alessandro, o anche il sublime Maestro di Campodonico, e ancora Girolamo di Giovanni o perfino i pittori di Fabriano (Allegretto Nuzi) ?

4. La misura “classica” dei marchigiani più classici (nel senso di una bellezza umana nobile e non particolarmente espressiva) si tinge di umori strani, bizzarri, procedendo verso l’Umbria ma anche verso il mare: da Ancona a Rimini. E infatti i Riminesi sono riminesi, romagnoli da cima a fondo. Niente a che vedere con le Marche classi-

che. E se un grande riminese lavora al ciclo grandioso di Tolentino, lascerà a Tolentino uno dei grandi monumenti della pittura riminese e non certo “marchigiana”. E così per il grande Crocifisso (“romagnolo”) di Mercatello sul Metauro. La zona costiera è la più esposta alle influenze romagnole e anche venete: da Jacobello del Fiore col ciclo di Fermo, al citato Crivelli, agli esperimenti pesaresi di Giovanni Bellini e di Marco Zoppo. E un personaggio sfuggente come Bartolomeo Corradini, autore probabile delle famose *Tavole Barberini*, è un marchigiano – un urbinato – che assorbe i succhi padovani e adriatici (come Giovanni Angelo d’Antonio), declinandoli su un registro che si potrebbe definire classico-fiabesco (non certo espressionistico, ma nemmeno toscano-classico, e nemmeno veneto-sensuale).

Riminesi, romagnoli, ferraresi. E bolognesi. Bologna può diventare – dopo la stagione di Vitale e un Rinascimento perlopiù di importazione (il Francia, Raffaello, Perugino) e la fase manierista – un capoluogo del classicismo, al punto da rivaleggiare con Firenze. La fama di Guido Reni come nuovo Raffaello – meritata o equivoca – segna comunque la vocazione classicista di Bologna, come la scuola dei Carracci che non caso punta su Roma (Annibale e Agostino, non però Ludovico).

Il formarsi di un forte nucleo classicheggiante non impedisce però all’area emiliana di produrre (nel ’600) ingegni di forte sapore locale, come la sensualità abbagliante di Guido Cagnacci, da Santarcangelo di Romagna (quella stessa sensualità che si era fatta strada nelle forme stilistiche dei ferraresi, aparendo in questo caso come un

elemento decisamente “vernacolare”, come una fibra popolaristica molto “spessa”, dalla fisionomia molto forte, filtrata dal linguaggio formale di livello “alto”). E si parla dei Ferraresi ma una vena di erotismo educato, affettuoso, è già in Tommaso da Modena.

5. Un rapporto labile tra l'opera e il luogo può significare che il *genius loci* di provenienza risulta alla fine più forte del *genius loci* di arrivo (Pasolini o Fellini rimangono in buona misura friulani e romagnoli, benché romani di adozione e di fede per così dire “viscerale”). Non c'è forse qualcosa di nordico, di lombardo-piemontese, nel Sodomita di Monte Oliveto? L'apprendistato fiorentino di un Felice Carena, torinese, non lo libera affatto dalla sua matrice torinese (come il Manzoni non diventa toscano solo per aver lavato i famosi “panni” a Firenze): matrice che è certo, in quanto “casoratiana”, a sua volta neoclassica e debitrice di Piero, dunque più toscana che piemontese, ma che nella Firenze del primo '900 (Rosai), molto vernacolare in pittura, appare spaesata e paradossalmente di importazione, oltre poi agli elementi di inquietudine subalpina come lo scheletro animale nella *Natura morta con bucranio* (che suona come un rimando occulto in un contesto apparentemente neoclassico; un po' come le allusioni simbolico-metafisiche di Beckmann). Succede allora che il quadro di Carena, benché “fiorentino”, rimane preso nel “cerchio magico” dell'area torinese da cui proviene (e sarà difficile, materialmente, collocarlo sulla mappa nell'area fiorentina).

6. Un caso per certi versi analogo (a un livello molto più alto, è ovvio) è quello di Antonello da Messina. Genio puro, l'unico pittore "rinascimentale" dell'Italia del Sud, tecnicamente perfetto, vicino ai grandi modelli nordici – da Piero ai Fiamminghi – eppure così profondamente siciliano da non abbandonare mai i tipi fisiognomici della sua regione. (La sicilianità di Antonello – quale si manifesta nei tratti fisiognomici – si accentua se mai nel tempo: il trapianto veneziano la esalta). E non si dovrà dire qualcosa di simile anche per Caravaggio? Il suo verismo rivoluzionario non è forse intriso di una "umanità" tutta lombarda, che prende altre strade nei Serodine, nei Cerutti, nei Morbelli, ma che già permeava il veneziano Lorenzo Lotto? Il pathos degli umili, dei vinti, dei miserabili, che arriverà a Testori e a Ermanno Olmi. (E qualcosa di questa umanità lombarda era già in Giovanni da Milano, benché attivo a Firenze). Così come un pre-rinascimento o un tardo-gotico ancora fiabesco, cortese, è nel Masolino che lavora a Castelnuovo Olona. Abbiamo allora un "albero degli zoccoli" che procede verso sud, fino alla Sicilia e a Malta (Caravaggio), e un toscano in Brianza (come Antonello rimane un siciliano a Venezia). E se è così, la *Pala di San Cassiano* sarà da "rimpatriare" in Sicilia (quella Madonna è siciliana), come la lunga mirabile serie degli *Ecce homo*, e la *Madonna dei Pellegrini* sarà un esempio di umanità lombarda (rimpatriare a Milano, a Caravaggio); mentre nessuno oserebbe contestare la napoletanità delle *Sette opere di misericordia*, puro teatro di strada ma di stampo partenopeo, e non lombardo.

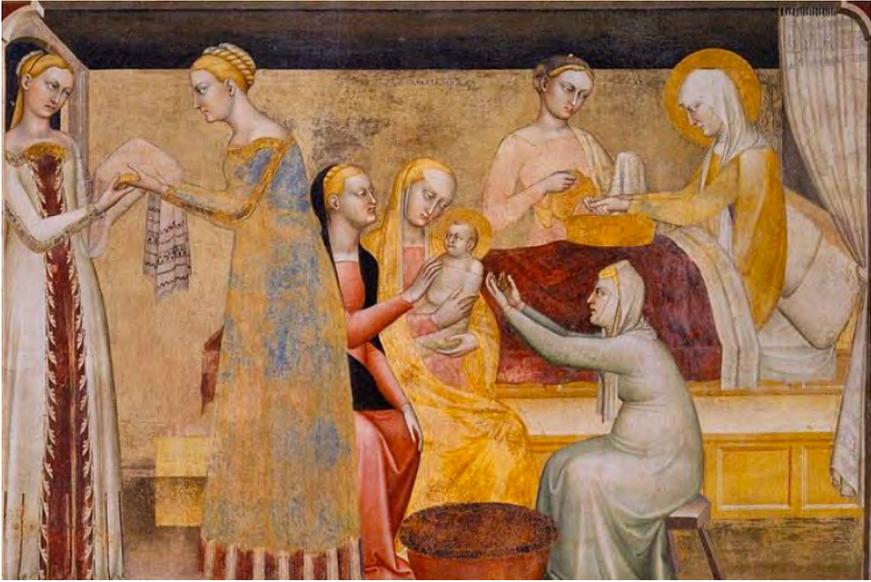
7. Ma i rompicapi sono stimolanti. Non saranno certo gli itinerari complessi (un Orazio Gentileschi, un Leonardo) a sparigliare le carte al punto da cancellare gli stili, le identità locali di lungo periodo. E nemmeno l'intelligente scetticismo di Federico Zeri, che di fronte alla vocazione classica della pittura bolognese del '500 si domanda quale mai possa essere la sua "bolognesità". Perché certo, Bologna aspira al classico – al punto che la *Santa Cecilia* di Raffaello, giungendo nelle mani del bolognese Francesco Francia, ne provoca secondo la leggenda la morte istantanea, per l'emozione. Ma non sarà che questa perentoria aspirazione al classico – cioè all'universale – è proprio una reazione a quanto di vernacolare, di inconfondibile, impregna la tradizione emiliana? Le fisionomie di Ercole de' Roberti sono – in parte – così fortemente emiliane, così sensual-ferraresi, da apparire come un marchio antropologico non meno delle contorte (e sensuali) fisionomie di Cosmé Tura, che alla ricerca "squarcionesca" sui materiali, sulle pietre, aggiunge un timbro tutto locale, iperferrarese (e forse non privo di risonanze ebraiche). Mentre gli affreschi di Palazzo Sclafani a Palermo parlano un linguaggio che è tanto siciliano quanto iberico, al punto da anticipare visionariamente il Picasso di *Guernica*: a meno che Picasso non abbia avuto in mente – e non è certo da escludersi – proprio gli affreschi palermitani. Fino a lasciare una traccia nella tragicità solenne e notturna della *Crocifissione* di Renato Guttuso.



**SEQUENZA LOMBARDA**  
**(DAL '300 AL '900)**

a cura di Flavio Cuniberto





Giovanni da Milano, *Natività della Vergine*, 1365; Firenze, Santa Croce, Cappella Rinuccini.



Vincenzo Foppa, *Madonna col Bambino*, 1480-1499; Milano, Museo Poldi Pezzoli.



Lorenzo Lotto, *Storie di Santa Brigida* (part.), 1524; Trescore Balneario (Bergamo), Oratorio Suardi.



Daniele Crespi, *Nascita di Maria*, 1623.



Giovanni Serodine, *Sacra Famiglia*, 1625-1626.



Giacomo Ceruti, *Donne intente al lavoro di cucito*, 1720 ca; Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo.



Domenico Induno, *Suonatore di violino*, 1850 ca; Ascoli, Pinacoteca Civica.



Giuseppe Pellizza da Volpedo, *La discussione*, 1888; coll. privata.



Carlo Carrà, *Funerale dell'anarchico Galli*, 1911; New York, Museum of Modern Art.



Ermanno Olmi, *Scena dall'Albero degli zoccoli*, 1978.

## La cella dell'angelo

Francesco Donfrancesco

In una mattina calda di primavera, guardavo uno degli affreschi che il Beato Angelico dipinse nelle celle di San Marco, a Firenze. Appoggiato allo stipite della porta della prima cella, trattenuto al di qua da un robusto cordone, vedevo davanti a me la piccola finestra aperta sui tetti e sul cielo, e alla sua sinistra la scena del *Noli me tangere*, l'incontro di Maria Maddalena con Gesù in veste di giardiniere, nel giardino che si apre davanti alla tomba spalancata e vuota. Mi chiedevo, perplesso, come mai l'Angelico avesse dipinto l'affresco a fianco della finestra, e dunque in controluce; e perché in quella cella, che è la prima di numerose altre, fosse stato dipinto proprio un evento finale del Vangelo.

Sapevo che nulla, in quei tempi, era lasciato al caso, per cui, per capire, non rimaneva che una paziente interpretazione. Il senso di quella disposizione, pensai, poteva dipendere soltanto dal fine cui era destinata quella cella, lo spazio chiuso che ospitava un monaco. Ma come intendere quel senso, in modo che tutti i fenomeni rimanessero, per quanto possibile, compresi nell'interpretazione?

La finestra si apriva sul mondo e sul variare del tempo, sull'apparenza dispersa del molteplice; mentre il dipinto, proprio presentandosi come un analogo della vicina finestra, evidenziava la sua dissomiglianza da essa, perché offriva una visione, non



già delle apparenze del mondo, ma del mistero che è rivestito da quelle apparenze: una realtà senza tempo e spazio, eterna, finalmente visibile in figure che somigliano a ciò che permane identico. In questo dipinto, come in quelli delle altre celle, era dato corpo a una figura d'apparizione, a una presenza immaginale, la cui luce radiava dalla penombra ma soltanto dopo lunga concentrazione, dopo che lo sguardo era stato da tempo distolto dalla finestra e dal mondo che ne appariva.

Più in particolare, in questa prima cella il corpo d'apparizione era quello rinato dopo la morte, corpo trasfigurato per eccellenza, corpo di resurrezione; e dunque figura della meta di ogni esistenza monastica, il cui compito era la paziente opera di trasformazione, in quel singolo uomo, del molteplice nell'Uno, ovvero l'*imitatio* dell'Uno – la trasformazione,

la trasfigurazione di quel corpo particolare nella sua essenza spirituale, nell'unica e unificante *imago Dei*.

Non mi era stato troppo difficile giungere a questo punto delle mie riflessioni. Entrambi i dilemmi sembravano interpretati: il perché della disposizione su quella parete e il perché di quella particolare immagine nella prima di tante celle. Ma l'interpretazione aveva improvvisamente come denudato l'immagine, che non mi appariva più come una rappresentazione, ma come una presenza. La mia curiosità si dissolveva nell'inquietudine che quella presenza svelata stava generando in me. L'immagine non era più una traccia, sia pur sublime, della storia dell'uomo, non era la memoria di una grandezza ereditata dal passato, un'opera d'arte. Era lì, ferma in tutta la sua implacabile potenza. E m'interpellava. Non era un evento del passato rappresentato come sulla scena di un teatro dove io ero uno spettatore, ma era un evento attuale nel quale mi trovavo incluso.

Mi allontanai, disorientato. Più tardi, mentre passeggiavo nella vicina, silenziosa biblioteca di Michelozzo, ritrovai il filo strappato delle mie riflessioni. Capivo che aver connesso l'immagine dipinta allo spazio abitato della cella, e al monaco in meditazione e in preghiera, aveva annullato una distanza, una separazione nello spazio e nel tempo determinata da una convenzione linguistica che condizionava la percezione dell'immagine. Si era creato un improvviso *continuum* spaziale, che comprendeva giardino e cella, nel quale ero rimasto incluso. In quello spazio unificato, proprio in quello spazio doveva essersi generato l'evento sfuggito alla convenzione rappresentativa, che riduce l'immagine a significante univoco, in questo caso alla semplice illustrazione di un certo episodio del Vangelo. I miei pensieri stavano andando tutti nella medesima direzio-

ne: dall'immagine intesa come rappresentazione all'immagine come presenza; dall'immagine come racconto all'immagine come evento attuale, come nucleo energetico, generatore di una trasformazione. In termini teologici: un evento simbolico, sacramentale, in cui tempo ed eterno, conosciuto e inconoscibile si congiungono.

Fra i codici miniati della biblioteca mi tornò il ricordo di una teoria di Alberto Magno, che certamente l'Angelico conosceva. Alberto Magno definiva il luogo come «principio attivo di generazione», o anche *virtus factiva et operativa*, cioè potere che genera le forme, che si manifesta nel dare forma. In altre parole, il luogo manifesterebbe la “potenza” della materia, il suo “anelito” a determinarsi come forma.

Tornai nella cella, a guardare l'affresco. Il luogo è un giardino, in apparenza un semplice giardino, di cui però Gesù è il giardiniere; un giardiniere che lo cura assiduamente, come ci suggerisce la zappa appena posata sulla spalla. C'è dunque una relazione intima fra il giardino e il suo giardiniere: non ci sarebbe il giardiniere senza il giardino... Quel luogo, il giardino, è dunque generativo, determina la forma stessa in cui Gesù compare. Del resto, nella vicina Annunciazione, il portico dove Maria è sorpresa dall'angelo si apre su un identico giardino, evidentemente il luogo di trasformazione nel quale Gesù è destinato a svolgere il suo compito – dall'inizio alla fine.

Ora, dopo questi primi pensieri, i fiori rossi che vedo spuntare nel prato, nello spazio intermedio fra Maddalena e Gesù, cominciarono ad attirare la mia attenzione, discretamente. Come mai l'Angelico, che non avrebbe avuto alcuna difficoltà a dipingerli con tutte le loro caratteristiche, come del resto aveva fatto altrove, qui li aveva risolti, con una lieve inflessio-



ne del pennello, in una piccola macchia rossa, la stessa piccola macchia rossa circolare in cui aveva risolto le ferite alle mani e ai piedi di Gesù? E perché i fiori più vicini ai piedi erano disposti in gruppi di cinque, come cinque sono le ferite nel corpo

di Gesù? Forse perché le stigmate sono i fiori del suo corpo? O al contrario, perché l'Angelico aveva voluto rappresentare Gesù, il giardiniere, nel momento in cui semina nel giardino del mondo le sue stigmate, prima di tornare al Padre? Ed è possibile che queste traslazioni di significato siano segretamente governate dalle tre piccole croci rosse, di quello stesso rosso, allineate lì vicino? Tre segni sanguinanti che non hanno alcuna giustificazione rappresentativa, e che sembrano alludere alla Passione di Gesù, e forse anche alla Trinità.

Il maestro teologico dell'Angelico, Tommaso d'Aquino, diceva che le ferite di Gesù sono il segno di una bellezza speciale, *specialis decor*, la bellezza pur sanguinante dell'umiltà, che è la Bellezza stessa, quella che si manifesta negli umili gigli dei prati e nella Maddalena rosso vestita, amante umilmente inginocchiata davanti al suo amato, bellezza dell'anima che finalmente contempla la sua fonte d'amore. Forse per questo si erge sul prato, poco sopra i fiori, una palma, che è anche l'asse intorno al quale sembra generarsi lo spazio del dipinto; la palma della vita eterna, quasi spuntata, si direbbe, fra i fiori rossi, nata dal timido, trepidante cercarsi e ritrarsi delle due mani, le mani dell'amante e dell'amato. Albero centrale di cinque alberi.

Quella che sembrava una rappresentazione identificabile e definibile si era come aperta, a partire da quello spazio fiorito intermedio, in una fioritura di senso che mi lasciava immaginare, perché destabilizzava la certezza univoca del significato. Così mi accorgevo con sorpresa che l'Angelico aveva rialzato la linea dell'orizzonte, per cui, a ben guardare, il piano sembrava quasi sollevarsi e precludere l'ingresso in quello spazio, che una palizzata chiudeva, sì, in alto, lontano, ma

che, proprio mentre sembrava aprirsi sul davanti, accogliente, invece mi escludeva.

Forse...

Ero solo. Oltrepassai il cordone ed entrai nella cella. Davanti all'immagine, laddove avrebbe potuto stare il monaco che l'abitava, provai timidamente ad assumere la posizione dell'umiltà suggerita dall'amante, Maddalena: m'inginocchiai come lei. E guardai. Lo spazio che prima sembrava precluso, ora si apriva, acquistava una coerenza prospettica che prima sembrava mancare, e sentivo entrarvi l'anima-Maddalena, e percorrerlo, fino a svettare sulla cima della palma.

Lo spazio dell'evento era adesso continuo e avvolgente: la cella e il giardino erano tutt'uno, e l'anima-Maddalena era introdotta alla presenza del suo Signore trasfigurato, così invitata a trasfigurarsi in sua somiglianza. Non ero più nello spazio di prima, ed ero in un altro tempo, scanditi entrambi dai moti dell'immaginazione. Non l'immagine era entrata nel tempo della mia esistenza, come fosse una rappresentazione osservata e analizzata fuori di me in quel breve tempo di una mattina di primavera; ma l'anima era entrata in un tempo e uno spazio diversi e inaspettati, e tuttavia suoi propri, diventando parte dell'immagine, coesenziale ad essa. L'immagine rivelava allora di essere non già segno e rappresentazione, ma evento e presenza, un processo avvolgente di assimilazione a un'essenza. Adesso, era trasformazione in atto dell'anima.



## Le riflessioni di Tintoretto

Giuseppe Di Napoli

### *Il rovesciamento dello sguardo*

Il principio dell'economia dell'energia porta la natura a preferire il meccanismo della duplicazione di parti simili nella morfogenesi delle forme organiche e inorganiche: anche per questo motivo alla forma esterna degli animali è stata imposta la simmetria bilaterale. Lo stesso principio è di fatto immanente in tutti i processi di autoorganizzazione della materia la cui struttura risponde alla massima semplicità, alla divisione regolare e alla ciclicità. In ragione dell'isomorfismo che l'evoluzione ha gradualmente determinato tra il piano fisico e quello biologico anche le strutture percettive dell'uomo, quelle *a priori* ad ogni fenomenologia, sono anch'esse predisposte a preferire le configurazioni di stimoli che presentano maggiore semplicità, ordine, giustapposizione ed equilibrio, la cui pregnanza è così coercitiva da indurre il nostro occhio a "vedere" delle *gestalten* organizzate e significative anche in insiemi caotici e informi. Il concetto di «simmetria, sia in senso lato sia in senso ristretto, è comunque un'idea che ha guidato l'uomo attraverso i secoli alla comprensione e alla creazione dell'ordine, della bellezza e della perfezione», sintetizza

Hermann Weyl, nel suo classico studio sull'argomento<sup>1</sup>. L'onnipresenza della simmetria nella natura, dalle forme biologiche alle forme dei cristalli, di fatto fornisce una spiegazione del perché nella nostra percezione essa costituisca un coercitivo fattore di apprezzamento visivo. Fin dalle prime forme di arte decorativa a motivi geometrici si può evincere quanto la bellezza di queste decorazioni derivi per molti aspetti dalle leggi dei raggruppamenti e della simmetria formulate nell'ambito della psicologia della percezione di impostazione gestaltica, i cui fondamenti sono, per l'appunto, l'economia visiva e il principio di semplicità.

Gli esempi di simmetria presenti nella storia dell'arte sono pressoché infiniti, dalla simmetria di traslazione dei mosaici di Sant'Apollinare in Classe di Ravenna, alle simmetrie bilaterali delle costruzioni architettoniche della tradizione musulmana, all'architettura rinascimentale e neoclassica; dalla simmetria rotazionale dei rosoni alla costruzione di molte composizioni musicali di J. S. Bach, nonché alle rime nella poesia.

Tuttavia operazioni molto semplici come ribaltare, rovesciare o riflettere specularmente l'orientamento di un'immagine, di un dipinto o di una scultura, sono grvide di conseguenze; nella gran parte dei casi producono una rottura dell'equilibrio compositivo e perfino uno stravolgimento semantico di quanto è radicato nelle più recondite profondità della psiche umana<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> H. Weyl, *La simmetria*, Feltrinelli, Milano 1975, p. 11-12.

<sup>2</sup> Su questo particolare argomento si rimanda all'antologia di testi curata da A. Pinotti, *Il rovescio delle immagini. Destra e sinistra nell'arte*, Tre Lune, Mantova 2010.

Si provi a rovesciare l'immagine fotografica del proprio volto o quella di un paesaggio a cui si è particolarmente affezionati, oppure l'immagine di un noto dipinto e ci si renderà immediatamente conto di quanto questo semplice movimento geometrico destabilizzi le nostre certezze, metta in crisi i nostri canoni estetici e rovesci sostanzialmente il nostro ordine di riferimento spaziale e mentale entro il quale avevamo collocato l'immagine. La serie dei dipinti reversibili di Giuseppe Arcimboldo relativi ai ritratti di *Il Cuoco* del 1570, piuttosto che *L'Ortolano* del 1587 è più che illuminante a riguardo.

In conclusione, così come le origini della formazione della simmetria e quelle della sua rottura nell'universo e nella materia sono determinate dall'azione di incontrastabili forze fisiche, allo stesso modo, tanto la formazione quanto la rottura della simmetria nelle immagini fanno capo all'azione di insondabili forze psichiche che paiono rimanere tra quei *segreti che la natura tiene nascosti più a lungo di altri*<sup>3</sup>. Più avanti vedremo come la riflessione speculare della postura delle figure e del movimento di rotazione del loro corpo sia stata utilizzata dal pittore veneto Jacopo Robusti (1518-1594), noto come Tintoretto, in un modo molto personale forse, proprio, per mantenere nascosto qualche segreto.

Diversi studi sono stati fatti per cercare di dare una spiegazione convincente del perché il semplice ribaltamento o rotazione speculare di un'immagine comporti un ine-

<sup>3</sup> D'Arcy Thompson, *Crescita e forma; La geometria della natura* (1917), Boringhieri, Torino 1969, p. 190.

ludibile cambiamento della sua percezione estetica. Tra questi due molto noti hanno provato a dimostrare quanto l'incidenza del ribaltamento destra sinistra influisca nella leggibilità dell'immagine. Il primo si riferisce al dipinto *La Madonna Sistina* (1512-1514) di Raffaello Sanzio, analizzata dallo storico dell'arte svizzero Heinrich Wölfflin e il secondo a *La parabola dei ciechi* (1568) dipinto da Pieter Bruegel il Vecchio e analizzato dallo storico dell'arte austriaco Julius von Schlosser. Per Wölfflin il ribaltamento della destra con la sinistra nell'immagine compromette ineludibilmente la corretta lettura dell'opera. Osservando *La Madonna Sistina* di Raffaello, dice Wölfflin, il nostro sguardo tende a seguire la direzione indicata dallo sguardo della figura di sinistra, Sisto, che, in una direzione ascendente, guarda da sinistra verso il centro in alto il volto della Madonna, da dove ridiscende sul lato destro verso santa Barbara, dal volto chino e con gli occhi abbassati, il cui sguardo diretto verso il basso ci conduce alla parte inferiore, verso i due puttini con i gomiti appoggiati alla base del dipinto. Ribaltando l'immagine, in modo da vedere i vettori degli sguardi con direzioni invertite, si otterrà un effetto così distorcente da far apparire le figure disconnesse e con gli sguardi in "contromano". La figura di Sisto genuflesso, che sul lato sinistro conferiva uno slancio ascendente, ribaltata sul lato destro assume l'aspetto di un corpo insaccato; così come le nuvole, che sorreggono santa Barbara, sul lato destro e che conferiscono un senso di stabilità e di chiusura al percorso naturale dello sguardo, posizionate sul lato sinistro determinano un incomprensibile vuoto

nell'equilibrio della composizione. «Osservando la composizione al contrario tutto diventa insensato e sconnesso, e l'occhio incontra resistenze»;<sup>4</sup> conclude Wölfflin. La problematica del ribaltamento destra sinistra si presenta con maggiore evidenza nelle tecniche di riproduzione seriale delle immagini impresse con torchio, come le incisioni a punta secca, a bulino e le litografie in cui le immagini vengono incise direttamente sulla superficie della lastra metallica o di pietra. Guardando le due immagini, quella sulla matrice incisa e quella impressa sul foglio di carta, una di fianco all'altra, sembrerà di vedere due immagini una speculare all'altra, nelle quali la destra e la sinistra reciproca sono state ribaltate: il lato sinistro dell'immagine della matrice è diventato il lato destro dell'immagine sulla carta. L'inevitabile ribaltamento porta il pittore a considerare con molta attenzione gli effetti che esso produce. Questi possono riguardare i vincoli che alcuni elementi hanno con un determinato lato della composizione, dettati dalla necessità di leggere la direzione di un movimento nel verso della lettura; oppure contravvenire all'esigenza che la composizione venga percepita con una intenzionale asimmetria nella disposizione dei pesi, con un lato più pesante o più affollato dell'altro; piuttosto che contraddire l'esigenza che la direzione della luce incidente cada necessariamente con una determinata inclinazione. Per queste e per altre ragioni il pittore è costretto a incidere sulla lastra di metal-

<sup>4</sup> W. Heinrich, *Destra e sinistra nell'immagine*, in *Il rovescio dell'immagine. Destra e sinistra nell'arte* cit. p. 180.

lo una composizione ribaltata specularmente rispetto a quella che vuole risulti impressa sul foglio. Un problema analogo riguarda anche la lettura delle scene disegnate da Raffaello sui diversi cartoni preparatori del 1514-1515, conservati al Victoria and Albert Museum, che sono stati utilizzati per tessere degli arazzi dalla bottega di Jan van Tieghem (Bruxelles) nel 1557, ora conservati nel Palazzo ducale di Mantova. Alcuni storici si sono interrogati se Raffaello avesse disegnato le scene in previsione del ribaltamento, tra questi Wölfflin, che giunse alla conclusione che il pittore urbinato avesse disegnato le scene ribaltando la destra con la sinistra: pertanto per apprezzare l'esatta disposizione dei personaggi nella composizione bisogna guardare gli arazzi e non i cartoni. L'altro esempio molto efficace sul cambiamento del significato che una diagonale compositiva subisce quando viene ribaltata e la sua inclinazione passa da discendente, dall'alto a sinistra verso il basso a destra, ad ascendente, da destra in basso verso l'alto a sinistra, è rappresentato dal dipinto di Bruegel *La parabola dei ciechi*, che abbiamo indicato in precedenza. Nella versione originale, in virtù anche del fatto che la direzione del movimento delle figure coincide con quella che abitualmente il nostro sguardo segue nella lettura, la direzione della diagonale viene percepita come se fosse animata da un forte dinamismo vettoriale interno, percepito dal nostro occhio come un acceleratore del movimento del gruppo di ciechi, che, in ragione di ciò, appare inesorabilmente destinato alla rovinosa caduta nel ruscello. Osservando, invece, il dipinto allo specchio, sostiene Julius von Schlosser, la direzione della dia-

gonale appare come ascendente da sinistra in basso verso l'alto a destra, ovvero in una direzione contraria a quella indicata dal movimento delle figure e per questo tende a comunicare qualcosa di corporalmente tormentoso, che impaccia l'animo, mentre i ciechi sembrano premersi sulla loro guida.

Considerata in chiave propedeutica la riflessione speculare dell'immagine può svolgere anche funzioni positive e costituire un valido apporto alla formazione del giudizio del pittore, contribuendo a renderlo più obiettivo e più critico.

L'inversione e il ribaltamento spaziale della destra con la sinistra, che lo specchio apporta all'immagine sull'asse di simmetria verticale, è una pratica raccomandata da sempre a partire da Leon Battista Alberti, che nella sua *De Pictura* suggeriva quanto segue: «E saratti a ciò conoscere buono giudice lo specchio, né so come le cose ben dipinte molto abbino nello specchio grazia: cosa maravigliosa come ogni vizio della pittura si manifesti difforme nello specchio. Dunque le cose prese dalla natura si emendino collo specchio»<sup>5</sup>. A ribadire quanto il precetto fosse considerato importante nella pratica della pittura basti ricordare la raccomandazione di Leonardo: nel «giudicare il pittore la sua pittura» deve fare affidamento nel fatto che «noi sappiamo certo che gli errori si conoscono più nelle altrui opere che nelle proprie [...] dico che nel tuo dipingere tu devi tenere uno specchio piano, e spesso riguardarvi dentro l'opera tua, la quale lì sarà ve-

<sup>5</sup> L.B. Alberti, *De Pictura* (1435), a cura di C. Grayson, Laterza, Bari 1980, p. 82.

duta per lo contrario, e ti parrà di mano d'altro maestro, e giudicherai meglio gli errori tuoi che altrimenti»<sup>6</sup>.

Le pratiche del ribaltamento destra-sinistra e del rovesciamento dell'alto-basso verranno assunte negli studi dei pittori come metodologie per giudicare più correttamente e oggettivamente il proprio lavoro, in quanto funzionano come dei dispositivi visivi che destrutturano il meccanismo stesso della visione. Il ribaltamento dell'immagine produce nello sguardo del pittore, ma anche in quello dell'osservatore, una sorta di estraniamento visivo del soggetto raffigurato, in quanto altera non solo il riconoscimento dell'immagine, ma anche quello ancor più profondo dell'identità del soggetto ritratto. Attiene, cioè, alle problematiche dei meccanismi visivi, che, come è stato accertato, sono radicate nel profondo della psiche umana. Chiunque può verificare quanto sia destabilizzante guardare il proprio volto rovesciato: questa semplice operazione è capace di modificare la percezione del proprio volto. Esso ci appare con un'espressione estranea a noi stessi, perfino enigmatica e sotto molti aspetti anche perturbante: proviamo una certa riluttanza a identificarci e sebbene ci si riconosca, evoca una qualche distanza e una certa estraneità. È come se provassimo la sensazione di non conoscerci del tutto, o meglio è come se ci vedessimo con un volto insolito.

<sup>6</sup> L. Da Vinci; *Trattato della pittura*, §. 401; *Del giudicare il pittore la sua pittura*; Codice Urbinate Vaticano; p. 171; cfr. *Libro di Pittura*, a cura di Carlo Pedretti, Giunti, Firenze 1995, vol II, parte terza, par. 407, pp. 301-302.

## Le “riflessioni” di Tintoretto

Nella storia della pittura i dipinti in cui compare uno o più di uno specchio sono numerosi, a partire dal frammento di pittura pompeiana identificato come *Teti nella fucina di Vulcano*, conservato al museo archeologico di Napoli.

Paolo Pino nel suo *Dialogo di Pittura*, del 1548, descrive la strategia adottata da Giorgione per dimostrare la superiorità della pittura rispetto alla scultura:

a perpetua confusione degli scultori, dipinse in un quadro un san Giorgio armato in piedi appostato sopra un tronco di lancia con li piedi nelle istreme sponde d'una fonte limpida e chiara, nella qual transverberava tutta la figura in scurzo sino alla cima del capo, poscia avea finto uno specchio appostato a un tronco, nel qual rifletteva tutta la figura integra in schena e un fianco. Vi finse un altro specchio dall'altra parte, nel qual si vedeva tutto l'altro lato del San Giorgio, volendo sostenere ch'un pittore può far vedere integramente una figura a uno sguardo solo, che non può così far uno scultore<sup>7</sup>.

Il riflesso dello specchio riflette una visione aggiuntiva, funziona come uno sguardo ulteriore, un diverso punto di vista che inserito all'interno della scena dipinta integra e arricchisce la vista del pittore, raddoppiandone lo sguardo e amplificandone la visuale. Talvolta è utilizzato come una vera e propria strategia narrativa e figurativa come nel caso del dipinto del Tintoretto (1519-1594) *Marte e Venere sorpresi da Vulcano* del 1550 (Alte Pinakothek, Monaco), in cui lo specchio appeso al muro

<sup>7</sup> P. Pino, *Dialogo di Pittura* (1548), Rizzoli, Milano 1954, p. 66.

serviva a Venere per scorgere in tempo l'arrivo di Vulcano, permettendo a Marte di nascondersi sotto il letto senza essere visto. Tintoretto affida al guaito del cagnolino, dipinto in primo piano, il compito di segnalare a Vulcano la presenza dell'amante di Venere nella stanza. È rimarchevole notare che il racconto mitologico riporta che Vulcano avesse disposto sul letto di Venere una tela invisibile destinata a testimoniare la prova del tradimento. Il gesto con cui Vulcano solleva il lenzuolo presenta una certa ambiguità: può essere letto come la ricerca della prova del tradimento di Venere, ma anche come un gesto finalizzato a esplicitare l'intenzione di approcciarsi a un amplesso amoroso con la sua amata. Il riflesso speculare della schiena nuda di Vulcano vuole suggerire, come nel San Giorgio del Giorgione descritto da Paolo Pino, un raddoppiamento del punto di vista, una sorta di amplificazione della tridimensionalità della scena.

Il motivo del ribaltamento delle posizioni e dell'orientamento posturale delle figure nelle composizioni del Tintoretto è un tratto così ricorrente da indurre a considerarlo come un dispositivo molto più significativo di un mero vezzo compositivo, al quale il pittore assegnava, talvolta, non soltanto una perspicua funzione poetica ed espressiva ma anche un senso, come vedremo più avanti, più recondito.

Gli arditi scorci prospettici delle figure riverse a terra controbilanciate da un simmetrico corrispettivo nelle figure aeree che dall'alto volano verso il basso, ma con un orientamento contrario rispetto a quello delle figure a terra, unitamente alla ricercata postura di due o più fi-



Jacopo Tintoretto, *Venere, Vulcano e Marte*, 1551-1552, olio su tela, cm 135x198, Alte Pinakothek, Minaco di Baviera.

gure in piedi colte nell'atto di girarsi in direzioni opposte ma simmetriche una rispetto all'altra, (come nel caso di *Leda e il cigno* del 1550-1560 degli Uffizi di Firenze; di *San Marco libera lo schiavo* del 1548, della Galleria dell'Accademia di Venezia, replicato anche in *San Rocco in carcere visitato dall'angelo* del 1567, della Scuola Grande di San Rocco in Venezia; e se ne potrebbero indicare molte altre) valgono a testimoniare perché queste soluzioni non siano da considerare unicamente come dei meri artifici compositivi, tantomeno come bizzarre e virtuosistiche vedute dell'anatomia umana. I motivi più ricorrenti che si possono riscontrare in diverse opere sono quelli in cui due figure, spesso poste ai due lati opposti della composizione, vengono colte in procinto di compiere due movimenti opposti e simmetrici uno ri-

spetto all'altro. Prendiamo in considerazione ad esempio la tela che raffigura il *Concerto di giovani donne* della Gemaldegalerie di Dresda, nella quale le quattro figure principali sono disposte due in primo piano e due in secondo piano, in una postura sostanzialmente simmetrica: in primo piano a sinistra e in posizione frontale una figura compie una rotazione del corpo verso la sua destra (lato sinistro del quadro) a cui fa da contrappeso sul lato destro del dipinto un'altra figura, girata però di schiena e colta mentre compie un avvitalamento verso la sua destra (lo stesso lato del dipinto). I due movimenti, quindi, appaiono come due rotazioni che portano a orientare i due corpi, uno frontale e l'altro di schiena, verso i due lati opposti del dipinto, ma che in realtà possono anche essere letti come due momenti di un unico movimento rotatorio in senso orario (destrogiro) compiuto dalle due figure femminili. In secondo piano altre due figure femminili si accingono ad eseguire una torsione contrapposta, levogiro, quella di sinistra e destrogiro quella di destra. Una analoga contrapposizione di postura, frontale versus schiena, imperniata su due movimenti rotatori contrapposti la troviamo anche nelle quattro figure in primo piano disposte a coppie, una a sinistra e una a destra nella *Adorazione dei pastori* del 1578-1581, conservato nella Scuola Grande di San Rocco a Venezia. Nell'Annunciazione del 1582 il movimento aereo di rotazione dell'angelo è il perfetto simmetrico opposto di quello che compie la Vergine seduta, enfatizzato perfino nella direzione del movimento contrario che compiono le rispettive braccia aperte. Tanto nella *Ultima cena* del

1561-1562, destinata alla Confraternita del Santissimo Sacramento, che in quella del 1574-1575 della Chiesa di San Trovaso, le due figure di sinistra sono colte entrambe mentre compiono due contro movimenti di rotazione opposti e simmetrici, uno verso destra e l'altro verso sinistra. Come è noto la torsione dei corpi ha origine nella scultura greca di stile severo, corrispondente al periodo di transizione dall'arcaismo al classicismo, del quale l'esempio più fulgente è rappresentato dalla straordinaria scultura in bronzo raffigurante un Auriga, nel santuario di Apollo a Delfi, del 475 a.C. Tuttavia l'avvitamento a "serpentina" divenne la cifra stilistica delle figure dipinte e scolpite da Michelangelo alle quali non solo Tintoretto aveva guardato, assumendolo come la soluzione formale più rispondente all'esigenza di superare la staticità della frontalità, ma essenzialmente per far sprigionare al movimento dei corpi la loro intrinseca forza vitale.

La ricercata specularità delle rotazioni contrapposte consente, infatti, a Tintoretto di bilanciare l'eccesso di tensione dinamica che la torsione di ciascuna figura esercita localmente, il cui esito potrebbe rischiare non soltanto di mettere a repentaglio l'equilibrio generale, ma potrebbe altresì avvinghiare intorno ad essa lo sguardo dell'osservatore, catturato dalla loro irresistibile forza centripeta, distogliendolo così dalla composizione generale della scena. La simmetria speculare delle posture contrapposte, quindi, viene utilizzata generalmente dal pittore come un dispositivo finalizzato ad equilibrare i pesi visivi distribuiti nella tensione strutturale della composizione determinata dall'istantaneo equilibrio di vorticosi centri di vettori di-

namici. Oltre a questo esplicito compito formale, la mente tormentata di un pittore come Tintoretto sfrutta il sottile gioco della specularità anche come una perspicua metafora visiva di un significato molto più personale e privato. Nel periodo che va dal mese di settembre del 1582 al maggio del 1584 dipinse due teleri delle stesse dimensioni (cm. 425x209) progettati per essere collocati ai lati dell'altare, nelle due oscure estremità della sala terrena della Scuola Grande di San Rocco a Venezia, raffiguranti due giovani donne aureolate, identificate nell'Ottocento come "Santa Maria Maddalena" e "Santa Maria Egiziaca." Alle due tele oggi la critica ha assegnato il titolo di *Vergine santa in meditazione* alla tela raffigurante una figura femminile girata di schiena con in mano un libro che non guarda; mentre all'altra tela gemella è stato attribuito il titolo *Vergine santa in lettura*, in quanto riproduce una figura femminile rivolta frontalmente verso l'osservatore, vestita con gli stessi indumenti della prima. La leggenda cittadina invece identificava le due immagini con le due figlie di Tintoretto, Ottavia e Perina, entrambe monache ed intellettuali. Un'ipotesi avvalorata dal fatto che non risulta fossero state commissionate da alcun committente e non v'è nessuna certezza sulle figure evangeliche che le due donne dovrebbero raffigurare. Alcuni storici, considerando che le due figure sono molto somiglianti a Maria della *Fuga in Egitto* dipinta da Tintoretto nello stesso periodo, propendono a vederle come una duplice rappresentazione della Madonna, riprodotta una volta frontalmente immersa nella lettura e un'altra di spalle con lo sguardo proteso in una profonda meditazione.

I due teleri rappresenterebbero dunque due diversi momenti della vita della Vergine, conseguenti uno all'altro, o due figure femminili diverse sebbene molto somiglianti tra loro? Qualcosa di misterioso avvolge i due dipinti, qualcosa non ancora del tutto chiarito in merito all'identità delle figure e che, inspiegabilmente ha spinto biografi e letterati a sospendere ogni ricerca e ad avanzare ipotesi in merito. Marco Boschini, che ha descritto nel suo *Le ricche miniere della pittura veneziana*, del 1674, ogni singolo quadro della Scuola Superiore di San Rocco, quando si trovava davanti alle due donne si girava inspiegabilmente dall'altra parte, ignorandole del tutto, rimuovendone la presenza, «come se in quell'angolo buio della sala non vi fosse più nulla di cui potesse parlare». Anche nella guida di Venezia Boschini perpetua questa omissione, omette sorprendentemente ancora l'esistenza dei due teleri e sempre più misteriosamente settant'anni dopo anche Antonio Maria Zanetti ignora l'esistenza di questi quadri. Per quale motivo i due dipinti posti ai due lati della sala venivano rimossi e non visti?

Numerose e diversificate sono state le interpretazioni fatte dagli storici nei secoli successivi, vedendovi a volte Maria e Maddalena, altre volte perfino due sibille in contemplazione. Entrambe le due giovani donne siedono sul ciglio di un ruscello, sulla cui riva opposta si erge un grosso albero, che, in quella immersa nella lettura, rappresenterebbe la Virtù Paterna e nell'altra, invece la Palma rappresenterebbe la Virtù Materna. Le due donne sono immerse in un paesaggio onirico, in un notturno illuminato da una luce lunare che si riflette sull'acqua del



Jacopo Tintoretto, *Vergine Santa in lettura* e *Vergine Santa in meditazione*, 1583-1587, olio su tela, cm 425x211, Scuola Grande di San Rocco, Venezia.

ruscello, diffondendo una luminosità ambientale dalle tonalità del rame brunito, di un bruno bruciato il cui luore evoca l'incipiente estinzione di un crepuscolo piuttosto che di un notturno. Sullo sfondo dei due paesaggi si intravedono due rustici casolari e in lontananza delle montagne, le cui forme sono disegnate dai raggi lunari che ne lambiscono i profili esaltandone la luminescenza in controluce. Ciò che più di ogni altra cosa colpisce di questi due dipinti è la straordinaria modernità della fat-

tura pittorica, caratterizzata da pennellate veloci e vigorose, eseguite con una forza e carica espressiva davvero stupefacente per quel tempo. La gamma cromatica e le fosforescenti fenditure con cui la luce squarcia un'atmosfera quasi irreale, conferiscono agli elementi ambientali una dimensione magico-visionaria nella quale sono immerse le due Marie, con le quali Tintoretto, al vertice delle sue potenzialità espressive, raggiunse esiti di vertiginosa tensione lirica, contrapponendo alle tendenze della maniera una pittura di fantasmagorici e corruschi bagliori.

La scheda tecnica e critica del catalogo della mostra *Tintoretto* allestita alle Scuderie del Quirinale a Roma nel 2012, riporta che «alle due scene con le Marie in meditazione, situate sulle pareti lunghe una di fronte all'altra, in fondo alla sala, in angolo con la parete dell'altare, era così affidato il compito di riassumere nella sintesi di un racconto di grande suggestione pittorica un significato allegorico complesso»<sup>8</sup>. Quale potrebbe essere questo significato allegorico? Secondo alcuni testi di Guillaume Postel, processato per eresia e morto nel 1581, Venezia sarebbe diventata la Nuova Gerusalemme di un nuovo Messia donna, che avrebbe sanato il peccato originale di Eva. La Madre del Mondo, il nuovo Messia, si celerebbe nelle vesti di Maria dipinta da Tintoretto. Taluni storici sostengono che il significato allegorico dei due dipinti prescinda dalla personificazione della giovane donna.

<sup>8</sup> *Tintoretto*, a cura di V. Sgarbi, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 25 febbraio-10 luglio 2012), Skira, Milano 2012, p. 120.

Ciò che rimane come dato oggettivo è il fatto che non è del tutto chiaro il motivo che spinse Tintoretto a dipingere due tele con la stessa figura, vista una frontalmente e l'altra di schiena, posizionandole una sul lato sinistro e l'altra sul lato destro dell'altare, lasciando chiaramente intendere che tra le due immagini vi fosse un forte legame. Il significato allegorico della specularità delle due tele sebbene si presti a diverse interpretazioni, noi riteniamo che sia da cercare in questa intenzionale frontalità delle due immagini, che allude ad una tensione verso l'unità dei due soggetti: è come se la donna che sta leggendo si trovasse davanti ad uno specchio e alzasse lo sguardo per scorgere qualcosa, qualcuno, o il suo stesso riflesso. In un'ottica più operativa, invece, l'asincronia tra le due posture potrebbe anche rispondere allo slittamento spaziotemporale delle due scene dovuto al cambiamento di posizione del pittore, che dopo aver dipinto la tela in cui scorge Maria mentre medita sul mistero della natura, in un secondo momento si sposta in un punto diametralmente opposto nello spazio per raffigurarla frontalmente intenta a cercarne il disvelamento nella lettura delle sacre scritture.

Le due figlie, entrambe intellettuali e molto legate tra loro, vissero una a fianco dell'altra condividendo la stessa scelta, quella di diventare monache del Monastero di Sant'Anna di Venezia. Scelsero di sovrapporre le loro due esistenze in un unico destino: quello di riflettersi una nell'altra per l'eternità. E chissà se coloro che per quasi due secoli hanno consegnato all'oblio queste due dipinti non siano stati indotti a farlo per reazione inconscia ver-

so il disagio che hanno provato quando si sono trovati tra le due tele. Chi si colloca, infatti, in mezzo ad esse avverte, suo malgrado, di sentirsi fuori luogo o meglio di trovarsi in uno spazio in cui non è prevista la presenza di alcunché di fisico, giacché tra le due immagini intercorre una sorta di magnetismo visivo che le lega l'una all'altra e tende ad escludere tutto ciò che si interpone nel loro dialogo.

Con ben altro favore i critici del tempo accolsero con ammirazione un palio di seta e oro ricamato con perizia e abilità tecnica dalle due figlie di Tintoretto, suor Perina e suor Ottavia, raffigurante la celebre *Crocifissione* dipinta dal padre e appesa nella sala dell'Albergo della Scuola di San Rocco, ma che le due sorelle non ebbero mai modo di vedere, dato che alle donne non era concesso frequentare le Scuole. L'addobbo fu esposto il 16 aprile del 1609 sull'altare della chiesa di Sant'Anna durante la settimana di Pasqua, quindici anni dopo la morte del padre e fu accolto con commozione e ammirazione dalla folla, che a giudizio unanime riconosceva anche alle due monache l'estro artistico del padre. Ciò che più destava ammirazione era il perfetto impianto prospettico della scena che produceva nell'osservatore la stessa illusione di profondità che si poteva osservare nell'opera originale del Tintoretto. Questo risultato fu conseguito anche grazie al fatto che il ricamo fu eseguito su di un disegno del padre. L'intento delle due monache era, infatti, fare omaggio all'arte di un padre che avevano venerato e amato profondamente, sebbene il pittore veneziano avesse preferito Marietta, la figlia nata da una relazione prematrimoniale,

che accolse fin da piccola nel suo studio per insegnargli a disegnare e dipingere, avviandola all'attività di pittrice e che per le sue apprezzate capacità venne denominata «La Tintoretta». Il grande pittore adorava Marietta a tal punto che il sopraggiungere della sua prematura morte, avvenuta nel 1590, lo fece sprofondare in un dolore inconsolabile. Non è da escludere che le due monache con questo lavoro, a cui avevano dedicato più di dieci anni della loro vita e che costò la perdita della vista ad una di esse, volessero ricambiare quel gesto d'amore che il padre aveva manifestato loro dipingendole come due trasfigurazioni della *Vergine Maria in contemplazione e in lettura*.

# Bernard Berenson<sup>1</sup>

Grazia Marchianò

## *Biografia*

Negli anni '80 del secolo scorso le lezioni di Charles Eliot Norton all'Università di Harvard sull'arte e l'architettura fiorentina nell'età di Dante, richiamavano, oltre agli iscritti al corso, una piccola folla di curiosi e di estimatori, sia per la novità dell'insegnamento – quella di Norton era la prima cattedra di Belle Arti istituita ad Harvard – sia per l'occasione di conoscere, attraverso l'interpretazione di Norton, quei capolavori dell'arte italiana che da alcuni decenni suscitavano l'interesse di molti collezionisti.

Lo studio sistematico dell'arte italiana negli Stati Uniti precede infatti di poco quel singolare fenomeno culturale e di costume legato al binomio *connoisseurship*-collezionismo. Se Joseph Archer Crowe (1825-1896) e Giovanni Battista Cavalcaselle (1820-1897) con la loro *New History of Painting in Italy*, offrivano agli amatori un aggiornato strumento di consultazione, furono piuttosto le opere di Edward Burne-Jones, dello stesso Norton, di

<sup>1</sup> Questo testo è estratto da *I contemporanei – Novecento americano*, vol. I, opera diretta da Elémire Zolla, Luciano Lucarini Editore, Roma 1982.

Walter Pater e soprattutto del critico italiano Giovanni Morelli, a suscitare un interesse specifico verso la pittura dei primitivi italiani e del Rinascimento.

Tra i più assidui alle lezioni di Norton, senza però riuscire a destare le sue simpatie, era un giovane lituano di modesta famiglia ebrea, da appena un decennio immigrata a Boston (era nato a Wilna nel 1865). Il suo Curriculum universitario includeva studi linguistici e letterari, ma nell'ampio giro di amicizie "bramine" bostoniane e soprattutto tra gli intimi di Isabella Gardner Stewart – come testimonierà il saggista Logan Pearsall Smith, suo futuro cognato – era nota la versatilità dei suoi interessi, dalla filosofia alla poesia, dalle letterature e le lingue antiche alla storia e alla critica dell'arte. Brillante e garbato conversatore, dai modi ricercati e impeccabili, il giovane Berenson preferiva alla compagnia dei coetanei, quella di scrittori e intellettuali come George Santayana, Henry e William James, Barrett Wendal, Crawford Howell Toy o Charles Rockwell Lanman, suo professore di sanscrito, che frequentava nei migliori salotti della città.

All'indomani della laurea, e senza aver ottenuto la borsa di studio che aveva richiesto, fu proprio la Gardner a disporre per Berenson un viaggio in Europa, con l'incarico di cercare quadri d'autore.

Nel giro di pochi mesi, tra Parigi, Oxford, Londra e l'Italia, Berenson fa per la sua vita gli incontri determinanti. A Oxford accosta Walter Pater e Ruskin; a Londra Joseph Duveen, il famoso mercante, suo futuro socio in affari, e Mary Logan Costelloe, che prenderà a corteggiare con discrezione.

Il suo primo acquisto per un amico è una Madonna del Bronzino, e scrivendo da Parigi a Isabella Gardner, le confida la sensazione di aver trovato nell'*expertise* la propria strada. Pochi mesi dopo, a Bergamo, seduto ad un tavolino di caffè, quella sensazione si tramuta in un fermo proposito: padroneggiare il metodo fino a che «non saremo certi che ogni Lorenzo Lotto è un vero Lotto, ogni Cariani un Cariani, ogni Previtali un Previtali» dice solennemente a un amico.

La riuscita del progetto dipendeva da alcuni accorgimenti: evitare con cura di occuparsi di arte moderna e contemporanea; puntare risolutamente sullo studio dell'arte italiana del Rinascimento; attirare verso essa negli Stati Uniti il maggior numero possibile di collezionisti<sup>2</sup>.

Dei tre obiettivi forse il più arduo da raggiungere era proprio il primo. Appariva infatti singolare che un giovane e promettente studioso voltasse le spalle all'arte moderna. Ma ci fu un'occasione in cui il rifiuto di Berenson divenne definitivo. Gli accadde di leggere sul «New York Nation» di cui era articolista, una lettera del corrispondente da Parigi che accusava Matisse di esser un *fumiste*, il cui scopo era di *épater les bourgeois*<sup>3</sup>. L'accusa gli apparve ingiusta e inviò a sua volta una lettera di protesta al giornale che fece il giro dei salotti accreditati di Parigi e New York. Tutti gli Stein, Michael, Sally, Leo e Gertrude, tentarono in ogni modo di guadagnarlo alla loro causa, quella che, di lì a pochi anni, avrebbe pro-

<sup>2</sup> L'importazione senza gravami delle opere d'arte negli USA fu autorizzata dal Payne-Aldrich Tariff Act nel 1909.

<sup>3</sup> L'episodio è riportato da B. in *Sketch for a Self-Portrait*, Pantheon, New York 1949, p. 44.

dotto un fenomeno strepitoso come Picasso! Berenson fu irremovibile: «Nella mia professione odio l'elemento personale» – avrebbe poi commentato – ma le vere ragioni dell'avversione erano di natura più profonda e lo sviluppo successivo del suo pensiero lo ha ampiamente dimostrato.

Il debutto ufficiale di *connoisseur* avvenne nel 1895 a un'esposizione di arte veneziana alla New Gallery di Londra. Quasi tutte le attribuzioni adottate nel catalogo furono smentite dal giovane critico americano. Il curatore della mostra, sconcertato soprattutto dall'effetto che la smentita produceva sugli illustri proprietari dei 18 Giorgione, da un'ora all'altra declassati a Catena o a meno ancora, non potè far altro che stampare a sue spese il feroce libello *Venetian Paintings chiefly before Titian*, e passare ai collezionisti l'indirizzo di Berenson<sup>4</sup>.

Inizia nel fasto il secondo periodo della sua vita, contrassegnato da una vistosa fortuna critica e finanziaria, la felice convivenza con Mary Logan, divenuta sua moglie e attivissima collaboratrice, il trasferimento dei loro beni nella splendida residenza de "I Tatti", sui colli di Settignano.

Fino al 1939 circa, la persona dominante di Berenson è quella dello storico dell'arte e del *connoisseur*, arbitro del gusto e promotore delle più prestigiose collezioni d'arte italiana del Rinascimento. Delle opere di proprietà Gardner Stewart, Marquand, Freer, Johnson, Lehman,

<sup>4</sup> A Parigi se ne servì, tra gli altri, la contessa de Béhague, proprietaria di un radioso "Salvator Mundi" attribuito a Leonardo. B. sguardò appena il dipinto, prima di sentenziare seccamente: «è una copia povera di un inetto seguace» (l'episodio è rievocato da E. Belt in *La raccolta leonardesca della Contessa de Béhague*, Comune di Vinci, Vinci 1980).

Kress, a Boston, Princeton, Detroit, Philadelphia e New York, per citare le più note, scherzosamente avrebbe detto: «Hanno il visto di Berenson sul passaporto».

È instancabile nei suoi giri di ispezione alla cerca di quadri “difficili” che si ridisegna e, fra i primi, fotografa. Per i viaggi più lunghi adotta con passione l'automobile. Impone ai suoi ospiti a “I Tatti” alcune gentili idiosincrasie: niente macchina da scrivere, niente telefono, sveglia alle sette, riposo alle ventitré. Il carteggio con gli amici, i mercanti, i collezionisti in tre continenti, comincia a esigere un archivio. Nella sua documentata biografia, Ernest Samuels elenca i nomi più noti: dai primi, vecchi amici bostoniani fino a Walter Lippman, Cecil Beaton e Jacqueline Bouvier. Non mancano Wiston Churchill, Bertrand Russel<sup>5</sup>, Bergson, Alpatov, Fritz Saxl, Oscar Wilde, Cyrus Adler, Edith Wharton, Roger Fry, Rabindranath Tagore, e, tra gli italiani, Croce, Papini, i Cecchi, Roberto Longhi, Alberto Savinio, Alvaro, Bacchelli, Annigoni e Luigi Albertini.

La guerra interrompe la turbinosa e felice esistenza dei Berenson. Mentre Mary rimane a “I Tatti”, Bernard, come ebreo, americano e antifascista di vecchia data, deve riparare in incognito nella villa di un amico diplomatico. Vi trascorre quattro intensi e solitari anni di studio. Nei Colloqui, Umberto Morra tratteggia l'ultimo periodo della vita di Berenson, in cui egli mette a punto l'autobiografia, la versione definitiva della sua estetica e raccolte di

<sup>5</sup> I Logan Pearsall Smith erano filadelfiani trasferiti in Inghilterra. Perry, il saggista, aveva due sorelle: Mary, sposata e poi vedova Costelloe, che diverrà la moglie di B. nel 1900; e Alys, che sposerà Bertrand Russel.

memorie e diarii, con l'aiuto dell'instancabile Nicky Mariano (Mary era morta nel '45). Quasi novantenne, inizia una regolare collaborazione al «Corriere della Sera» che culminerà nelle note famose del *Viaggio in Sicilia*.

Per volontà testamentaria la villa, la quadreria, la biblioteca, la fototeca e l'intero complesso de "I Tatti" è stato assegnato all'Università di Harvard con l'impegno di farne "The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies".

Nel ventennale della morte, occorsa nel 1959, l'esposizione a Washington delle opere delle collezioni private a suo tempo promosse da Berenson, testimonia l'impronta straordinaria nel mondo americano dell'arte, lasciata dall'ultimo "umanista" del secolo ventesimo.

### *L'opera*

«Nelle cose umane – scriveva Berenson in tarda età – ciò che conta non è ciò che esiste, che accade o è prodotto, ma ciò che si crede su di esse, ossia il loro mito». E aggiungeva: «la storia dell'arte è la storia di ciò che l'arte ha creato, dei problemi che ha risolto, e dei bisogni spirituali che ha espresso».

Il mito, l'arte e la loro reciproca convertibilità sono forse la formula segreta della fortuna di Berenson come storico e filosofo dell'arte, ma soprattutto come *connoisseur*. Vissuta negli anni giovanili come una sorta di eccitante avventura, non a caso paragonata a una caccia o a una conquista, l'"attribuzione" gli servirà negli anni della maturità e della vecchiaia come mezzo insostituibile di

riconoscimento e di penetrazione nella “forma” dell’opera, «la sua vita profonda si irradia dall’interno, molto al di là della statica geometria del contorno (*shape*)»<sup>6</sup>.

Le regole per individuare la mano di un pittore presuppongono un’arte del “guardare” che sconfinava in Berenson nella contemplazione. Da bambino, una volta, a cavalcioni di un ramo, «il mondo mi si rivelò all’improvviso nella sua sostanzialità oggettiva (*itness*). Mi parve come di uscire da me stesso, e quell’istante di perfetta armonia fui certo dipendesse non da me ma da tutto ciò che non era l’“io”, ridotto a puro soggetto grammaticale».

Il ricordo di Wilna non è una marginale nota biografica ma una preziosa testimonianza delle radici “estatiche” della sua visione, vissuta dapprima come un’espansione della coscienza oltre i confini dell’io psicologico, e successivamente, all’interno di quei confini, come un intenso, vibrato piacere che converte i fotogrammi della visione in altrettante sensazioni tattili. L’immagine dipinta che sa suscitare una “sensazione ideata” (*ideated sensation*), ossia un’idea tangibile della forma, dello spazio e del movimento, è la conferma per l’esperto di trovarsi in presenza di una indubbia personalità artistica. Nei *Rudiments of Connoisseurship* (1895), Berenson non si discosta dal metodo di Giovanni Morelli, lo storico dell’arte veronese, autore di alcuni importanti studi di attribuzione forse già noti al Berenson prima della sua venuta in Italia<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Vd. D. Pesce, *Platonismo e empirismo nell’ultima estetica di Berenson*, in: «Lo spettatore Italiano», n.3, 1953.

<sup>7</sup> G. Morelli (1816-1891), oltre che storico dell’arte, fu patriota e politico. Pubblicò in tedesco una serie di articoli sulle opere d’arte italiana nelle Gallerie di Germania e di Roma, poi raccolte nei volumi: *Le opere dei maestri italiani nelle Gallerie dei musei di Dresda e Berlino*, Bologna, 1886

L'analisi morelliana si fondava sulla constatazione che ogni artista presenta alcune caratteristiche formali specifiche, in particolare nell'uso del colore e nella morfologia anatomica. Il ripetersi di queste caratteristiche determina la formulazione del concetto critico di "personalità"<sup>8</sup>. Berenson riprende il concetto e aggiunge che una maggiore individualità delle caratteristiche formali esiste nei grandi pittori, che meno si ripetono e quindi variano più spesso, mentre una minore individualità e una palese tendenza alla ripetizione esiste nei pittori minori.

Negli anni in cui Berenson perfeziona il metodo morelliano, due erano le tendenze prevalenti nel campo delle attribuzioni: i "contrazionisti" erano inclini a isolare i caratteri inconfondibili della mano dei maestri, "scariando" le opere dubbie su allievi e seguaci, mentre gli "espansionisti" propendevano a riconoscere una continuità della stessa mano anche in opere dubbie.

Da un'iniziale adesione al contrazionismo, come prova la smentita dei 18 Giorgione dell'esposizione londinese del 1895, Berenson aderì in seguito a posizioni meno rigide: «oggi propendo a credere – confermerà alcuni anni dopo – che tante differenze di mano possono essere oscillazioni dello stesso artista». A questa conclusione egli pervenne con l'aiuto di uno straordinario *detector*, per lo più trascurato dai suoi predecessori<sup>9</sup>. Gli schizzi, le bozze, i disegni,

(trad. dall'originale pubblicato a Lipsia nel 1880 con lo pseudonimo di I. Lermontieff), e *Della pittura italiana. Le Gallerie Borghese e Doria Pamphili*, Milano, 1897.

<sup>8</sup> Vd. A. Montanari, *Soggettività critica di Berenson tra il metodo morelliano e l'estetica crociana*, in «Antichità Viva», n.6, 1969.

<sup>9</sup> Il primo a intuire l'importanza dei disegni, per la ricostruzione dell'opera di un artista, fu il Vasari (1511-1574). Il ruolo di "esperto" svolto da B. nella tradizione della *connoisseurship*, a partire da Giorgio Vasari, è diffusamente esaminato da D.A. Brown in *Berenson and the Connoisseurship of Italian Painting*, National Gallery of Art, Washington 1979.

tutto l'immenso materiale preparatorio alle pitture, esaminato con cura, forniva degli indizi preziosi per riconoscere d'acchito la mano del maestro. Dopo dieci anni di vaglio e raccolta, Berenson pubblicò in due volumi *The Drawings of the Florentine Painters* (1903). «Quest'opera – commenterà in seguito – bastò a consolidare in modo definitivo la mia reputazione di esperto. Un amico mi diceva che a Bond Street la mia parola era legge»<sup>10</sup>.

Divenne infatti quasi leggendaria la sua perizia dei cosiddetti quadri “in cerca d'autore”. Come un astronomo, da calcoli e svariate congetture, riesce a ricostruire l'esistenza di un corpo celeste molto prima che l'osservazione lo identifichi, così il “cacciatore” di attribuzioni, da una serie di indizi e coincidenze, può persino ricostruire un artista ignoto, chiamandolo sulla scorta di spiccate affinità, “amico di Sandro” o “un Monsù Desiderio del Quattrocento”<sup>11</sup>. Oppure riconoscere in un gruppo di pitture una sola paternità, come nel caso dei nove dipinti sulla vita di San Tommaso, attribuiti dal Berenson al veronese Domenico Morone<sup>12</sup>.

La cronologia degli scritti di Berenson già tratteggia la sua vicenda intellettuale, dagli anni delle ricerche storico-critiche fino al 1907, al lungo periodo intermedio di scrittura tecnica fino al 1939, agli anni della solitaria meditazione estetica durante la guerra, all'ultimo e fertile ventennio.

<sup>10</sup> Nell'*Abbozzo per un Autoritratto*, B. esprime anche il rammarico della fama conseguita come esperto: «Fu appunto il mestiere a farmi un nome e il resto della mia personalità contò quasi nulla. Grande fu per me la perdita spirituale, ed in conseguenza io non mi sono mai considerato altro che un mancato» (trad. it. p. 69).

<sup>11</sup> Cfr. di B. Berenson, *Quadri senza casa. Il Quattrocento fiorentino. Il Trecento fiorentino*, in «Dedalo», fascicoli XIII, XIV, XV 1931 e I-III 1932.

<sup>12</sup> Cfr. di B. Berenson, *Three Essays in Method*, Clarendon Press, Oxford 1927.

Plasmato dal contatto con l'opera d'arte, il pensiero estetico di Berenson ha la vivacità e la non sistematicità di tutte le teorie dedotte da un'esperienza concreta, come bonariamente rilevava Benedetto Croce, notando le "angustie" teoretiche dell'opera dell'amico americano<sup>13</sup>. Berenson tuttavia non si fece mai un cruccio di questo aspetto poco accademico della sua dottrina, così come non si formalizzò eccessivamente sulla non impeccabilità del proprio stile. Persuaso di essere un pensatore "irregolare", non particolarmente dotato come scrittore, e costretto per circa metà della sua vita ad affinare il metodo di *expertise* piuttosto che la penna, utilizzò i suoi stessi scritti di storia e di metodo, fino circa al 1939, per esporre una teoria estetica che nei decenni successivi fu quasi interamente riformulata, a partire da *Aesthetics and History in the Visual Arts* (1948). Essa si fonda sui concetti di forma, decorazione, illustrazione, plasticità, valori tattili, vitalità, movimento e composizione spaziale.

La sua opera giovanile più importante, sia dal punto di vista storiografico che da quello estetico, è la quadrilogia sui *Pittori italiani della Rinascenza*, pubblicata tra il 1894 e il 1903, tradotta in molte lingue<sup>14</sup>, e più volte riedita. Ad essa si accompagna, autore per autore, un indice completo di tutte le opere certe o attribuite.

L'interesse estetico sta nella formulazione di una teoria delle arti, e in particolare della pittura di figura, esamina-

<sup>13</sup> B. Croce, *Nuovi saggi di estetica*, Laterza, Bari 1926 (2).

<sup>14</sup> La traduzione in lingua russa de *I Pittori italiani del Rinascimento* fu curata da E.I. Vipper, ed. Isskusstvo, Mosca 1965. *La Grande Enciclopedia Sovietica*, che si pubblica a Mosca dagli anni '30, dedica un'ampia scheda a B.B.

ta nello sviluppo rinascimentale in Italia, «l'unico Paese in cui le arti della figura abbiano attraversato tutte le fasi, da quelle più rozze ai vertici della bellezza intellettuale». Berenson d'altronde sosteneva che l'arte italiana nel suo complesso non è che una propaggine dell'arte greca e che «dal 500 d.C. al 1200, e da Bergen a Trapani, una morfologia e una iconografia quasi uniformi hanno prevalso nell'Europa antica».

Esaminando la pittura fiorentina da Giotto a Masaccio a Michelangelo, e domandandosi che cosa avessero in comune i tre sommi maestri e quanto di sé avessero trasmesso ai loro seguaci, Berenson scoprì nei pittori fiorentini la capacità di suscitare la nostra immaginazione tattile e di accrescere nello spettatore la sua stessa energia vitale. «I grandi artisti fiorentini – scriveva nel II volume della quadrilogia – espressero il significato materiale delle cose visibili, e nella misura in cui si sottrassero al controllo ecclesiastico, e trovarono committenti in grado di capirli, quel loro ideale divenne sempre più consapevole, e tanto più energico il loro sforzo. Un Giotto rinato, che riprende il lavoro al punto dove la morte lo ha interrotto. Immaginate questo miracolo e capirete Masaccio. Ma il culmine logico del processo che accomuna entrambi fu raggiunto in Michelangelo».

L'indagine sui pittori dell'Italia centrale, nel III volume, gli offre l'occasione di distinguere nell'opera d'arte l'elemento “decorativo” e formale, da quello “illustrativo” e di contenuto. Nella decorazione rientrano tutti i fattori che determinano l'esperienza estetica, ossia quell'insieme di “sensazioni ideate” di contatto, peso, resistenza e

rilievo capaci di potenziare (*life-enhancing*) l'energia vitale. Il fine ultimo della pittura sta perciò nella resa perfetta dei valori tattili. La forma è una qualità e un potere dell'immagine di irradiare energia. Quando ciò si verifica il piacere ordinario si trasforma in piacere estetico. «Guardando un oggetto con intensità, la nostra energia mentale è raddoppiata».

Questa osservazione – tra le più acute di Berenson – mette in luce anche i rapporti tra la sua teoria e quella della pura visibilità di Fiedler e dello Hildebrandt. D'altronde le più varie tendenze dell'estetica europea sono riconoscibili nel suo pensiero, dalla teoria dell'*Einfühlung* del Lipps, alla distinzione tra immagine tattile e ottica del Riegl. Rispetto al Croce, le affinità sono forse maggiori delle distanze, come nota A. De Gennaro<sup>15</sup>: analoga difesa dell'autonomia dell'opera d'arte e della spontaneità dell'atto creativo; simile valorizzazione nell'opera dell'elemento formale (per B. “decorativo”) su quello illustrativo, anche se poi, a proposito della *natura* dell'arte, Berenson obiettava a Croce che l'arte non coincide con l'attività spirituale ma ne è solo il prodotto.

I due grandi vecchi ebbero frequenti occasioni di scambiarsi le loro idee nella cornice perfetta dei giardini e dei salotti de “I Tatti”, ma quegli incontri avvenivano in un certo senso al riparo dalle tempeste che agitavano il fronte delle avanguardie. E tuttavia, proprio rispetto alla loro giustificazione teorica, il pensiero di Berenson

<sup>15</sup> Cfr. A. De Gennaro, *Berenson's Aesthetics*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», vol. XXIV, Cleveland (Ohio) 1965.

ha svolto, seppure indirettamente, un ruolo di primaria importanza. Lo sottolinea Corrado Maltese, notando che “da un lato” Berenson esercitò costantemente e consapevolmente come critico e storico una pressione a favore dell’arte del Rinascimento e della classicità fino a divenire l’oppositore dichiarato dell’arte moderna dopo Cézanne. Dall’altro fu proprio la sua attività di critico e di teorico che, attraverso la teoria dei valori tattili e la contrapposizione di decorazione e illustrazione, contribuì in modo decisivo a quella reazione a catena – verificatisi intorno agli anni tra il 1907 e il 1914 e poi ininterrottamente proseguita, che ha condotto i movimenti artistici moderni a negare ogni rappresentatività e ogni carattere riproduttivo dell’opera d’arte. «In realtà bastava, come si fece soprattutto fuori d’Italia, spingere a fondo la condanna dell’“illustrazione”, bastava identificare nella illustrazione, come è d’altronde filosoficamente possibile, la stessa rappresentatività e riproduttività dell’opera d’arte per pensare di poter eliminare totalmente dal quadro e dalla scultura ogni riferimento al mondo visibile. Era la strada per la quale sarebbe passata tutta una serie di movimenti moderni dal futurismo al costruttivismo all’astrattismo»<sup>16</sup>.

È del resto dimostrato che i Futuristi conoscessero almeno un poco le idee di Berenson<sup>17</sup>, né è un caso che fosse proprio la rivista «Valori Plastici» a far conoscere in Italia le sue idee attraverso uno scritto di Emilio Cecchi

<sup>16</sup> Cfr. C. Maltese, *Bernard Berenson*, in «Annali Facoltà di Lettere e Magistero», Università di Cagliari, 1960.

<sup>17</sup> Vd. *Archivi del Futurismo*, De Luca, Roma, 1958, p. 150.

che fu poi il traduttore della I edizione italiana dei *Pittori italiani della Rinascenza* nel 1936.

«L'opera d'arte, appena forzando le posizioni più astratte dell'estetica di Berenson, finiva con l'essere intesa non più come riproduzione ma pura produzione, una realtà plastica concreta, autonomamente capace di caricarsi di tutti i significati inerenti alla sua struttura materiale (spazio, movimento, luce, colore, materia), rifiutando tutti i significati ad essa estranei. Al Berenson, assorto nella sua attività di conoscitore e di esperto, sfuggì questo processo, e quando, negli anni del suo isolamento, tentò uno svolgimento teorico delle proprie posizioni, preferì postulare un nuovo umanesimo della forma richiamandosi al concetto di "decadenza" formulato nel 1907, e respingendo in blocco il travaglio artistico degli ultimi cinquant'anni»<sup>18</sup>.

Domenico Pesce ha appunto definito "platonismo misticizzante" l'ultima estetica di Berenson, delineata nello *Sketch for a Self-Portrait* (1949) e compiutamente svolta in *Aesthetics and History in the Visual Arts* (1948).

La "piccola" estasi vissuta nell'infanzia, si ripresentò al Berenson maturo in un'esperienza di "rivelazione", mentre contemplava un fregio del portale della chiesa di san Pietro a Spoleto: «improvvisamente ramo, viticcio e foglie divennero vivi e, nel diventar vivi, mi fecero sentire come se io fossi emerso nella luce [...] mi sentii come uno illuminato e scorsi un mondo in cui ogni contorno, ogni orlo ed ogni superficie si trovava con me in una relazione

<sup>18</sup> C. Maltese. *Bernard Berenson* cit.

vivente e non più, come fino ad allora, in una relazione puramente conoscitiva»<sup>19</sup>.

Una rivelazione del tutto analoga aveva colpito Goethe nel giardino botanico di Palermo, visitato dal Berenson poco prima della morte sulle orme del suo maestro. Ci si spiega allora facilmente perché il Berenson del *Viaggio in Sicilia* (pubblicato a puntate sul «Corriere della Sera»), che deplora l'illeggibilità di tanta arte contemporanea (anche negli articoli sul «Manchester Guardian» del 1957), abbia interiormente compiuto un ritorno ciclico ai luoghi nativi della sua estetica: sia all'empirismo umanistico di impronta anglosassone, sia alla visione di origine ebraica di una società ideale, variamente definita *Dimora di Vita, Città dell'Uomo, Nuova Gerusalemme*, e di cui immagini vive possono offrire gli affreschi di Raffaello nelle Stanze.

Quelle due forti impronte, e una vita quasi interamente assorta sull'arte rinascimentale, hanno precluso all'estetica di Berenson la possibilità di un incontro con l'altra visuale estetica del '900, incentrata su una riformulazione radicale anche dei concetti di forma e di decorazione, proposta negli Stati Uniti da un pensatore cingalese educato in Occidente, Ananda K. Coomaraswamy e dalla storica americana dell'arte iraniana, Phyllis Ackerman<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Cfr. B. Berenson, *Abbozzo per un autoritratto*, Firenze, Electa, 1958, p. 72.

<sup>20</sup> Phyllis Ackerman (Oakland 1895 - Shiraz 1977), la cui immensa opera resta ancora da raccogliere in volume, delineò un'estetica che coinvolgeva non soltanto l'arte occidentale ma quella di tutti i tempi e di tutti i luoghi, un'estetica basata sulla fusione assoluta del significato mitico-rituale e dell'effetto artistico. Il concetto stesso di decorazione cade nelle arti magico-rituali che si perpetrano in vario modo anche in epoche storiche, come la Ackerman evidenzia nella sua storia della tappezzeria. L'estetica della Ackerman non si può scindere perciò dalla simbologia e dalla griglia astrale che, ella dimostra, è sottintesa nei sistemi simbolici arcaici.

Ananda K. Coomaraswamy (Colombo 1877 - Boston 1947) si può dire che svolga la tesi della Ackerman ma basandosi esclusivamente sulle arti figurative, e accertando piuttosto il metodo

Negli anni in cui Berenson elaborava una teoria che rifletteva l'ideale estetico più stabile che si sia espresso in Occidente, nella continuità greco-giudaico-rinascimentale<sup>21</sup> dell'idea di forma che assume una progressiva autonomia di significato fino all'attuale svuotamento di ogni significato, i due studiosi di estetica orientale, esaminando i moduli dell'arte indiana e dell'antico Iran, scoprivano l'altra, e del tutto opposta, continuità dell'idea di forma, ancorata alla propria funzione simbolica, e quindi sottratta all'irrevocabilità del mutamento e del progresso. Le ricerche di Coomaraswamy e della Ackerman sulla decorazione facevano scoprire che nell'uso che di essa hanno fatto le arti indiana e iranica, significato e funzione coincidono. L'aspetto "decorativo" di un vaso tornito, di un'elsa cesellata o di un mandala da preghiera, è la parte esplicita di un significato che l'oggetto assume per servire da mezzo magico di incantamento e di evocazione simbolica di unità.

La relazione arte-natura è parimenti sintomatica della distanza tra un'estetica antropocentrica e un'estetica cosmocentrica. E non è neppure necessario uscire dall'Occidente per averne verifica.

Secondo la famosa definizione di Tommaso d'Aquino, l'arte è «imitazione della natura nel suo modo di operare». Via via che il significato metafisico della definizione

estetico-metafisico nei testi vedici, taoisti, buddhisti, nonché in Occidente, nella tradizione platonica. Il suo contributo, a differenza di quello della Ackerman, è stato debitamente valutato e accuratamente edito. Cfr. *Selected Essays*, voll. 3, a cura di R. Lipsey, «Bollingen Series», Princeton University Press, Princeton (New Jersey) 1977.

<sup>21</sup> Questa continuità è l'assunto dimostrato da W. Tatarkiewicz nella sua *Storia dell'estetica*, voll. 3, *L'estetica antica*, vol. I, Einaudi, Torino 1979.

impallidiva a vantaggio del suo riverbero estetico, si realizzava nell'arte europea quel lento distacco dei significanti dai significati che nel secolo XX avrebbe raggiunto il suo apice. L'equazione dell'Aquinate risulta in Berenson completamente rovesciata. Nella fase finale della sua teorizzazione l'arte assume rispetto alla natura una sorta di «ideale priorità» e il concetto di «efficacia» (*life-enhancement*) è in diretto rapporto con la missione dell'arte di contribuire a instaurare una società a «misura umana» il cui capolavoro è l'uomo goethianamente «libero»: «Non si può scrivere storia senza valori assiomatici [...] i valori non possono esistere senza un valutatore. Non c'è altro valutatore che l'uomo».

Così Berenson contribuiva – nonostante il rifiuto controcorrente dell'arte moderna, condiviso da pochissimi altri studiosi del '900 – forse soltanto da Croce, Praz<sup>22</sup> e Sedlmayr – a rafforzare i presupposti teorici su cui l'Occidente ha edificato la sua storia recente.

<sup>22</sup> Nell'ultima raccolta di saggi, *Perseo e la Medusa*, Milano, 1979, per molta parte dedicato al problema dell'avanguardia figurativa, Praz si richiama più volte a B., per differenziarsene sul punto della «incapacità» dei capiscuola dell'avanguardia.

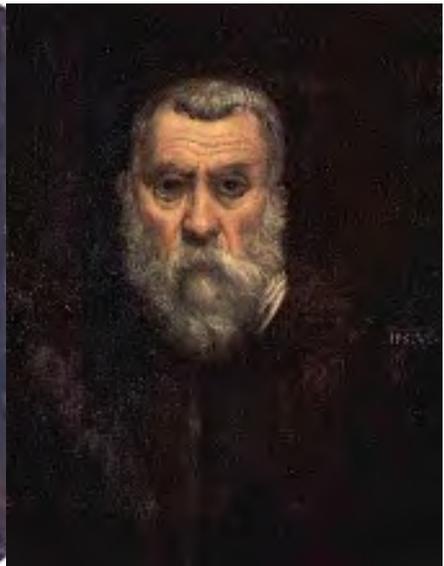


## Note su Tintoretto

Ileana Ruggeri

Le tele di Tintoretto sembrano dei fermo immagine di azioni corali e molto spesso vigorose, dove i chiaroscuri hanno una forte valenza pittorica, ottenuta con veloci e sapienti pennellate. Questa forza coloristica è data, talora, da contrapposizioni violente, come nel *Martirio di San Lorenzo*, dove il fuoco rosso aranciato irrompe nelle tenebre che lo circondano. Otteneva i toni scuri e neri con la preziosissima polvere di mummia, che acquistava dagli speciali, nel periodo tardo della sua esistenza, come scrive Manlio Brusatin nel suo saggio sul Nero. Ma questi fermo immagine possono essere percepiti anche quando l'azione scenica è meno concitata, come nel telerico di Tarquinio e Lucrezia, in cui le perle – più vere del vero – della collana staccata dall'uomo alla matrona romana, fluttuano scintillanti, sospese nello spazio, nell'attimo che precede la loro caduta a terra. Nei due autoritratti, il giovane Tintoretto ci scruta con occhi febbrili di conoscenza, e in quello maturo non è ancora stanco di pittura rivoluzionaria e sperimentale. Nelle composizioni dove le figure in primo piano appaiono realisticamente dipinte, come nel *Battesimo di Cristo*, sullo sfondo tante piccole figure – talora solo abbozzate con linee bianche e veloci, tendenti all'astrazione – sembrano tanti piccoli

fantasmi. E appaiono quasi spettrali anche lo sfondo con la vegetazione nei teleri della Vergine leggente e in meditazione, conservati nella Scuola Grande di San Rocco.



## La voce dipinta dei luoghi

Ivan Crico

A est dell'entroterra romano, zone di boschi e acque, probabilmente nei pressi di Tivoli. Quasi quattro secoli fa. Sul foglio che ritrae questa veduta vi sono un albero ricurvo e degli arbusti, tratteggiati con grande rapidità e maestria, con tonalità dal nero al rosso al bruno; sullo sfondo, un torrente e, più oltre, delle formazioni rocciose. In primo piano, un'artista intento a disegnare (l'autore dell'opera, Claude Lorrain?). In ombra, tanto che, in un primo momento, lo si potrebbe confondere con qualche elemento del paesaggio: un gruppo di massi, un tronco. Come nello stile paesaggistico Shan shui, in cui il pensiero taoista ricalibra l'importanza della presenza umana nel grande flusso cosmico della natura, anche qui con quasi con il solo inchiostro e una pittura essenzialmente monocroma, nel disegno di Lorrain la presenza umana non si impone mai ma sempre si pone in ascolto, presta attenzione a ciò che la circonda, senza piegare la natura alle proprie esigenze materiali o ideologiche.

Il pittore francese, in questi suoi sublimi appunti visivi, è libero dal dover veicolare un messaggio – compiutamente articolato e comprensibile – ai suoi contemporanei, come accade invece nei suoi elaboratissimi dipinti, non deve dar conto a nessuno al di fuori di se stesso; e tutto

si dà, senza possibili rielaborazioni, nella sua capacità di tradurre in modo fulmineo le sensazioni che lo investono andando incontro a questi luoghi. Non ne parla, non li descrive pedantemente, ma sembra esserne parlato.

Non per nulla – pensiamo alla celebre veduta ripresa dal colle sopra il Ponte Molle (l'antico Ponte Milvio) – Federico Zeri parlava di questi schizzi come dei vertici assoluti della pittura occidentale.

Ma, come in tutta la grande pittura di paesaggio, assistiamo ad abbacinanti cortocircuiti temporali: le montagne del lorenese ricordano quelle dipinte, nel 900 d.C., dal cinese Li Cheng; l'artista che qui scompare nel paesaggio che sta ritraendo diventa pura campitura, macchia chiara e bruna, alla pari delle pietre da cui quasi non si distingue, nel dipinto di Corot *Artiste passant dans un chaos de rochers à Fontainebleau*.

Per non parlare dei cieli monocromi, derivati da cupa diluita fuliggine o da rami di vite ed ossa combuste, attra-



A sinistra: Claude Lorrain, *Paesaggio roccioso con un disegnatore vicino a un ruscello*, 1635, grafite, gesso rosso e gesso nero, penna e pennello e inchiostro bruno, 26,4 cm x 35,7 cm., Museo Teyler, Haarlem.

A destra: Li Cheng, *Un tempio solitario tra limpidi picchi* (part.), rotolo appeso, inchiostro su seta, 112 cm x 55 cm. The Nelson-Atkins, Museum of Art, Kansas City.



Claude Lorrain, *Il Tevere da Monte Mario*, 1640, cm 18,5 x 26,8., British Museum, Londra.

verso cui il pittore comunque riesce a restituirci la sensazione di un limpido cielo meridiano o la patina dorata di quello serale: cieli che approdano, in una progresione vertiginosa, nell'ultimo de Staël al nero assoluto del cielo Agrigentino, in cui si assomma e compie ogni vibrazione cromatica.

Il pittore di paesaggio, nei suoi esiti più alti, non utilizza il luogo per la messa in scena del proprio ego; ma, al tempo stesso, non è nemmeno puro spettatore. Dipingere diventa un incamminarsi, ad occhi aperti, verso il mistero in cui dimoriamo e dimorano tutte le cose che ci circondano. L'atto del dipingere che diventa difesa, conservazione, preghiera: "difint, conserva, prea", come raccomandava Pasolini nella sua ultima poesia in friulano. Difesa che non è semplice protezione ma il deflette-



Camille Corot, *Artiste passant dans un chaos de rochers à Fontainebleau*, 1829, olio su tela, 31,5x40 cm., Musée d'Art et d'Histoire, Neuchâtel.

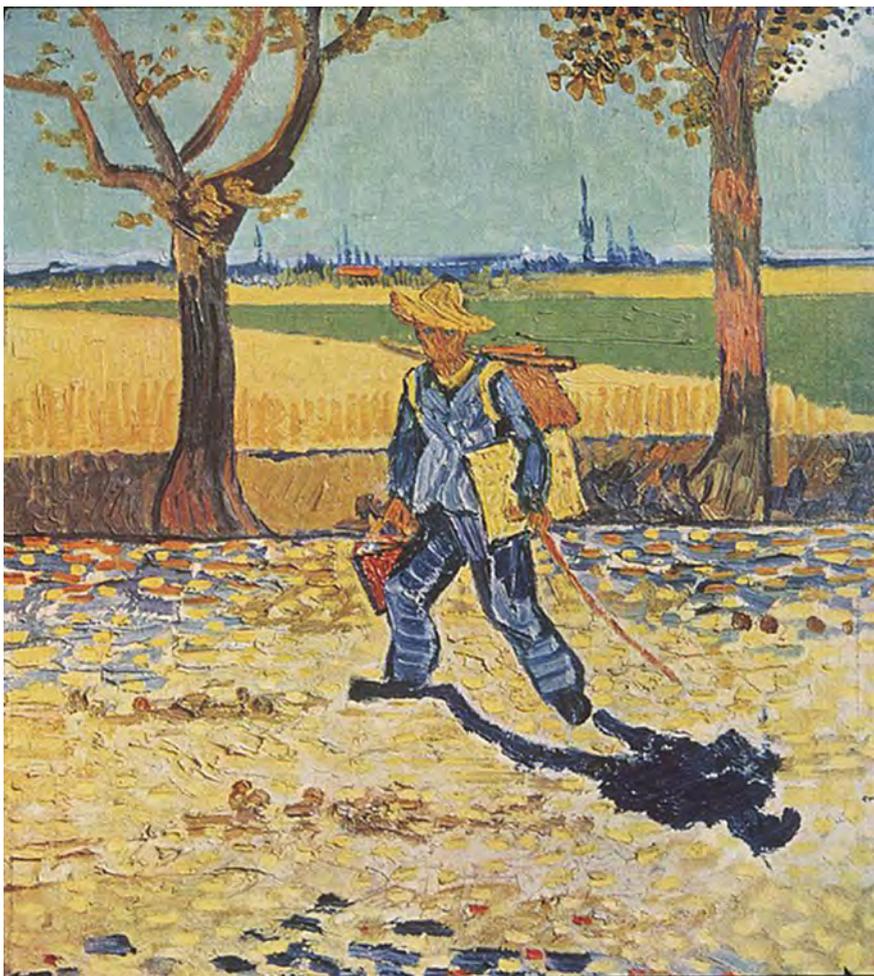
re attivamente i colpi di ciò che, per puri interessi egoistici, assedia ciò che non può difendersi; conservazione in cui l'uomo, serbando e trasmettendo alle generazioni successive la memoria dei luoghi, si fa custode, testimone; preghiera che è in primis, anche in senso laico, la disponibilità ad entrare in relazione con tutto ciò che abita, oltrepassando la nostra capacità di comprensione, le cose.

Fare pittura in relazione all'abitare un luogo con consapevolezza della sua storia, della sua lingua della sua morfologia, significa anche riscoprire il valore della *varietas*, dell'unicità irripetibile, in contrapposizione alla creazione di un unico non-luogo comune. Ai luoghi concepiti



Nicolas de Staël, *Agrigento*, 1953, olio su tela 73 x 100 cm., Kunsthaus, Zurigo.

per diventare solo sempre più immensi punti vendita si contrappongono i luoghi che diventano soglie per confrontarsi con quella dimensione inafferrabile della vita che va al di là delle dinamiche, rielaborando il celebre verso kavafisiano, del «tuo, del mio». Pensiamo al laboratorio di Seghers. Allo scandalo di una stampa che nega la sua funzione originaria diventando (attraverso interventi manuali sempre più estesi, dipingendo i cieli ad olio, utilizzando la tela per la stampa) pezzo unico ed irripetibile. Una continua sperimentazione, sganciata ormai da ogni finalità commerciale, che lo porta a realizzare nella sua fase matura opere che solo rare sensibilità affini, come Rembrandt, all'epoca potevano apprezzare. In anticipo su ogni futuro allora immaginabile, Seghers



Vincent Van Gogh, *The Painter on His Way to Work*, 1888, olio su tela, cm 48 x 44, Kaiser-Friedrich-Museum, Magdeburg (distrutto in un incendio nel 1945).

compie il miracolo, restituendo nelle sue stampe dipinte lo spirito profondo dei luoghi – veri, ricordati, immaginati – di ritrarre i nostri abissi, le nostre tenerezze ed incanti. La presenza umana, come nello straordinario *Gola di montagna delimitata da una strada*, si mimetizza nel paesaggio in modo estremo, oltrepassando concettualmente anche le intuizioni paesaggistiche orientali: eppu-

re quella minuscola sagoma di cavaliere in controluce, in fondo ad un sentiero, una volta individuata, diventa uno specchio, abissalmente nitido, in cui non possiamo non riconoscerci, scorgere il nostro più autentico ritratto.

\*

Nell'interesse di Pasolini nei confronti delle culture locali dobbiamo – al di là delle suggestioni letterarie, delle sue contraddittorie nostalgie nei confronti di un mondo spes-



Hercules Seghers, *Gola di montagna delimitata da una strada*, c. 1615-1630, acquaforte e colore ad olio, cm 15,4 x 16.

so idealizzato – individuare un primo, acutissimo segnale di allarme a cui pochissimi, in realtà, hanno prestato ascolto. Nella scomparsa – il più delle volte forzata attraverso abusi, nemmeno tanto celati, di potere – di queste culture e linguaggi sviluppatasi al di là di ogni norma e convenzione, si nasconde, inevitabilmente, la scomparsa, ben più grave, di un approccio all'esistente incompatibile con ogni tentativo di controllare – e quindi dominare – il mondo e chi lo abita attraverso il mito (falsamente liberatorio) di un'uguaglianza che quasi sempre si traduce, alla fine, nel diventare passivi consumatori delle stesse identiche cose in ogni angolo del globo. La necessità di una comunicazione rapida – *time is money* – in un mondo sempre più dominato dall'ossessione di immediati profitti non poteva, da subito, che trovare un ostacolo, un ostacolo da cui sbarazzarsi al più presto, nell'infinita varietà di culture, tradizioni, espressioni artistiche originali, lingue e dialetti presenti nel nostro pianeta. Varietà che aveva trovato, finora, rifugio nelle enormi difficoltà create dagli spostamenti o dalla mancanza di strumenti come il telefono, il fax, per non parlare di internet. Ora, comunicare con qualsiasi luogo della terra è, in gran parte, possibile. Le nostre esigenze, del resto, sono cambiate e ciò che ieri ci era del tutto sconosciuto è diventato, nel giro di pochi anni, per noi assolutamente indispensabile. O ci appare tale. L'offerta, di qualsiasi cosa, si è immensamente allargata rispetto ad un tempo e questo comporta obbligatoriamente il contatto sempre più stretto con chi, in ogni parte del mondo, queste cose ce le può offrire. E non solo merci ma anche musiche di popoli sconosciuti,

filosofie diverse dalle nostre e così via di seguito. E tutto questo, non può essere messo in dubbio, è un grande arricchimento per genti che come le nostre, fino a cinquant'anni fa a volte, non vivevano troppo diversamente dai popoli primitivi, entro tuguri malsani, senza cibo né istruzione. Ma come e in che modo il mondo, improvvisamente, giunge nelle nostre case? Qui sorge una legittima perplessità. Nessuno, difatti, può pretendere di conoscere a fondo tante culture diverse e così, spinti perlopiù da un'effimera curiosità, ci accontentiamo di grossolane traduzioni, quasi sempre a loro volta mediate dall'inglese, del loro modo di sentire il mondo. Approfondire è parola sempre più estranea dal nostro lessico e dunque, com'è accaduto nel caso della New Age o di certa cosiddetta World Music, ciò che ci si illude di studiare o di sentire non è che una sorta di riassunto ad uso di chi le fonti originarie non avrebbe mai né l'intelligenza né la costanza di studiarle. In questo brumoso e infermabile ramificarsi di informazioni che, per non essere state vagliate criticamente da chi le diffonde e da chi le riceve, spesso si rivelano altrettanto inutilizzabili (e in più foriere di confusione) di quando non ne eravamo a conoscenza, in questo preteso abbattimento di ogni distanza, c'è anche chi si pone il problema di salvaguardare come può la fisionomia originaria di antiche culture che oggi rischiano seriamente di scomparire. Il mito di comunicare con chiunque e ovunque ha avuto come primo ed immediato risultato la necessità, come si diceva, di trovare una lingua comune; e così la possibilità di sopravvivenza di una lingua o di un dialetto non dipende da altro che

dal maggiore o minore numero dei suoi parlanti. Si tratta di un problema antico; ma la vertiginosa sparizione di lingue e dialetti a cui assistiamo in questi ultimi decenni non ha precedenti nella storia. Semplicemente, chi non impiega una lingua parlata da almeno qualche milione di persone è destinato ad essere escluso, a vivere confinato e bloccato in un'isola immobile quando tutto, intorno a lui, diventa Oceano, correnti in continuo movimento che si spostano in ogni direzione.

\*

Tutte queste numerosissime e differentissime culture con le loro lingue parlate nel nostro pianeta sono – tutte, indistintamente – importantissime testimonianze della varietà della vita, della relazione millenaria, fisica e spirituale, tra l'uomo e i luoghi in cui è vissuto, per cui la perdita di ognuna di esse significa anche la perdita – irrimediabile – di un sentimento e di una conoscenza profonda delle cose. E non cose genericamente intese, ma esattamente gli elementi specifici che compongono un certo paesag-



Veduta di Orte nel film *Pasolini e... la forma della città*, prodotto dalla Rai Tv e diretto da Paolo Brunatto nell'autunno del 1973.

gio e soltanto quello, quegli alberi e quegli animali, quelle rocce e quel cielo. Il rischio è dunque quello che, assieme alle parole, si perda anche ciò che esse nominavano. E, anche qui dove vivo, il desolante, monotono proliferare di villette e cappannoni tutti uguali, dal mare fino alle cime carniche, sembra tristemente dimostrarlo. Diventa, cioè, più facile distruggere ciò con cui non abbiamo più un rapporto diretto: come nelle guerre, per esempio, in cui la prima necessità è sempre stata quella di creare una distanza incolmabile tra le parti. Non diventa più così facile, allo stesso modo, abbattere un albero o costruire su di un prato se abbiamo imparato a conoscere e a sentire la vita che si agita in queste cose, se un albero o un prato non sono semplicemente due termini vaghi ma hanno un nome preciso, dato ad essi da persone che ne conoscevano ogni remota fibra o le centinaia di creature che da quelle erbe, tutte diverse, tutte con un proprio nome, traevano sostentamento o rifugio.

In questi anni, per puro e cieco calcolo opportunistico mascherato sotto il nome (anche qui significativamente generico) di progresso, sono state eliminate dal pianeta migliaia di specie animali e vegetali, per non parlare dei disastri ambientali, per versare inutili lacrime poi, quando più nulla era possibile, quando ci si rendeva conto degli sbagli compiuti. Ma da questo irredimibile, assurdo incendio nulla sembra più poter sfuggire, nemmeno la memoria, in noi stessi, di ciò che per secoli ha rappresentato un legame profondissimo tra futuro, presente e passato: il lascito, di generazione in generazione, di conoscenze, saperi vagliati dal giudizio degli uomini e dei tempi.



Fare pittura in relazione all'abitare un luogo con consapevolezza della sua storia, della sua lingua della sua morfologia, significa anche riscoprire il valore della *varietas* in contrapposizione alla creazione di un unico non-luogo comune. Il paesaggio ci offre la possibilità di vederci in altri modi ma ci ricorda anche che «La neve ha solo i nostri occhi per vedersi», come dice in un suo verso Ida Vallerugo. Costringendoci a ripensare – da altri punti di vista – al nostro ruolo qui, in questo nostro passaggio nel mondo. Per questi motivi, oggi più che mai, in un tempo in cui molto si è perso ma in cui non tutto si è perso, diventa necessario correre ai ripari. Custodendo ciò che ancora sappiamo per noi e per chi, dopo di noi, è disposto ancora a mettersi in discussione, attraverso un corpo a corpo con il mondo, con i colori e con le parole di Niceforo Vrettakos, in una posizione di vigile ascolto, pronto a «suddividersi, diventare elementi e fatti, incominciare un dialogo...».

## La mano que descorre el tapiz

Marina Gasparini Lagrange

Nadie hablaba mientras el Metro cumplía su recorrido. La mayoría de las personas no mostraban el rostro; algunos leían, otros escribían en el celular que tenían en las manos, pocos miraban a quienes estaban en el vagón y dos hombres y una mujer mantenían la cabeza erguida con sus ojos cubiertos por párpados temblorosos. Cuando el altoparlante anunció *Chueca*, varios nos pusimos de pie, también lo hicieron los tres ciegos. Dos de ellos llevaban el perro guía y una muchacha tenía sólo un bastón y el temblor de la inseguridad en sus movimientos. Le ofrecí ayuda y me respondió con una sonrisa y un claro, *gracias*. Se aferró a mi brazo y juntas recorrimos los pasillos y las escaleras que nos separaban de la salida. Durante nuestro tránsito me percaté de su desorientación; hubiera querido saber si había perdido recientemente la vista, pero el pudor me frenó a formular la pregunta. Ella debía moverse en lo invisible, mientras que yo, desde hacía días, no dejaba de cuestionarme sobre cómo transformamos internamente lo que vemos. Ella no veía y mis preguntas, que en ese momento sentí cargadas de una banal retórica, retumbaban con vergüenza dentro de mí. Guíaba a la mujer en su oscuridad sintiendo como su mano me apretaba el brazo ante giros inesperados y escalones frente a los que yo perdía el

aire. El bastón iba siempre delante de nosotras señalando la vía que mis palabras le iban anunciando. Cada peldaño era un toque sonoro de bastón; me pregunté si los estaría contando. El tiempo que estuve con ella sentí los movimientos de su cuerpo, algunos fueron firmes, otros me transmitieron la inestabilidad del tambaleo. Ella estaba caminando en lo negro con un cuerpo que aprendía a guiarla por instinto y en una realidad invisible que con dificultad debía interpretar. Subimos los últimos escalones y poco a poco un cielo azulísimo se hizo cada vez más grande. Ella no lo vio.

No he podido olvidar ese encuentro. La joven invidente del Metropolitano me donó el temblor de su cuerpo desprotegido como antecedente de la mirada que aspira a ver en lo oculto, en el misterio de lo invisible. Cuando la ceguera es una metáfora, la fidelidad a la visión literal es un velo de grueso tramado que enceguece la curiosidad. Olvidamos entonces que ver es detener la mirada y escrudriñar aquello que en la obra de arte no vemos o se solapa.

No he dejado de sentir la mano de la muchacha en mi brazo como un llamado a responder las preguntas que esa mañana me hacía mientras caminaba. Su palma es una presión en mi necesidad de poner palabras al estupor con que una imagen del arte o de la vida, en un momento determinado me inmoviliza y atrapa. Entonces comienza el arduo y lento trabajo de intuir el porqué del temblor y del asombro, al tiempo que me empeño en traducir mis emociones sin olvidar el contexto al que pertenece y del que proviene la imagen. Es un tantear los distintos escalones de la mirada afinando el oído a la escucha del ligero

golpe de la evocación. Entro en las imágenes rondeándolas, cuestionándolas, viéndolas de frente de manera inquisitiva, observándolas desde el punto de inflexión que encuentra mi mirada sesgada. Al final, después de meses, me rindo ante ellas con una súplica: la escritura del primer párrafo; esas primeras líneas serán el metrónomo que marcará el *tempo* y el tono del deseo de dar palabra a la perplejidad que me procura una imagen y a la experiencia que transforma una mirada en visión.

\*

En la iglesia de Santa María Gloriosa dei Frari, que los venecianos llaman I Frari, está la figura del fraile que desde hace meses no se mueve de mis ojos. Lo veo, me asalta y, desde la lejanía que hoy nos separa, me coloco a sus pies con la mirada en alto para formularme una pregunta detrás de otra. Durante los quince años que viví en Venezia no supe verlo. ¿Por qué? No dejo de pensar en los motivos de mi ceguera. La representación al fresco del monje con aureola que descorre el tapiz desde el que se asoma, no solo me ha obligado a revisar mi manera de ver en el arte, también me ha impulsado a reflexionar sobre los distintos modos que tengo de acercarme a las obras. Leerme en conjunción con la imagen que trabajo ha sido para mí una necesidad. Creo en las reacciones corporales y en la fuerza emocional que nos hace volver una y otra vez a una determinada imagen; esos lenguajes silentes son caligrafías anímicas que llaman a un reconocimiento. Las relaciones no descifradas trazan círculos concéntricos invisibles que



Tiziano, *Pala Pesaro*.

estrechan y vinculan correspondencias hacia la profundización de un ver. A medida que se ahonda en las imágenes, ellas van perdiendo los velos que las cubren; solo en la superficie podemos dar cuenta de la metáfora que encierran unos ojos ciegos en cuerpos sin temblor.

\*

Regresé a la iglesia de I Frari meses después de haberme mudado de Venezia. Estaría pocos días en la ciudad y sabía los lugares a los que quería volver con la devoción de la memoria. Conocía las calles que quería recorrer y en cuáles paredes de ladrillo palpar la sal florecida. Lo que ignoraba era la ofrenda que me esperaba dentro del recinto sagrado.

Para I Frari, una iglesia de la orden franciscana, Tiziano pintó en 1518 *La Asunción de la Virgen* del altar mayor, y en 1526 la *Pala Pesaro*, ubicada en la nave central en el amplio espacio que va desde el ingreso al templo hasta el coro. Sabemos que Tiziano también pintaba la *Pietà* (1576), la suya, cuando la peste y la muerte lo sorprendieron en su casa de Biri Grande cerca de las Fondamente Nuove. La *Pietà* nunca llegó a I Frari y hasta la mitad del siglo XIX en que se erigió el monumento conmemorativo al maestro, solo una pequeña losa en el piso señalaba allí la presencia de los restos del artista. Dicen que cuando se alzó la lámina de mármol nada encontraron debajo de ella, y sin dar importancia a esas voces, leo lentamente las palabras talladas en la piedra: *Qui giace il gran Tiziano de Vecelli Emulator de Zeusi e degli Apelli*. Clavados

en el pavimento que lleva la inscripción se ahincan los hierros de una reja como las flechas en el cuerpo de su último San Sebastián.

En diagonal a la pequeña losa inscrita, está la *Pala Pesaro*, obra que le fue comisionada a Tiziano por Jacopo Pesaro después de las alabanzas que el pintor recibió por su *Asunción de la Virgen*. En la *Pala Pesaro* las miradas no se encuentran, no dialogan, surcan un espacio constreñido por santos, guerreros, turcos, comitentes y en lo alto, la Virgen y el Niño. A excepción del Niño y San Francisco, patrono de la orden de la iglesia, nadie se ve a los ojos. Con pensamientos ensimismados y la individualidad a cuestas, los personajes de la obra ocupan el espacio que el artista les ha asignado bajo una nube negra y dos grandes columnas que los aprietan y delimitan. ¿De cuáles firmamentos viene esa nube con colores de tormenta? ¿Qué bóveda sostiene los dos pilares del cuadro? No divisamos el cielo hacia el que se alzan aunque reconocemos en ellas el grosor y la contundencia de las doce pilastras de la nave central de I Frari. Fueron doce los apóstoles y el mismo número de columnas sostienen las vigas, los arcos ojivales y el cielo de una iglesia que, gracias a su altura, vemos en el claroscuro del misterio sagrado.

Si bien las figuras santas se muestran pocas gradas por encima de los integrantes de la noble familia, ellos, como comitentes, están arrodillados y la reverencia de sus cuerpos de perfil se dirige a Benedetto Pesaro, primo lejano que derrotó a los turcos en 1502 en la batalla de San Maura. Los Pesaro no alzan la mirada, no giran el rostro, ante ellos se eleva la victoria y el poder que enarbola la bandera

con la rama de laurel en lo alto. San Pedro, vestido con los colores heráldicos del linaje, con un movimiento de cabeza detiene su lectura en reconocimiento de Jacopo Pesaro. La luminosidad del rojo, el azul y el blanco alumbró la santidad de la Virgen ante la que los otros personajes, en veneración, permanecen de pie o de rodillas.

En el grupo allí reunido está la criatura que desde hace mucho me cautiva. A lo largo de los años no he dejado de contemplar a Leonardo Pesaro. ¿Qué me dice su mirada brillante y determinada? Él es el niño que nos busca con sus ojos y nos invita a detenernos; voy a I Frari para verlo. Su rostro es memoria inscrita en mis días. Lo veo, nos vemos; él es el elegido. Recuerdo la primera vez que entré en la iglesia con un gran ramo de gladiolas: fue el 27 de agosto de 2001. Una vez adentro, me detuvieron; no podía ingresar con tantas flores entre los brazos, los empleados no sabían cómo comportarse ante semejante anomalía. Después de escucharlos quise hablar con el sacristán pues necesitaba un gran florero. Ese día era el aniversario de la muerte de Tiziano, nadie allí lo sabía; las flores que llevaba en los brazos las dejé bajo la figura de Leonardo Pesaro, el niño, él fue el depositario de mi homenaje a la pintura de quien me enseñó que para verla debemos vernos también en ella. Tiziano me mostró la importancia de aferrar el fragmento que en una obra nos reconoce y me puso en el camino del diálogo con la pintura a través de las preguntas. Cómo no recordar que gracias a él fui conocida en I Frari como *La señora de las flores*; siempre agradecí esa hermosa manera de ser evocada. Durante mis años en Venezia no hubo un 27



Tiziano, *Pala Pesaro*, dett. 1519-1525.

de agosto que en la iglesia no me vieran llegar con la reverencia, la sonrisa y las flores que en ofrenda colocaba bajo los ojos del niño que nos mira inquisitivamente.

Leonardo Pesaro es el muchacho que nos busca con su mirada y nos induce a detenernos. El personaje que en la obra se gira hacia nosotros, nos extiende la invitación para entrar en la historia de la que él forma parte. La convención dice que es así, sin embargo, en el gesto del joven vislumbro un acercamiento que abraza a nuestro tiempo. Él atisba el futuro, dirige la curiosidad de sus ojos hacia la actualidad desde la que siempre los vemos; no es que nos sugiera entrar en su historia, al contrario, nos impele a ver la obra en la que está representado desde la perspectiva de nuestro presente; solo así su retrato y su mirada serían los de una persona que habita el tiempo trascendido que otorga la atemporalidad de las imágenes. Nosotros observamos el cuadro con la luz y las sombras de nuestra época y es desde esta tonalidad que podemos comenzar a ensayar las palabras que digan de nuestra mirada en la obra que nos detiene ante ella. Los ojos del niño Pesaro brillan con la luz de los colores de Tiziano. *Que el niño se ponga delante. A él irán dedicadas mis palabras*, así dijo Filóstrato el Viejo en sus *Imágenes*. Quizá se trata de ver desde las interrogantes que nos formula el pequeño sin ánimo de conocer todas las respuestas. Ver desde la pausa que instala el tedio de una ceremonia, en la que un joven gira la cabeza hacia las miradas portadoras de un futuro que ha despertado la imaginación de quienes se demoran ante el destello de la vida en sus ojos.



La imaginación pone a cabalgar de nuevo el caballo de I Frari que hace siglos detuvo allí su trote. El caballo y su jinete de noble vestuario son de madera. El animal hunde sus cascos sobre la urna de mármol porque ambos forman parte del monumento funerario conmemorativo del condotiero Paolo Savelli muerto en 1405. En la tumba reposan los restos del comandante y el ropaje que la estatua reproduce. Dicen que el caballo y el caballero son obra de Jacopo della Quercia, sin embargo, no se descarta la autoría de un escultor toscano del que se desconoce todo.

Me alejo de la sepultura mirando hacia lo alto; con frecuencia necesitamos poner distancia, también anímica y temporal, para propiciar el acercamiento interior que nos ofrece la visión. Ver en el arte requiere detener la mirada en lo que no siempre logramos ver con nuestros ojos abiertos, ver es relacionar lo mirado con nuestro ojo interno, ver es entonces una experiencia de lo invisible que observamos desde nuestra interioridad. Es entrar en nuestro silencio después de haber desalojado las frases desde siempre repetidas que cubren con un velo de ceguera los ojos del alma; para esa oscuridad no hay toques de bastón que se hagan escuchar. Ver, dice Starobinski, *es un acto peligroso*<sup>1</sup>.

El corcel de I Frari no tiene nombre; no podemos recordarlo como a Bucéfalo, a Babioca o a Rocinante, tam-

<sup>1</sup>Jean Starobinski. *El ojo vivo*, cuatro ediciones, Valladolid, 2002, p. 12.



El asomado de I Frari.

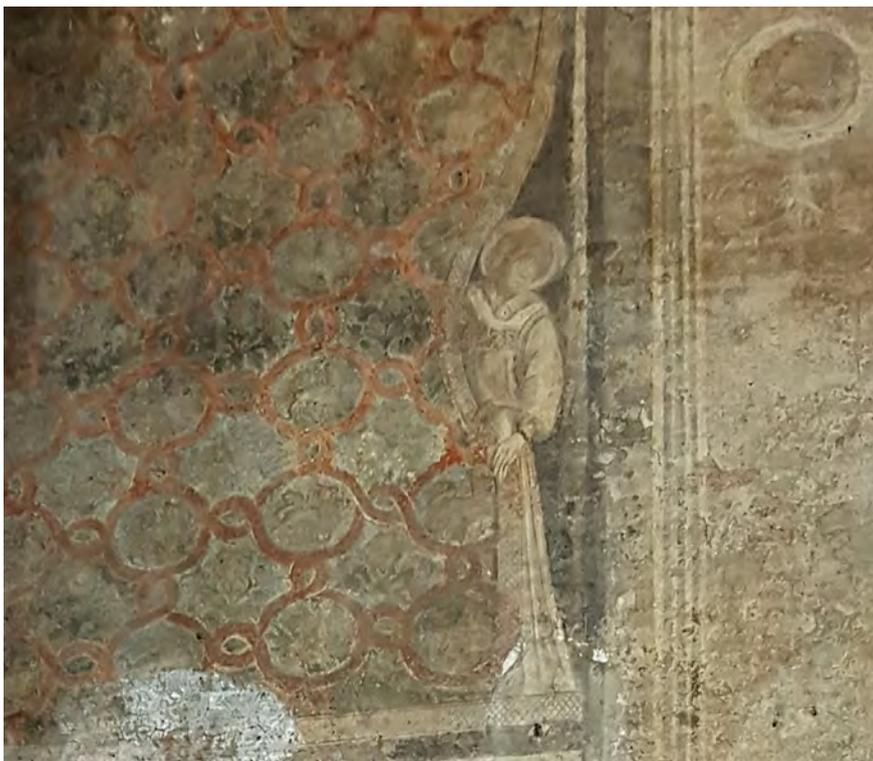


co como a Pegaso, el caballo alado de Zeus. En su origen fue dorado aunque actualmente luzca un color cercano al blanco. Quizá quisieron darle la apariencia del bronce, quizá desearon cubrirlo con los dorados luminosos heredados de Bizancio, quizá se deseó establecer un salto de memoria hacia la cuadriga de San Marco en la terraza de la fachada de la basílica veneciana. Quizá. No obstante, de lo que sí nos percatamos es de que el caballo de Paolo Savelli detuvo su galope ante la luz de los vitrales de uno de los ábsides del templo. Caballo y jinete no miran hacia las sombras que crecen dentro del recinto sagrado, al contrario, en su perfil ellos denotan la dirección que conduce fuera de los muros de ladrillo de la iglesia franciscana. La iluminación dorada de la tarde acerca el ca-



ballo a su color perdido y un resplandor divino continúa frenando su trote. Allí lo vemos; solo dentro de nosotros el animal cabalga hacia el crepúsculo que roza la noche veneciana.

El monumento funerario a Paolo Savelli no es el único que se encuentra en la pared del transepto derecho de la iglesia de I Frari; lo acompañan los de Benedetto Pesaro (1503) y el Beato Pacifico (1437). Recubre todo el muro la pintura al fresco de un gran tapiz sostenido por ángeles que tiene como motivo círculos repetidos en los que se alternan figuras de leones heráldicos y elementos florales. La tela pintada es del francés Jean Charlier, conocido también como Giovanni di Franza. Veo la pintura de la gran tapicería y giro hacia el prebisterio donde también otros paños pintados encuadran las piedras funerarias de los dogos Francesco Foscari y Nicolò Tron. Veo la representación de las distintas colgaduras e intento imaginar lo que fueron los colores, el diseño y la magnificencia



Asomado de I Frari.

de las tumbas apoyadas en esas telas que recuerdan el sudario, el tejido último que recibe y envuelve a la muerte.

\*

Mientras el monumento funerario a Paolo Savelli es movimiento detenido hacia la luz, el sepulcro del Beato Pacifico es una interrogante que va al encuentro de las penumbras.

Sobre la identidad del Beato Pacifico de I Frari hay opiniones encontradas que sustentan una posible identificación en detrimento de otra. No es interés de este texto de-

sentrañar la oscuridad que acompaña a ese sepulcro<sup>2</sup>. Sin embargo, no dudo en ofrecer las dos identidades que se debaten el sepulcro del fraile en la iglesia veneciana. Algunos dicen que es el Beato Pacifico Bon, perteneciente a la aristocrática familia veneciana, otros<sup>3</sup> afirman que se trata del Beato Pacifico que fue Guglielmo Divini (circa 1158-1234), quien antes de convertirse en seguidor y discípulo de San Francisco fue uno de los grandes poeta de su tiempo, a quien el mismo Emperador Federico II coronó como *Rex versuum*, Rey de los versos. Posteriormente supe que por petición de San Francisco fue este poeta quien introdujo en Francia la Orden del santo de Asís. Murió en Pas-de-Calais en 1234 y según dice la inscripción en latín que dos ángeles despliegan bajo la tumba, sus restos fueron trasladados a la iglesia el 21 de Julio de 1437.

El monumento funerario al Beato fue elaborado en terracota pintada y dorada. Las esculturas de la parte frontal se atribuyen a Nanni di Bartolo y representan virtudes alegóricas: la Resurrección de Cristo y el Descenso a los Infiernos. En cambio las pinturas, una Anunciación situada en la parte alta frontal, San Francisco recibiendo los estigmas y, en los laterales, los retratos de San Luis de Toulouse y el que se cree sea el del Beato Pacifico son obra de Jean Charlier o Giovanni di Franza quien, como

<sup>2</sup> Los interesados pueden consultar: G. Fogolari, *L'urna del Beato Pacifico ai Frari*, Atti del reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Anno 1929-1930; Z. Murat, *The Tomb of the Beato Pacifico in the Basilica dei Frari. Personal Devotion or Public Propaganda?*, «Hortus Artium Medievalium», 20/2, 2014.

<sup>3</sup> Gino Fogolari: «... il Beato Pacifico dei Frari è proclamato dagli agiografi francescani [...] come il più famoso dei beati Pacifici francescani, cioè nientemeno: quello di cui raccontano San Bonaventura e il Celano essere stato da S. Francesco accolto nell'ordine con quel titolo nel 1212 nelle Marche, mentre prima era uomo di vita mondana e poeta volgare e poi, per la rinomanza dei suoi ricercari essere stato da Federico II o da altro imperatore incoronato col titolo di "Rex versuum"».

ya he dicho, ejecutó el fresco del gran tapiz de la pared del transepto que dobla en la esquina y se extiende hasta donde comienza el sepulcro de Jacopo Marcello.

Veo las imágenes que se alzan de las distintas tumbas adosadas a la pared de la nave transversal de I Frari como la sucesión de una escritura donde la muerte y su representación se muestran sobre el fondo común del fresco de una gran mortaja. En secuencia y con las pausas que marca cada monumento, voy enumerando: Paolo Savelli a caballo; vírgenes; santos; Benedetto Pesaro, reconocido almirante, con dioses griegos a su lado; barcos con vela hinchada por el viento; figuras en devoción abigarradas en un arco ojival de arcilla horneada; dos leones de Marcos, el evangelista, patrono de Venecia; tres féretros alineados a la misma altura por lo que la línea horizontal que estos trazan, la recorro con la intención de afianzar la visión de conjunto que se nos ofrece cuando damos varios pasos atrás del tapiz. En la diversidad expresiva y temporal de cada sepulcro se me imponen relaciones formales, subjetivas, personales, y más allá de las cualidades que resaltan de los difuntos, en nuestros ojos queda la presencia intangible del tránsito común y definitivo hacia la muerte que, como un vaho, eleva la memoria que el panteón resguarda. Ver requiere de un aprendizaje; esa conciencia me la transmitió Malte<sup>4</sup> en su desorientación. Ver es dar cuenta de un tránsito interior que palpa en medio de la confusión los encuentros y correspondencias que nos pertenecen. Solo entonces podremos hablar de un ver que se detiene

<sup>4</sup> Personaje de *Los apuntes de Malte Laurids Brigge* de Rainer Maria Rilke.

a vislumbrar en lo invisible, en lo oculto, en el sobreco-  
gimiento de la vida, en el silencio de la muerte. Y quizá  
pueda suceder que la gracia nos sea concedida cuando  
ante nuestros ojos oscuros aparezcan destellos de lu-  
ciérnagas señalando una vía de luz en la mirada.

\*

En el ángulo inferior donde termina la pintura al fresco,  
un fraile descorre la tela y se muestra. Su gesto delimita el  
umbral desde el que observa, así como también nos per-  
mite entrever la negritud que está a sus espaldas. Entonces  
me escucho susurrar: «Noche dentro de la noche, *noche  
oscura del alma* como diría el santo poeta San Juan de la  
Cruz». La figura que se asoma en el tapiz se presenta con  
las imprecisiones del tiempo, de la pintura difuminada por  
la humedad y por el misterio que suscita en nosotros su  
presencia; la distancia desde donde la escrutamos la hace  
aún más indefinida. La veo reconociendo la interrogran-  
te de su procedencia y aparición, mientras mi perplejidad  
se transforma en una reacción corporal que paradójicam-  
ente conjuga la parálisis y el temblor. Siento en el cuer-  
po el estupor de la visión, aún mayor gracias a la ceguera  
que durante años me impidió percatarme de su presencia.  
Miro a lo alto hacia el lugar desde donde el monje me ob-  
serva; en mí se abre una rendija al desconcierto y a las pre-  
guntas que sé llevaré dentro por largo tiempo: entonces  
cierro los ojos para ver con detenimiento. ¿Acaso nuestra  
mirada sigue un trazado inconsciente donde aquello que  
en un momento no logra encuadrar en nuestras historias

y correspondencias imaginales termina por hacérsenos invisible a los ojos? Mi asombro era por la figura que veía, pero también por la que no había sabido ver. Una fuerza misteriosa me obliga a quedarme a sus pies sin titubeos.

\*

Comienzo a llamarlo *el Asomado*, es esa la imagen que me da de sí. Se asoma con recato, quizá con deseo de ocultarnos su presencia, sin embargo, su necesidad de ver lo impulsa a mostrar la mitad de su cuerpo mientras se resguarda con la tela pintada que lo disimula. Se asoma, algo lo lleva a exponerse desde el umbral que configuró la mano que abrió un espacio hasta ese momento insospechado a nuestros ojos. Habitante de una oscuridad que se cuelga a sus espaldas, él, pintado en la esquina de un tapiz al fresco, ladea la cabeza hacia la apertura que ha propiciado. El movimiento que lo ha hecho visible ante nosotros expresa la necesidad que lo impulsa a mirar. Estoy varios metros más abajo de donde él está de pie y, mirando hacia arriba no puedo dejar de preguntarme: y yo, ¿cómo veo yo? ¿Qué es para mí ver? Responderme estas preguntas sería darle forma a mi manera de relacionarme con la mirada, las imágenes y las realidades internas que ellas me revelan. Contestarme sería en este caso nombrar, dar voz y escritura al silencio que me ha acompañado en la configuración de una visión. Son las palabras las que me ordenan y escriben; es la escritura la que traduce la experiencia que en mí ha tramado impresiones y relaciones. Nombrar e hilvanar con palabras propias y verdaderas la experiencia

de la visión podría ser un golpe de bastón cuando el velo de la literalidad cubre los ojos.

No podemos ver sin asomarnos y quedar al descubierto. Cuando la revelación no es como un trueno que paraliza con la sacudida de su estruendo, ver es un trabajo laborioso; en esa labor se conjuga la espera que mira al futuro y la paciencia que es un presente sostenido auscultando el padecer callado de la mirada desprovista de certezas. Es tantear en la oscuridad lo que somos y llevamos a las espaldas sin perder relación con el temor y las inseguridades que acompañan el proceso de interiorización, lectura y tejido de relaciones que nos permitirían habitar y dar voz a la imagen instalada ya en nosotros. *Patientia*. La recuerdo en el portal mayor de la Basílica de San Marcos de Venecia; también, y junto a la representación de otras virtudes, en la cúpula de la Ascensión dentro del templo; *Patientia*, mostrándonos desde el siglo XIII, con sus pies en movimiento de danza haciendo visible la determinación con la que da un paso hacia adelante; ella, hermosa, delgada, lleva al cuello, del modo como yo lo hago, un chal que se ondula en su avance; una de sus manos la muestra en alto con la palma llamando a la calma mientras en la otra despliega un rollo cuya inscripción había olvidado. Busco la información y a poco de comenzar a leer abandono la lectura: *Beati i Pacifici...* Esa frase inconclusa me hizo recordar al poeta de la tumba de terracota pintada que está a pocos metros del monje santo que se muestra. Dirijo de nuevo la mirada hacia la figura que descorre el tapiz en su impulso de mirarnos y más que a un fraile con aureola divina, siento que estoy

viendo al poeta coronado que fue el Beato Pacifico antes de abrazar la doctrina de San Francisco. El monje que nos mira con discreción es la imagen del ser profundo del poeta, ese intermediario entre dos mundos que nos habla desde un umbral tocado por oscuridades que él ilumina con su canto. ¿Acaso no es la poesía la realidad de los que ven y revelan la otra cara de lo evidente?

Me detengo a atisbar imágenes internas que los ojos han atrapado a contrapelo de la voluntad. Lo entrevisto en nuestras penumbras es todavía inaferrable; el vocablo se escurre en un tartamudeo de sílabas repetidas e ideas inconclusas que todavía no expresan la transformación de la mirada literal en aquella otra donde lo invisible es metáfora y poesía, ofrenda de una calidad insustituible de la visión. Ver no es dar cuenta de lo que en efecto vemos, es descubrir lo imperceptible que está más allá del umbral que nos complementa. Ver es quizá dar el paso adelante que nos deja al descubierto con los ojos abiertos.

Cierro los ojos y escucho. Las palabras buscan la claridad en la espera del fulgor. Soy en la paciencia y la mirada.

\*

Cuando se ha puesto una vez el pie del otro lado  
y se puede sin embargo volver,  
ya nunca más se pisará como antes  
y poco a poco se irá pisando de este lado el otro lado.

Es el aprendizaje  
que se convierte en lo aprendido,  
el pleno aprendizaje

que después no se resigna  
a que todo lo demás,  
sobre todo el amor,  
no haga lo mismo.

El otro lado es el mayor contagio.  
Hasta los mismos ojos cambian de color  
y adquieren el tono transparente de las fábulas.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Roberto Juarroz. *Poesía vertical*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2015.



# Bernard Berenson, gli Stein, Matisse e Picasso: prime ricognizioni a mo' di cronologia ragionata<sup>1</sup>

Michele Dantini

In confronti illuminanti, [Berenson] è stato il primo a mettere i grandi moderni accanto ai troppo indiscussi antichi...

A noi preme affermare che nessuno studioso d'arte plastica, oggi, in Italia, né crediamo fuori, possiede come Berenson tanta vivacità mentale dissimulata sotto uno scetticismo pieno di dottrina, acciaio in un fodero di velluto; tanta indipendenza di giudizio; un'esperienza tanto purgata e nello stesso tempo tanto vasta

Emilio Cecchi, *Bernhard Berenson*, 1920

Ricordo con grande chiarezza i giorni in cui facevo parte dell'avanguardia del momento!

Bernard Berenson, *Tramonto e crepuscolo*, 25 gennaio 1954

La mia prima impressione è stata quella di trovarmi davanti a un esteta colto e sofisticato, molto consapevole di sé. Ma adesso so che avevo di fronte un uomo di latitudine intellettuale e precisione e competenza fuori dal comune, dall'intelligenza acuta, ironica e disciplinatissima. Soprattutto un uomo in possesso di quella vitalità e eleganza uniche, se non del talento creativo, che distinguono il genio.

Isaiah Berlin a Melvin Lasky, 21 gennaio 1961

Un'ammissione, per prima cosa: mettersi a cuore il tema dei rapporti tra Bernard Berenson e l'arte contemporanea è un po' come provarsi a riportare alla luce un continente da lungo tempo sommerso, forse più continenti,

<sup>1</sup> Un ringraziamento a Ilaria Della Monica per la cortesia con cui mi ha aiutato nel corso della ricerca negli Archivi Berenson di Villa I Tatti. Le citazioni da Berenson fanno qui riferimento, quando possibile, alla traduzione italiana dei suoi testi di volta in volta verificata sugli originali inglesi.

un'intera Pangea di cui si siano inabissati prima i contorni più esterni, poi le terre pianeggianti, e infine i picchi. Una simile Pangea si estende tra la *fin de siècle* e la Guerra Fredda. Attraversa due guerre mondiali e copre l'intero periodo dell'*entre-deux-guerres*. Non è solo la muta vastità a sgomentare l'impacciato archeologo subacqueo, impari al compito che lo attende; ma le molteplici connessioni che si tratta di rinnovare tra regioni separate, l'asprezza dei rilievi, le soglie improvvise. Pochi tra i rivieranei sembrano ricordare. E quei pochi lo fanno per echeggiare il luogo comune. Berenson è stato un critico di orientamento "conservatore", si afferma<sup>2</sup>. Non ci sono dubbi lo sia stato per decenni, sia pure in modi diversi a date diverse. Dovremmo però chiederci come lo sia diventato: perché non si è *naturaliter* "conservatori", quantomeno non Berenson. Non allo stesso modo, per intenderci, in cui si nasce biondi oppure corvini.

A partire dall'arrivo in Europa nel 1887, con intensità diversa e in forme ora più ora meno esplicite, Berenson coltiva interesse per l'arte contemporanea e si mostra bene a conoscenza di ciò che accade in Francia, Inghilterra, Italia, Germania e Stati Uniti. Episodi e circostanze precise tratte dalla sua biografia intellettuale rivelano una limpida comprensione dei diversi orientamenti che animano la scena francese del secondo Ottocento e del primo Novecento e persino, sino a una data determinata, il favore con

<sup>2</sup> C.B. Strehlke, *Pablo Picasso*, in Carl Brandon Strehlke e Machtelt Brügggen Israëls, *The Bernard and Mary Berenson Collection of European Paintings at I Tatti*, Villa I Tatti-Officina Libraria, Firenze-Milano 2015, p. 711.

cui guarda all'attività di artisti radicali come Matisse e Picasso. A differenza di Ojetti e Carlo Placci, critici con cui pure è a lungo in stretto contatto ma da cui dissente non di rado clamorosamente, come nel caso di Matisse<sup>3</sup>, il suo atteggiamento non è di semplice disinteresse. Né supponente né retrivo, com'è stato sin troppo facile presentarlo a modernisti ortodossi<sup>4</sup>, Berenson ci appare invece documentato e pronto a argomentare in modi di volta in volta responsabili e persuasivi<sup>5</sup>. Apre la fila degli "inattuali" militanti, come osserva Guglielmo Alberti nell'*Introduzione di Echi e riflessioni*<sup>6</sup>; cui in seguito, nel corso del Novecento, potranno aggiungersi storici e critici d'arte solo in apparenza dediti a studi esclusivamente antiquari, in realtà pronti a fare dell'Antico, certo studiato obiettivamente e per se stesso, in qualche modo anche un geroglifico dell'attualità<sup>7</sup>. La perorazione della norma "classica", in Berenson, è rivolta provocatoria-

<sup>3</sup> Nel tracciare a fine 1909 un breve resoconto delle sue visite degli atelier parigini sul «Corriere della sera», Placci rimprovera a Berenson di concedere troppo a Matisse, di cui, aggiunge, apprezza taluni disegni ma non i quadri in collezione Stein, che trova «orrendi» (cit. da E. Samuels, *Bernard Berenson. The Making of a Legend*, Belknap, Cambridge (Massachusetts)-Londra 1987, p. 67). Tra 1911 e 1914 Ojetti interviene più volte su Matisse, sempre sulle pagine del Corriere della sera; mostrando assai scarso apprezzamento per il «neoimpressionismo tra negro e infantile» dell'artista, che, osserva, «infatti ha trovato i suoi adoratori più fanatici in Germania» (*La patria e la sedia*, in «Corriere della sera», 7 luglio 1911, p. 3).

<sup>4</sup> Alfred H. Barr, jr. (*Berenson's Letter to «The Nation»*, 1908, in Id. a cura di, *Matisse. His Art and His public*, cit., p. 114) trova di «sprezzante ostilità» il «più recente» atteggiamento di Berenson riguardo all'arte contemporanea; e M. Shapiro, *Mr. Berenson's Values*, in: «Encounter», 16, gennaio 1961, pp. 57-65.

<sup>5</sup> Berenson per primo, nei suoi saggi o articoli di giornale, si impegna a «vincere i preconetti personali e l'esclusivismo snobistico» prima di pretendere che altri lo facciano (*Estetica, etica e storia*, Leonardo, Milano 1990 (1953), p. 197).

<sup>6</sup> G. Alberti, *Introduzione*, in Id. *Bernard Berenson, Echi e riflessioni*, Mondadori, Milano 1950, p. 14.

<sup>7</sup> Per una ricostruzione del molteplice intreccio tra studio dell'Antico e conoscenza del Moderno nella cerchia di Aby Warburg prima; nell'ambito del Warburg Institute poi mi permetto qui di rimandare a M. Dantini, *Arte e sfera pubblica*, Donzelli, Roma 2016, pp. 3-152.

mente ai Moderni, le cui “novità” invita a misurare sui tempi lunghi della storia<sup>8</sup>. A tutti sono richiesti senso di responsabilità e «disinteresse», attitudini che né gli artisti né (tantomeno) i «collezionist[i]-mercant[i]-imprenditor[i]» garantiscono di possedere<sup>9</sup>.

Sono i Moderni che Berenson desidera raggiungere e su cui non smette di indagare, preoccupato che una qualche dottrina o fatuità o smodata retribuzione o moda svii le loro ricerche dagli ambiti sovratemporali cui crede di dover sempre rinviare. Avvicinare Berenson da punti di vista né antiquari né specialistici può aiutarci a maturare valutazioni più equilibrate di ciò che chiamiamo “arte contemporanea”, per di più in un momento che appare favorevole alla revisione anche profonda di taluni criteri e modelli interpretativi modernisti di lunga durata. Lungi dall’indulgere a nostalgia o altro, Berenson è un maestro di disincanto, per più versi interprete, non solo nel periodo tardo, di un punto di vista anti-idealistico e antiromantico<sup>10</sup>. Non si sogna di contestare mancanza di talento ai più grandi artisti della prima metà del Novecento, ma ne osserva con crescente perplessità la trasformazione in mito. Ecco perché occorre chiarire in che senso e alla luce di quali premesse o cautele definiamo

<sup>8</sup> Per la nozione di “ellenismo” in Berenson cfr. *Estetica, etica e storia* cit., p. 225 e sgg. Per la storia come “esodo” cfr. invece Id., *Echi e riflessioni* cit. pp. 181, 268.

<sup>9</sup> Id., *Estetica, etica e storia* cit., pp. 101, 191-192: qui Berenson prende esplicitamente le parti del “critico”, intendendo per esso il vero “amante” delle arti, non lo specialista, contro l’irresponsabilità degli artisti, che pure non hanno «creato il regno animale e vegetale di cui fan sì spesso uso nei loro dipinti».

<sup>10</sup> Ivi, pp. 15-19 (in sottile ma esplicita polemica con Croce sul tema dell’appunto dell’«artista-eroe»), 191-192.

Berenson “conservatore”: definizione che, mentre dimentica il ruolo che possono avere avuto modernisti *sui generis* come Maurice Denis e soprattutto Jacques-Émile Blanche nella formazione del gusto berensoniano per la tradizione francese più recente<sup>11</sup>, rischia di smarrire le motivazioni riposte (quasi mai riduttivamente estetiche) e la graffiante perspicacia di talune “valutazioni” più controverse. Se sino a un recente passato storici dell’arte di orientamento modernista si sono richiamati a Berenson sovente per rimproverargli la commistione di principi puramente estetici e “assiomi” etico-religiosi<sup>12</sup>, siamo oggi meglio in grado, allontanatasi da noi ormai da tempo la stagione del favore univoco riservato all’“arte astratta”, di considerare con rinnovato interesse proprio questa sua “umanistica” commistione o impurità<sup>13</sup>.

### I. *Giotto redivivo*

In questo mio primo contributo sul tema, non cercherò di essere esaustivo. Per far ciò, occorrerebbero forse superiori e un’ampia monografia. “Per trattare brevemente un grande soggetto”, insegna Berenson, “bisogna essere o veramente eruditi ovvero poeti”<sup>14</sup>. Non sono né l’uno

<sup>11</sup> Ivi, p. 97.

<sup>12</sup> M.A. Calo, *Bernard Berenson and the Twentieth Century*, Temple University Press, Philadelphia 194, pp. 13, 69, 84 *et passim*.

<sup>13</sup> Nel far ciò dovremo impugnare celebri condanne formulate, al riguardo di Berenson, da autorevoli studiosi di orientamento modernista, come M. Schapiro (*Mr. Berenson’s Values*, in «Encounter», 16, gennaio 1961, pp. 57-65) o J. Rewald, *Cézanne and America: Dealers, Collectors, Artists and Critics*, Princeton University Press, Princeton 1989, pp. 27-41 *et passim*.

<sup>14</sup> Bernard Berenson, *Ritorno a Platone*, in «Corriere della Sera», 2 gennaio 1959, p. 3. Il titolo è in parte fuorviante. L’articolo raccoglie sì una serie di “schede” molto personali di taluni testi

né l'altro. Dovrò dunque limitarmi ai soli casi di Matisse e Picasso e non considererò l'intero capitolo relativo ai rapporti tra Berenson e l'arte italiana contemporanea, in attesa magari di dedicare ad esso un contributo specifico: capitolo vasto e complicato, se consideriamo le attitudini alla "reticenza" che caratterizzano precocemente critici e storici italiani a riguardo di Berenson, bene informati sulle ricerche dello studioso americano e tuttavia refrattari, per motivi molteplici, a citarlo o ammetterne l'importanza anche in chiave contemporaneistica<sup>15</sup>; o le riserve di Berenson, *in primis* storico-politiche, in merito al modernismo italiano, sia esso futurista, "metafisico" o Novecentista, che oscilla ai suoi occhi tra gli estremi del nazionalismo e della subalternità all'arte francese<sup>16</sup>.

platonici, tra cui «la Repubblica»; ma si conclude tuttavia con la celebrazione della democrazia americana intesa come governo (a suo modo "platonico") delle élite.

<sup>15</sup> Questa l'opinione di Emilio Cecchi, certo bene informato sui fatti (*Bernhard Berenson*, in "Valori Plastici", II, 7-8, luglio-agosto 1920, p. 86). Il controverso rapporto con Longhi resta in buona parte da ricostruire anche sotto profili specificamente novecentistici. Per Longhi «arcinemico» cfr. Bernard Berenson, *Tramonto e crepuscolo*, Feltrinelli, Milano 1966, p. 379.

<sup>16</sup> Cfr. quanto affermato da Berenson in Umberto Morra, *Colloqui con Berenson*, Garzanti, Milano 1963, pp. 224, 254 *et passim*. Gli artisti italiani contemporanei, afferma qui Berenson, gli sembrano muoversi a troppa distanza dalle consuetudini figurative della gran parte delle persone, troppo «isolati» e perciò oscillanti tra gli estremi della subalternità (a modelli francesi) e dello chauvinismo provinciale o «strapaesano». La fedeltà alla madrelingua, per così dire, li spingerebbe a dipingere naturalmente al modo del tardo Cinque o del primo Seicento. Punteggiano il testo rapidi riferimenti a futurismo, arcaismo, metafisica, espressionismo, realismo (p. 261). Le premesse di una critica retrospettiva a Strapaese sono invece in Bernard Berenson, *Etica, estetica e storia* cit., pp. 27-28, 180 e sgg.; che è saggio di grande interesse dal punto di vista non solo della critica dello «stile littorio», ma persino delle «demolizioni» urbanistiche portate avanti dal regime (pp. 161-162, 165 e sgg.).

Nel secondo dopoguerra Berenson si confronta più da vicino con la scena artistica e politica italiana, che commenta frequentemente nei diari, libero dalle autocensure che si era imposto in epoca fascista. L'età lo obbliga a risiedere più a lungo ai Tatti, è vero; e a limitare i viaggi. Ma l'interesse per l'Italia, peraltro non nuovo in lui, ha origini che travalicano le contingenze anagrafiche ed è sorretto da una vigorosa passione civile. Riflette sulle fragilità politico-istituzionali del nuovo Stato (*Echi e riflessioni* cit., pp. 51, 136, 279, 284, 326). Berenson affronta qui il tema della religione politica e delle origini del totalitarismo. Alle origini dei regimi «cesaristici» sta a suo avviso la crescente distanza dei ceti popolari dalle religioni tradizionali. Questo crea le premesse per il culto della personalità), rifiuta le astrazioni azioniste e coglie con preoccupazione talune continuità esistenti, in chiave di partecipazione popolare «plebiscitaristica», tra fascismo e Repubblica

Per lunghi anni, potremmo dire sino allo scoppio della seconda guerra mondiale, Berenson si muove frequentemente tra gli Stati Uniti, Firenze, Parigi e Londra. Vi sosta a lungo, vi mantiene cerchie di amici e “informati”, ha qui sue comunità di lettori. Non esiste quasi *insider*, in ambito artistico nell’Europa o negli Stati Uniti a cavallo tra Otto e Novecento e poi tra le due guerre, che non conosca il suo nome; o che non abbia letto e commentato, o almeno conosciuto, le ricerche sui «valori tattili»<sup>17</sup>. Disponiamo oggi di una mappa sufficientemente accurata di questa sua diramata influenza, tale

(*Echi e riflessioni*, cit., p. 263). In arte si schiera contro il “realismo” di Guttuso pur conoscendo bene l’artista, che lo ritrae in un pregevole disegno a penna, sin dal 1948 (C.B. Strehlke, scheda di Renato Guttuso, *Il colloquio*, 1952, in C.B. e M.B. Israël, *The Bernard and Mary Berenson Collection of European Paintings at I Tatti* cit., p. 701); ricevendolo ai Tatti e proponendosi di “redimerlo” sul conto dell’arte “borghese” (*Tramonto e crepuscolo*, cit., p. 174); e polemizza contro quanti, Longhi in primis, rivalutano Caravaggio in chiave di “pittura di realtà”. Conosce anche Levi: e sono queste le “fonti”, Guttuso e Levi appunto, certo di prima mano, di cui Berenson può avvalersi, lui che pure è o è stato amico di intellettuali e politici di primo piano come Salvemini, Croce e Vittorio Emanuele Orlando, Guglielmo Alberti e Umberto Morra di Lavriano, per comprendere quanto va accadendo in Italia negli anni della Guerra Fredda e proporsi di combattere (quelli che a suo vedere sono) distorsioni e pregiudizi del “picassismo”.

Sono molteplici, in *Tramonto e crepuscolo*, e meritano uno studio a parte i riferimenti critici all’azionismo. Berenson, che si esprime qui contro il parlamentarismo, dissente ad esempio da Salvemini in tema di monarchia: questa, agli occhi di Berenson, meglio si confà all’Italia per la sua omologia con la Chiesa cattolica. Né risparmia frecciate a Calamandrei quando questi gli parla in termini entusiasti della Cina di Mao. Le riserve sul parlamentarismo sono in Berenson circoscritte al caso italiano e presuppongono una qualche sfiducia nei confronti della Repubblica da poco istituita. Non manca invece il più fervido apprezzamento per democrazie di più lunga tradizione, saldamente collaudate, come l’americana.

Il ritratto a penna di Berenson eseguito da Guttuso nel 1950, di cui non conosciamo l’attuale ubicazione, è riprodotto in C.B. Strehlke e M.B. Israël, *The Bernard and Mary Berenson Collection of European Paintings at I Tatti* cit., tavola 123, p. 701.

Nel saggio intitolato *Del Caravaggio. Delle sue incongruenze e della sua fama*, Electa, Milano 1951, Berenson polemizza contro la “sovietizzazione” culturale europea (con cui intende il picassismo alla Guttuso) e le retoriche “popolari”. Il saggio di Berenson è pubblicato all’inizio del 1951, prima che si apra la Mostra di Caravaggio e dei Caravaggeschi tenutasi a Milano, a Palazzo Reale, tra l’aprile e il giugno del 1951, a cura di Roberto Longhi (cfr. C.B. Strehlke, scheda di Renato Guttuso, *Il colloquio* cit., p. 702). Singolare il sarcasmo qui esercitato da Berenson contro Paul Cadmus (1904-1999), artista e illustratore statunitense al tempo residente in Italia.

<sup>17</sup> Per un’introduzione al tema con riferimento al caso francese cfr. H. Duchene, *Aux origines d’une métamorphose. Salomon Reinach, éditeur et traducteur de Bernard Berenson (1894-1895)*, in «Memofonte», 14, 2015, pp. 36-48.

da valicare, non appena si presti attenzione, confini geografici e sociali, demarcazioni disciplinari troppo anguste e contrapposizioni tra Antico e Moderno? Temo di no: se solo si considerino gli scarni contributi dedicati a una simile ricerca<sup>18</sup>. Ha senz'altro ragione, Berenson, quando lamenta di essere un autore enormemente noto, tuttavia mal conosciuto. Tutto questo vale in particolar modo con riferimento al suo rapporto con l'arte contemporanea: sino al 1910 e ancora in seguito oggetto di interesse e partecipazione, da parte dello storico e critico americano, e tuttavia oggi tenuta per lo più a grande distanza da chi si occupa di lui, malgrado tracce cospicue dell'insegnamento di Berenson – appunto sui “valori tattili”: semplifichiamo. O sull'importanza di ciò che è specifico in ciascun *medium* – siano evidenti non solo nel “formalismo” di Roger Fry, Clive Bell e di una determinata critica di tradizione angloamericana di orientamento modernista, come sappiamo ad esempio dal caso di Clement Greenberg<sup>19</sup>; ma persino nei suggerimenti che Matisse dà ai suoi studenti tra 1908 e 1910<sup>20</sup>; nei *Pensieri e riflessioni sulla pittura* di Braque (1917)<sup>21</sup>; e ancora, di quest'ultimo,

<sup>18</sup> Si segnala qui l'accurata ricerca di M.A. Calo, *Bernard Berenson and the Twentieth Century*, cit.; che non si avventura però se non fuggacemente nei territori della storia dell'arte novecentesca.

<sup>19</sup> Caroline Elam, Roger Fry and Bernard Berenson, in C.B. Strehlke e M.B. Israëls, *The Bernard and Mary Berenson Collection of European Paintings at I Tatti*, cit., pp. 665-676.

<sup>20</sup> Le note di Sarah Stein sono pubblicate in A.H. Barr, jr., a cura di, *Matisse. His Art and His Public*, The Museum of Modern Art, New York 1951, pp. 550-553. Al proposito dell'insegnamento di Matisse cfr. anche C. Grammont, *Matisse as Religion: The “Mike Steins” and Matisse, 1908-1918*, in *The Steins Collect. Matisse, Picasso and the Parisian Avant-Garde*, catalogo della mostra, a cura di Janet Bishop, Cécile Debray e Rebecca Rabinow (San Francisco Museum of Modern Art, 21 maggio-6 settembre 2011, Réunion des Musées Nationaux, Grand Palais, Parigi, 3 ottobre 2011-16 gennaio 2012, The Metropolitan Museum of Modern Art, New York, 21 febbraio-3 giugno 2012), San Francisco Museum of Modern Art-Yale University Press, New Haven-Londra 2011, pp. 153-160.

<sup>21</sup> Georges Braque, *Pensées et réflexions sur la peinture*, in: “Nord-Sud”, 10, dicembre 1917, pp. 3-5; e Michele Dantini, *I “Pensieri e riflessioni sulla pittura” di Georges Braque (1917) e l'origine*

nelle annotazioni affidate ai più tardi *Cahiers*<sup>22</sup>. C'è da stupirsi? È lecito chiederselo. Abbiamo qui una circostanza davvero interessante: due artisti tra i maggiori del primo Novecento che riflettono su sé, o commentano l'Antico, con categorie di ascendenza berensoniana.

Il legame che unisce Berenson e Leo Stein è agli atti, ancorché scarsamente indagato se non per gli anni fiorentini di Leo, 1900-1902. Richiamiamo pure, per completezza aneddotica, l'irritazione di Leo per «gli eccessi di ego» di Berenson<sup>23</sup>. Resta che le «spiegazioni» che Leo impartisce ai visitatori dell'appartamento di rue de Fleurus ogni sabato sera in anni cruciali per l'arte del primo decennio del Novecento serbano memoria di spunti, categorie, principi critici e predilezioni che Berenson sviluppa per intero nei suoi quattro libri sui pittori italiani del Rinascimento, apparsi tra 1894 e 1907; e di fatto sono già interamente spiegati nei primi due, dedicati ai “veneziani” e (soprattutto) ai “fiorentini” (1894 e 1896)<sup>24</sup>. Leo condivide determinati presupposti di tipo generale con

dei *papiers collés*: un commentario e alcune “verifiche”, in: Id., a cura di, *Braque vis-à-vis*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo della Ragione, 23 marzo-14 luglio 2019), Electa, Milano 2019, pp. 10-27.

<sup>22</sup> Cfr. Georges Braque, *Cahier 1917-1947* (1947), adesso in Id., *Braque*, Maeght, Parigi 1994, p. 19: dove ancora è questione di “valori tattili”. Il punto di vista di Braque diviene presto luogo comune nella letteratura cubista: cfr. ad esempio André Salmon, *L'art vivant*, Crès, Parigi 1920, p. 117; e soprattutto Jean Paulhan, *Braque le patron*, Gallimard, Parigi 1952, pp. 93-94.

<sup>23</sup> Leo Stein, *Journey into Self*, a cura di Edmond Fuller, Crown, New York 1950, p. 4 (lettera di Leo a Gertrude, 11.10.1900).

<sup>24</sup> Autotestimonianza sulle “spiegazioni” del sabato sera in Leo Stein, *Appreciation: Painting, Poetry & Prose*, University of Nebraska Press, Lincoln e Londra 1996, pp. 200 e sgg. Un breve compendio delle “spiegazioni” di Leo e Sarah, quali ricostruiamo oggi per via indiretta, in Emily Braun, *Saturday Evenings at the Steins*, in *The Steins Collect. Matisse, Picasso and the Parisian Avant-Garde*, cit. p. 58.

Berenson, come lui allievo di William James a Harvard<sup>25</sup>. E persino gli storici e critici d'arte che Leo consulta negli anni fiorentini, come Julius Meier-Graefe, mostrano una chiara conoscenza di, se non derivazione da, Berenson<sup>26</sup>. Una lettera inedita di Leo a Berenson, senza data (ma databile al 1907) e conservata negli Archivi Berenson di Villa I Tatti, permette di fissare una gerarchia di interessi e preferenze in un momento tipico della biografia di Leo, che nello stesso anno acquista il *Nudo blu* di Matisse<sup>27</sup>. Nel ringraziare Berenson per l'invio dei *North Italian Painters*, Leo chiarisce che il libro, da lui subito letto, lo ha interessato molto, non però al punto da eclissare i volumi precedenti – si riferisce qui ai *Florentine Painters* e ai *Center Italian Painters* (1897) – apparsi al tempo dei primi pellegrinaggi storico-artistici di Leo per l'Europa (Leo ricorda qui il suo giovanile “entusiasmo” per la *Crocifissione* di Mantegna al Louvre e la *Venere di Dresda* di Giorgione).

È ovviamente attraverso Leo che Matisse e Braque, come già notato, possono avere avuto per la prima volta notizia delle ricerche di Berenson, e averne tratto sollecitazioni non marginali. Sorella di Leo, Gertrude menziona più volte Berenson nell'*Autobiografia di Alice Toklas*,

<sup>25</sup> A differenza di Berenson, precocemente indirizzato, nello studio dell'arte italiana del Rinascimento, dalla lettura dei *Principles of Psychology* di James, apparsi nel 1892, subito prima che James stesso si trasferisse a Firenze per un periodo di sei mesi, Leo appare più interessato al saggio jamesiano *The Varieties of Religious Experience*, pubblicato a Londra nel 1902 (cfr. G. Tinterow con M. Kwon, *Leo Stein before 1914*, in *The Steins Collect. Matisse, Picasso and the Parisian Avant-Garde* cit., pp. 80-81).

<sup>26</sup> Gary Tinterow con Marci Kwon, *Leo Stein before 1914* cit., pp. 79-80.

<sup>27</sup> La lettera è conservata in L. Stein, cartella 100.66, Archivi Berenson, Villa I Tatti.

talvolta con punte di malevolenza e dispetto<sup>28</sup>. Tace però di avere cercato la sua attenzione inviandogli propri testi che suppone di suo interesse<sup>29</sup>. Troppo distanti, tra i due, “stile” e convinzioni, al punto che proprio Gertrude sembra essere stata all’origine del distacco, tra 1907 e 1908, tra Berenson e Leo. Questo non toglie, tuttavia, che proprio negli scritti di Berenson possiamo trovare, con talune immediate premesse delle scelte collezionistiche di Leo e Gertrude, verosimilmente anche le ragioni della crescente disaffezione di Leo per Matisse post-1908<sup>30</sup>.

Teniamoci fermi, per adesso, ai quattro volumi già citati. Sin dal primo, *The Venetian Painters of the Renaissance*, troviamo riferimenti di pronto impiego al realismo di metà Ottocento, esaminato con il metro di Tintoretto; e all’impressionismo, che Berenson trova sprovvisto del “cubo d’atmosfera” invece ricorrente in Giorgione, Tiziano e gli altri. Nel volume sui “pittori fiorentini”, edito nel 1896, i confronti si fanno già più specifici. Non è ancora Cézanne, a questa data, ma Degas a trainare il cocchio dei Moderni, tanto da meritarsi l’inclusione nel-

<sup>28</sup> G. Stein, *Autobiografia di Alice Toklas*, Einaudi, Torino 1994, pp. 126-127.

<sup>29</sup> B. Berenson, lettera a Gertrude Stein del 23 novembre 1912, Archivi Berenson, Villa I Tatti. A Stein, che gli ha inviato il saggio *Henri Matisse & Pablo Picasso*, appena pubblicato sulla rivista «Camera Work» (numero speciale dell’agosto 1912), Berenson risponde ammettendo di trovare «ancora grandemente oscura la sua prosa. Mi suona falsa, mi frastorna. E così mi accade con alcuni quadri di Picasso [può riferirsi qui anche alle illustrazioni che accompagnano il saggio: talune relative a quadri e disegni “cubisti”]. Ma proverò e proverò ancora».

<sup>30</sup> L. Stein, *Appreciation: Painting, Poetry & Prose*, cit., pp. 162, 166. Berenson svaluta la pittura intesa come “arabesco” e “tappeto persiano” nei Pittori nord-italiani del Rinascimento (in: B. Berenson, *Pittori italiani del Rinascimento*, BUR, Milano 2017, p. 286), che Leo legge nel 1907, non appena ricevuto il libro da Berenson stesso (vd. supra, nota 27). Leo perde interesse a Matisse attorno tra 1908 e 1909: alla stessa data prende a reputarlo “piuttosto uno scultore che non un pittore” (cfr. G. Tinterow, M. Kwon, *Leo Stein before 1914* cit., pp. 74-75).

la selezionatissima cerchia dei Maestri dei “valori tattili” atmosferici di ogni tempo con Leonardo, Rembrandt e Velazquez. Nel terzo volume, dedicato ai pittori dell’Italia centrale, i raffronti si fanno più sottili e numerosi. Scorrono i nomi di Daumier (quasi un Signorelli di metà Ottocento, per Berenson), Tissot, Watts e Bouguereau per gli artisti; Zola, Maupassant, Whitman, Ibsen e Tolstoj per gli scrittori. E il realismo di metà Ottocento è svalutato impietosamente come «ribellione rissosa», «triste secessione di anni recenti»<sup>31</sup>. Risuona adesso per la prima volta in Berenson il nome di Cézanne, a una data singolarmente precoce per il contesto critico e storico-artistico angloamericano<sup>32</sup>.

Agli occhi di Berenson, Cézanne viene a sostituire Degas nel ruolo di campione modernista della Grande Arte; “Cézanne che al cielo dà i suoi valori tattili, perfettamente

<sup>31</sup> B. Berenson, *Pittori italiani del Rinascimento* cit., p. 186.

<sup>32</sup> Le circostanze della “scoperta” berensoniana di Cézanne ci sono sufficientemente chiare, anche se restano incertezze minute (cfr. M.A. Calo, *Bernard Berenson and the Twentieth Century* cit., pp. 79-80. Nomina Cézanne una prima volta, in una lettera a Mary, in occasione del soggiorno a Parigi dell’estate 1896, quando visita (non sappiamo se di sua iniziativa o su suggerimento di Egisto Fabbri, artista e collezionista americano di nascita fiorentina, amico di Berenson e già in possesso di un Cézanne a questa data) il Musée de Luxembourg e ammira i Cézanne del lascito Caillebotte. Nella stessa occasione si reca da Vollard per vedere Cézanne, anche se ammette di nutrire perplessità. Resta che, nel momento in cui scrive *The Central Italian Painters of the Renaissance* appare ben in grado di apprezzare Cézanne e di riferirlo con maggiore o minore pertinenza a una tradizione che sente più congeniale.

Come osservato da Mary Ann Calo (*Bernard Berenson and the Twentieth Century* cit., pp. 76-79, 205 nota 120), il dibattito sulla “scoperta” berensoniana di Cézanne appare in parte viziato da partiti presi polemici (M. Schapiro, *Mr. Berenson’s Values* cit.; e J. Rewald, *Cézanne and America: Dealers, Collectors, Artists and Critics* cit.) o semplice supponenza (Robert Hughes, *Only in America*, in: “New York Review”, 20.12.1979, pp. 19-28). Difese di Berenson, nell’occasione dell’articolo di Schapiro, giungono da Isaiah Berlin (lettera del 21 gennaio 1961 a Melvin Lasky, direttore di «Encounter», in *Building. Letters 1960-1975*, a cura di H. Hardy e M. Pottle, Chatto & Windus, London 2013, pp. 25-27); B. Nicolson (*Schapiro on Berenson*, in «Encounter», 19, aprile 1961, pp. 60-63) e H. Trevor-Ropes (*Schapiro on Berenson*, in «Encounter», 19, aprile 1961, pp. 60-63).

come Michelangelo alla figura umana”<sup>33</sup>. Al pari di Piero della Francesca e Vermeer, apprendiamo, l’artista provenzale è uno dei più grandi ritrattisti di ogni epoca. Le sue figure ci appaiono assortite e sospese fuori dal tempo, ammantate da quell’enigmatica “impersonalità” che Berenson mostrerà sempre di apprezzare. D’altra parte manca a Cézanne il senso della “composizione spaziale” che era stato invece fortissimo in Perugino, Raffaello e Poussin. Gli sfondi paesaggistici delle composizioni di nudo di Cézanne, osserva Berenson, tradiscono una qualche debolezza di invenzione: la Natura non è ancora qui «cupola» e tempio di quella vastità «esaltante e glorios[a]» entro cui si può aspirare a «vivere di vita ideale»<sup>34</sup>. Né la figura umana, ridotta a un semplice “minuzzolo”, si rivela il solenne pilastro di un’architettura cosmica, come invece nei grandi Rinascimentali: essa si sottrae al “fascino della lontananza” tanto in Cézanne tanto quanto in Monet e negli altri pleinairisti, che sono così implicitamente accusati di una qualche aridità o insipienza di tipo *sensu lato* metafisico. Infine, nei *Pittori settentrionali del Rinascimento italiano*, ecco che Degas torna a agitare il proprio vessillo segnalandosi onorevolmente come “arcaico” contemporaneo. Francesco del Cossa evoca invece confronti con Millet e Cézanne e Mantegna con Burne-Jones. Courbet e Manet sono invece nominati in chiave secentesca: il loro apprezzamento non è privo di riserve.

<sup>33</sup> Bernard Berenson, *Pittori italiani del Rinascimento* cit., p. 178.

<sup>34</sup> Ivi, p. 176.

Un filo rosso lega, all'inizio del Novecento, I Tatti e rue Laffite 6, sede della galleria di Vollard. Lo studio del Quattrocento italiano e l'ammirazione per Cézanne. Ed è un filo di cui Berenson, soccorso eventualmente dall'amico Fabbri, tiene un capo nelle proprie mani. È lui infatti a suggerire a Leo Stein, che ha coltivato per qualche tempo a Firenze il proposito di dedicare uno studio monografico a Mantegna<sup>35</sup> e, giunto a Parigi, coltiva confusi interessi per l'arte contemporanea francese, di mettersi sulle tracce di Cézanne per iniziare a collezionarlo<sup>36</sup>. Alcuni anni dopo il trasferimento di Leo da Firenze a Parigi, datato 1902, Berenson si sofferma a lungo su Mantegna nei *Pittori settentrionali del Rinascimento italiano*. Ne celebra l'abilità nei "valori tattili" e lo presenta come "romantico" *avant la lettre*, sospinto dall'ammirazione incondizionata per l'arte antica. Mantegna, osserva, staglia «contro nobili sfondi una nobile umanità [colta] in nobili atteggiamenti». Malgrado i suoi grandi meriti, prosegue, l'artista mantovano si dimostra troppo ossessivamente fedele a un Antico per di più mal conosciuto, perché conosciuto solo attraverso copie o copie di copie. A differenza dei Fiorentini, conclude Berenson, Mantegna non riesce a servirsi dell'Antico in vista di una libera, ritrovata relazione con il Nudo e la Grande Natura: rimane impigliato in una sorta di ortodossia antiquaria.

<sup>35</sup> L. Stein, *Appreciation: Painting, Poetry & Prose* cit., p. 145. Il biasimo per Mantegna, che disattese la vocazione di colorista «ritenendo di dover fare Romano», rinvia ancora, a distanza di decenni, a Berenson e alle pagine dedicate a Mantegna nei *North Italian Painters* di Berenson.

<sup>36</sup> L. Stein, *Journey into Self* cit., pp. 72-74; e id., *Appreciation: Painting, Poetry & Prose* cit., pp. 154-155.

Comprendiamo bene, a fronte di riflessioni che possono aver ben animato già in anni precedenti la conversazione tra Berenson e Leo, come il trasferimento a Parigi possa aiutare Leo, e verosimilmente sia stato da lui concepito a tal scopo, a trovare la “Natura” al di là dei modelli archeologici in voga nel Quattrocento: trovarla cioè nella tradizione modernista francese del secondo Ottocento, Cézanne *in primis*. Non è certo questa la sede per articolare in dettaglio l’attività collezionistica di Leo (né, per altri versi, di Gertrude), di per sé così importante, come noto, per la storia dell’arte francese e europea del primo Novecento; o provarsi in una ricostruzione minuta del contenuto delle “spiegazioni” che per anni Leo tiene alla folla dei invitati nel salotto di rue de Fleurus, discettando di “valori tattili”, grandi individualità artistiche (gli “eroici quattro”) e altro circondato da quadri di Matisse e Picasso<sup>37</sup>. È sufficiente, per adesso, suggerire l’esistenza di alcune diramazioni e passaggi relativamente poco esplorati nella relazione tra Leo e Berenson. Torniamo a occuparci di quest’ultimo, allora; e a una sua tarda pungente “valutazione” di Matisse.

«La dinastia degli Stein incominciò a tenere corte al numero 27 di rue de Fleurus nei primi anni del ’900. I fondatori furono Michael e sua moglie Sally. Quando l’affannoso interesse dei due per ciò che i giovani andavano facendo era al massimo, vennero a dar loro una mano il fratello filosofo Leo e la sorella Gertrude, ancora

<sup>37</sup> Ivi, lettera di Leo Stein a Mabel Weeks [1905], pp. 15-18.

innocente dei suoi posteriori trionfi glossolalici»<sup>38</sup>. Il breve resoconto è in sé un saggio di maliziosa negazione storiografica. Il “filosofo” Leo, allievo di William James ad Harvard al pari di Berenson, giunge in realtà a Parigi dopo un lungo periodo di apprendistato storico-artistico fiorentino, condotto sotto la supervisione dello stesso Berenson. Tralasciamo pure l’avversione per Gertrude, ricambiata dalla scrittrice. Ciò che più balza agli occhi, nel racconto di Berenson, è l’inversione cronologica. Dei tre fratelli Stein, Leo è il primo a trasferirsi a Parigi, dove arriva nel 1902. Gertrude lo segue a distanza di un anno. Michael e la moglie Sarah li raggiungono poco dopo, nel 1904. È Leo ad avvicinarsi per primo all’arte contemporanea, a frequentare mostre e musei, a incontrare artisti (Picasso e Matisse, ad esempio, nel 1905) e collezionarne le opere: non Michael e Sarah, che invece seguono dappresso, inserendosi in scia<sup>39</sup>. Gusti e predilezioni degli Stein vengono rapidamente differenziandosi: Leo e Gertrude preferiscono Picasso, Michael e Sarah invece Matisse. Con l’apertura dell’Académie Matisse, nel gennaio 1908, Sarah ne segue assiduamente le lezioni per un intero anno. Leo se ne distacca invece dopo appena poche lezioni. Per più ragioni, talune note, altre ancora da investigare, Berenson è più vicino a Sarah che a Leo e Gertrude, con cui il rapporto sembra incrinarsi già nel

<sup>38</sup> B. Berenson, *Valutazioni*, Electa, Milano 1957, p. 159.

<sup>39</sup> Leo conosce Matisse subito dopo la chiusura del Salon d’Automne del 1905 (ha acquistato il controverso Donna con cappello, 1905. Lo sosterrà sino al 1907-1908 poi allontanandosi da lui – dopo avere frequentato per breve tempo la neonata Académie Matisse). A ruota anche Sarah e Michael conoscono l’artista e acquistano tre suoi quadri (che porteranno con sé a San Francisco in primavera, avviando la fortuna di Matisse negli Stati Uniti).

1907, come ci informa una nota di diario di Mary, moglie di Berenson<sup>40</sup>. Circostanze più e meno contingenti – temperamento, rivalità, convinzioni – entrano in ugual misura nel distacco di Berenson da Leo, reso più aspro e irre recuperabile dall'opposizione di Gertrude. Sta di fatto che anche Berenson si schiera pubblicamente a favore di Matisse nel novembre 1908, a una data cioè cruciale nella carriera dell'artista, quando questi, con la fondazione della Académie e le più recenti svolte stilistiche, è impegnato a lasciarsi dietro le spalle la reputazione “selvaggia” e iconoclasta che lo ha accompagnato sinora nel periodo *fauve* per accreditarsi invece come Maestro.

Nel testo appena richiamato delle *Valutazioni*, dal titolo *Incontri con Matisse*, Berenson afferma di avere conosciuto Matisse alla “corte” degli Stein subito dopo Picasso. Lo descrive come «un uomo maturo, barbuto e dall'aspetto professorale[, che] argomentava con vigore e una chiara razionalità le sue motivazioni e difendeva quanto vi era di nuovo nel suo modo di comporre e disegnare le figure. Provai interesse per lui e andai a trovarlo in studio, dove vidi quel quadro di nudi danzanti che a parer mio è ancora la cosa più vicina a una grande opera d'arte che Matisse abbia mai fatto». L'accenno è qui alla prima versione della *Danza*: Matisse ne invia a Berenson, cui scrive nel dicembre 1909, una «buona riproduzione fotografica» in bianco e nero ancora oggi conservata nel-

<sup>40</sup> La nota è datata 20 febbraio 1907, Archivi Berenson Villa I Tatti. Cfr. anche G. Tinterow, M. Kwon, *Leo Stein before 1914* cit., pp. 82-83.

la fototeca di Villa I Tatti, e la circostanza è di per sé rilevante. Berenson ricorda di essere rimasto colpito dalla “curiosa” affinità tra la *Danza* «e i nudi danzanti del Pollaiuolo, scoperti alcuni anni prima nella Torre del Gallo sopra Firenze»; e, nella “valutazione”, manifesta recondite perplessità. Per parte sua Matisse può ben conoscere, al tempo dell’incontro con Berenson, l’alta opinione che Berenson ha per Pollaiuolo, di cui recano testimonianza mirabili pagine dei *Florentine Painters* e (forse ancor più) di *The Drawings of the Florentine Painters*<sup>41</sup>. Come che sia, la relazione tra i due uomini, avviatasi nell’ottobre del 1908 per il tramite di Maurice Denis e Sarah Stein<sup>42</sup>, sembra maturare fiducia e attenzione reciproche in un ristretto giro di mesi. L’apprezzamento di Berenson per Matisse trae anche vantaggio, nella primavera 1909, da un nuovo soggiorno parigino che concede allo studioso l’opportunità di ammirare ancora una volta i Matisse di Leo e Gertrude<sup>43</sup>.

Al tempo in cui scrive la “valutazione” matissiana, a molti anni di distanza dunque dagli episodi narrati, Berenson confonde talvolta date e circostanze al punto da

<sup>41</sup> Antonio del Pollaiuolo, agli occhi di Berenson, era stato tra i maggiori interpreti dei “valori tattili”, appena un passo indietro rispetto ai sommi Giotto e Masaccio; ma più dei predecessori aveva posseduto vivo il senso del “movimento” e restituito la selvaggia “energia” di cui è capace il corpo umano. Cfr. Bernard Berenson, *Pittori italiani Rinascimento*, cit., pp. 94 e sgg.; e Id., *The Drawings of the Florentine Painters Classified Criticised and Studied as Documents in the History and Appreciation of Tuscan Art*, John Murray, Londra 1903, p. 19: «they [le opera di sicura attribuzione ad Antonio] reveal him as one of the greatest masters of movement that there ever has been, one of the ablest interpreters of the human body as a vehicle of life-communicating energy and exulting power».

<sup>42</sup> E. Samuels, *Bernard Berenson. The Making of a Legend*, pp. 65-66; B. Wineapple, *Sister Brother. Gertrude and Leo Stein*, Putnam, New York 1996, p. 318.

<sup>43</sup> Ivi, p. 84.

creare non poche difficoltà all'interprete. Come considerare, ad esempio, l'affermazione secondo cui «alcuni anni più tardi, sfogliando... "The Nation", trovai una lettera del corrispondente di Parigi nella quale il giornalista parlava di Matisse come di un *fumiste* che dipingeva *pour épater le bourgeois*. Queste frasi fatte nel mondo parigino, applicate all'ingegno in erba..., mi irritarono al punto che scrissi parole di protesta al giornale»? Ora, le "parole di protesta" cui Berenson si riferisce qui sono pubblicate su «The Nation» in data 12 novembre 1908: prima dunque della visita in studio a Matisse; non "alcuni anni più tardi"! Berenson commette anacronismo. Nel far ciò, finisce per sminuire l'importanza del sostegno da lui stesso in passato concesso a Matisse, evidente al punto di destare la gelosia di Gertrude e alimentare voci di un possibile coinvolgimento di Berenson stesso, d'intesa con gli Stein, nella promozione dell'artista a fini di profitto (tra le voci, per lo più americane, anche quella di Placci)<sup>44</sup>. "Superbo nel disegno e mirabile nella composizione": l'elogio berensoniano di Matisse è convinto e impegnativo, soprattutto se a farlo è uno studioso celebre a livello internazionale per le tesi sui "valori tattili". Nella "lettera" a «The Nation», dal titolo *De Gustibus*, Berenson annovera Matisse tra i grandi artisti, o quantomeno tra coloro che possono aspirare a diventarlo<sup>45</sup>. Spicca, in questo breve e pungente testo, l'insistenza sulla profondità e vastità di rapporti di Matisse con l'arte

<sup>44</sup> Ivi, pp. 66-67.

<sup>45</sup> B. Berenson, *De Gustibus*, in «The Nation», 12 novembre 1908, oggi in A. H. Barr, jr. a cura di, *Matisse. His Art and His Public* cit., p. 114.

del passato, di cui l'artista, presentato qui come "serio" e competente, si rivela erede: possibile eco, questa, dell'"intervista" rilasciata da Matisse a Apollinaire nel dicembre 1907, che Berenson sembra avere letto e che può averlo entusiasmato per il lusinghiero apprezzamento espresso dall'artista per «Giotto, Piero della Francesca, i primitivi senesi, Duccio, meno potente nella resa dei volumi, ma più spirituale»<sup>46</sup>. «Curioso di conoscere le tradizioni artistiche di tutte le società umane, Matisse rimane innanzitutto devoto alla bellezza dell'Europa». Troviamo qui, nel breve profilo di Matisse a firma di Apollinaire, un primo accenno di irritazione, da parte dell'artista, per le *vagues* primitivistico-etnografiche parigine pure associate al suo nome; irritazione che sarà anche di Berenson e consiglia di rivedere taluni luoghi comuni storiografici sulla storia delle avanguardie, anche prebelliche, in termini di semplice giubilante apprezzamento per l'«art nègre». Incrociamo adesso la testimonianza berensoniana degli *Incontri con Matisse* con la "lettera" a «The Nation»: ne risulta che Berenson, in stretta sintonia con Sarah, accompagna al tempo la svolta matissiana dal paesaggio alla figura monumentale – svolta, ricordiamolo, che Matisse stesso si incarica di comunicare nelle *Note d'un pittore*, apparse a pochi di giorni di distanza dalla "lettera" di Berenson<sup>47</sup> – riconoscendone l'illustre genealogia – e addirittura il paradossale classicismo fauve o post-fauve – e consacrandone il ritrovato interesse per la

<sup>46</sup> G. Apollinaire, *Matisse interrogé par Apollinaire* (1907), in H. Matisse, *Ecrits et Propos sur l'Art*, Hermann, Parigi 1992, pp. 54-58.

<sup>47</sup> H. Matisse, *Notes d'un peintre* (1908), in Id., *Ecrits et Propos sur l'Art* cit., pp. 39-53.

scultura. Peraltro: chi meglio di Berenson può farlo, l'interprete più accreditato del "miraggio" quattrocentesco, fiorentino e italiano, «di una nobile umanità [colta] in nobili atteggiamenti»; provvisto per di più da un decennio almeno di una salda reputazione parigina? L'ingresso del *Lusso* in casa di Michael e Sarah, nell'autunno 1908, una prima composizione di grande formato sul tema del nudo femminile *en plein air*, prova la fiducia con cui i due americani seguono l'attività di Matisse: proprio simili nudi, caratterizzati da vistose deformazioni, hanno destato i sarcasmi del corrispondente parigino di *The Nation*, in visita nel 1908 al Salon d'Automne (la notizia esce senza firma). Matisse espone nell'occasione quadri recanti motivi di scultura (come *Scultura e vaso persiano* e *Natura morta in rosso di Venezia*, entrambi del 1908), composizioni poi celebri come il *Ritratto di Greta Moll*, 1908 o *La stanza rossa* (1908) e una serie di sculture in bronzo di piccolo formato sul tema della "figura decorativa" (*Due negre*, 1907; *Figura decorativa*, 1908) (fig. 1). Alle incomprensioni di pubblico e critica Berenson oppone adesso la sua autorità di conoscitore: anche lui ha visitato il Salon d'Automne del 1908 ma ne ha tratto un'opinione del tutto favorevole a Matisse. "Valori tattili" e nudo: così ne compendia l'attività in *De Gustibus*. Non è questo il binomio attraverso cui, in precedenza, ha caratterizzato la Grande Arte di tutti i tempi segnalandone gli apici in Michelangelo e Fidia? In breve dunque: l'elogio apparso su «The Nation» celebra in Matisse il Precursore, l'artista "arcaico" dei nostri giorni (questa la categoria introdotta in *The North Italian Painters of*



Fig. 1. H. Matisse, *Figura decorativa*, 1908.

*the Renaissance*): colui che, carico di ogni merito, combatte per giungere alla perfezione “classica”.

Ammettiamolo: l'intreccio è fitto, più fitto di quanto Berenson sia forse disposto a riconoscere nella sua “valutazione” del 1955. Forse è esagerato affermare, come Berenson afferma, che «la breve lettera [inviata a “The Nation”] ebbe un effetto sorprendente» in America, anche in considerazione del fatto che «mi si conosceva come un ammiratore quanto mai appassionato dell'arte classica. [Di conseguenza] Gertrude Stein cercò di convincermi che era mio dovere volgere tutte le mie energie a fare propaganda per Matisse»<sup>48</sup>. Tuttavia è vero che Berenson dovette apparire al tempo agli Stein, e non solo nell'occasione della lettera a «The Nation», un formidabile alleato almeno potenziale; e che un'eco di tale convinzione giunse verosimilmente alle orecchie di Matisse, per non parla qui che di lui. Di questo si possono cercare prove indirette. In una lettera dell'ottobre 1911 a Matisse, conservata negli Archives Matisse di Parigi, Sarah Stein formula alcune osservazioni relative al quadro *La famiglia del pittore* (1911), oggi all'Hermitage di San Pietroburgo. Il suo esame è circostanziato e severo, e lascia supporre, al di là della lettera in questione, che i rapporti tra Sarah e Matisse non fossero semplicemente amichevoli ma investissero anche il piano professionale. Per di più tra Matisse e Sarah sembra esistere una relazione del tutto paritetica<sup>49</sup>. «Il [quadro] non mi convince», scrive Sarah.

<sup>48</sup> B. Berenson, *Valutazioni* cit., p. 161.

<sup>49</sup> C. Grammont, *Matisse as Religion: The “Mike Steins” and Matisse*, 1908-1918 cit., pp. 152-153.

«Ho dovuto riflettere molto prima di poterlo apprezzare. Esistono a mio avviso determinate incoerenze compositive nel dipinto che ne pregiudicano la sincerità dell'espressione. Non è né un ritratto di famiglia né possiamo considerarlo pura decorazione. Da un lato profusione e grandiosità degli elementi ornamentali nuocciono a ciò che potremmo dire il ritratto. Dall'altro talune figure hanno un'intensità tale che non le si può certo ridurre a elementi decorativi»<sup>50</sup>. Si può essere più o meno d'accordo con Sarah, di cui sono tuttavia ammirevoli franchezza e competenza. A nessuno sfugge però che la pittura di Matisse è qui esaminata, apparentemente in pieno accordo con l'artista, alla luce di categorie tratte da Berenson: mi riferisco alla distinzione tra “decorazione” e “illustrazione” formulata nei *Pittori fiorentini del Rinascimento* e nei *Pittori italiani del Centro Italia*.

Nell'estate 1907 Matisse è in Italia. Soggiorna a Fiesole, dove Leo e Gertrude hanno preso in affitto Villa Bardi. Visita Firenze, Siena e Arezzo, dove vede gli affreschi della *Vera storia della Croce* di Piero della Francesca in San Francesco. Si sposta poi a Padova per visitare la Cappella degli Scrovegni, a Ravenna e Venezia. Leo è con lui tutto il tempo, con effetti molesti. «Guardavo le opere d'arte», lamenterà in seguito Matisse, «sapendo che avrei dovuto parlarne [con Leo subito dopo]»<sup>51</sup>. È colpito da Duccio e

<sup>50</sup> Ivi, p. 153.

<sup>51</sup> Non è chiaro se Matisse abbia o meno incontrato Berenson ai Tatti nell'estate del 1907. Taluni storici lo negano. Berenson sembra invece suggerire che l'incontro ci sia stato in *Tramonto e crepuscolo*, laddove, nell'annotazione datata 9.7.1950, p. 161, afferma che Matisse, a distanza di tempo, «ricordava di essere stato una volta ai Tatti». Solitamente preziosi, i diari di Mary, perché Mary è a Londra nelle settimane in cui Matisse è in Italia.



Fig. 2. Giotto, *Ascensione*, 1304-1306, Padova, Cappella degli Scrovegni.

dai grandi Quattrocenteschi come Andrea del Castagno, Paolo Uccello e Piero della Francesca, ma è Giotto a destare in lui la più profonda emozione (fig. 2). «Un dipinto o una scultura devono avere senso al proprio interno», scrive Matisse nelle *Note d'un pittore*. «E comunicarlo all'osservatore prima che questi si interroghi o riconosca il tema trattato. Quando ammiro gli affreschi padovani di Giotto non mi curo per niente di sapere quale scena della vita di Cristo mi stia davanti agli occhi. Perché comprendo il sentimento che ne discende. Tale sentimento circola attraverso le linee, si riversa nella composizione e nel colore.

Il tema iconografico non potrà poi che confermare questa mia impressione»<sup>52</sup>. È facile verificare qui che l'esperienza matissiana degli affreschi degli Scrovegni si compie tutta all'insegna della distinzione berensoniana tra "illustrazione" e "decorazione", sul cui merito Leo o Sarah, se non direttamente Berenson, potevano senz'altro avere vicendevolmente edotto l'artista: in singolare concomitanza con il picco di interesse di Berenson stesso per Matisse. La circostanza suggerisce ulteriori riflessioni.

Sulla strada da Parigi per Fiesole, nel luglio 1907, Matisse si ferma a Cassis per incontrare Derain. Mostra all'amico e collega alcune foto dei suoi quadri più recenti, e Derain, che descrive l'incontro in una lettera a Vlaminck, ammette di averli trovati «stupefacenti». E aggiunge: «suppongo che [Matisse] stia attraversando la soglia del settimo giardino, il Giardino della Felicità». Di recente si è studiato con maggiore attenzione il rapporto che lega negli anni Matisse a Sarah Stein. Come noto, Sarah, che Matisse ritrarrà nel 1916 come un'antica profetessa o una cristiana primitiva, è una fervente adepta di The Church of Christian Science, una chiesa riformata che crede nell'attualità per così dire "qui ed ora" del Paradiso terrestre e nega la realtà del Male. Simili argomenti di carattere estetico-religioso, concernenti il felice accordo tra Umanità e Natura, possono certo aver contribuito a nutrire l'amicizia tra il pittore, interessato a suo modo a una nuova «consacrazione degli istinti», e la sua amica e protettrice parigino-americana

<sup>52</sup> H. Matisse, *Notes d'un peintre* cit., pp. 49-50.

negli anni di cui ci stiamo occupando. Quadri come *La musica* (schizzo), della primavera-estate 1907 (di proprietà di Leo e Gertrude Stein) o la prima versione del *Lusso*, già citata, illustrano quanto sopra richiamato da Derain. Ci misuriamo qui con ampie composizioni di figura *en plein air*. L'ambientazione naturale, grandiosa e semplificata, insiste sul tratto primordiale, per più versi edenico di paesaggi campestri o marini scevri di pericolo. L'insieme ha caratteri singolarmente contrastati e sorprendenti. Matisse disattende in pieno le convenzioni libertine di un genere in grande auge nella Francia del secondo Ottocento e primo Novecento; cui sceglie di avvicinarsi per vie tecnico-stilistiche desuete. Ancorché disvelati nel grande formato, i suoi corpi femminili non hanno alcunché di malizioso o reticente. E le vistose deformazioni "primitivistiche" cui sono sottoposti, tali da richiamare rilievi tardo-antichi o paleocristiani, esemplificano, attraverso un austero richiamo al tardo Cézanne, l'intenzione di affidare paradossalmente proprio al nudo il compito di «esprimere il senso in qualche modo religioso che ho della vita»<sup>53</sup>.

Qui giunti, vale forse la pena ricordare che il tema edenico circola attraverso le pagine "rinascimentali" di Berenson, orienta l'interpretazione in punti cruciali e si deposita in formulazioni memorabili, adeguatamente rivisitato e "moralizzato". «L'Arte è un giardino tagliato fuori dal caos», leggiamo ad esempio in *The Central Italian Painters of the Renaissance*, «nel quale non soltanto vige un

<sup>53</sup> Ivi, p. 49

accordo, come quello della vita animale, fra l'ambiente e i bisogni fisici; ma dove l'universo perfettamente s'intona al complesso della vita cosciente». Qui Berenson espone la sua convinzione che l'autore del *Genesi* abbia avuto torto nel postulare l'inimicizia fondamentale tra Umanità e Serpente. «Indotto a una devozione troppo servile per l'arte, come sempre accade ai critici, egli credette che l'albero della Scienza fosse venuto dopo; mentre è certo che la Scienza esistette prima del Giardino... In realtà l'Eden germogliò dall'albero della Scienza, di cui l'arte non è che il fiore. Incompreso e calunniato dal gretto estetismo del *Genesi*, è il Serpente che coltiva il frutto; e da questo frutto a loro volta germoglieranno altri alberi, a fiorire in altri Giardini; ché il Serpente è simbolo di energia mentale, incessantemente operosa»<sup>54</sup>. Allo stato attuale delle nostre conoscenze non è dato sapere se Sarah o addirittura Matisse si siano davvero imbattuti in questo passaggio berensoniano, anche se sembra improbabile che l'una o l'altra cosa non sia accaduta. Certo l'argomento di Berenson, esposto qui, circostanza tutt'altro che irrilevante, nel contesto di un'introduzione al rifiorire rinascimentale delle arti figurative in Toscana, collima con il punto di vista di entrambi: intesa nella sua dimensione propiziatrice, l'arte viene a trovarsi nel punto esatto di intersezione tra religione, conoscenza e magia<sup>55</sup>. «Non è questo il luogo

<sup>54</sup> Bernard Berenson, *Pittori italiani Rinascimento* cit., pp. 154 e sgg., 176, 184. In termini analoghi in *Estetica, etica e storia* cit., pp. 107-108.

<sup>55</sup> Tracce del culto pressoché magico consacrato all'immagine nella cerchia di Matisse e di Sarah e Michael Stein, con riferimento all'archeologia cristiana di epoca "barbarica" e all'arte bizantina, ancora in Berenson, *Estetica, etica e storia* cit., p. 55. Sul punto cfr. anche C. Grammont, *Matisse as Religion: The "Mike Steins" and Matisse*, 1908-1918 cit., p. 152.

per discutere del rapporto tra le immagini artistiche e gli oggetti cui esse si riferiscono», aveva premesso Berenson, sollecitando a un'indagine di tipo psicologico. «Qualunque sia tale rapporto, [dobbiamo però affermare] che esso, quantomeno in una società civile, determina il modo in cui ci rivolgiamo al mondo». Senza che l'arte costruisca nel tempo modelli validi di esperienza, suggerisce Berenson, il mondo sarebbe da sempre rimasto «un caos dove tutto si contende la nostra attenzione... una capricciosa e turbinosa *Tentazione di Sant'Antonio* dipinta da Bosch». In altre parole: possiamo fare esperienza solo di quel Mondo costruito per noi dall'immaginazione, semplificato e mitigato in accordo con le limitate possibilità dei nostri sensi, altrimenti smarriti o sopraffatti. La tesi dell'Arte come Eden nasce in Berenson da premesse psicologiche e bioevolutive, non estetiche: occorre riconoscerlo<sup>56</sup>. Né questo implica una svalutazione: al contrario. L'Arte è semplicemente il modo più congeniale che abbiamo per sopravvivere al "caos" e per una volta fissare "attenzione". Come tale è una risorsa comune che impone, agli artisti per primi, misura e discrezione, «valori supremi»<sup>57</sup>. Non è forse sbagliato riconoscere un'eco lontana di questo passaggio di *The Central Italian Painters*, e delle sue implicazioni sottostanti, a suo modo tragiche, nell'affermazione matisiana contenuta nelle *Note d'un pittore*, sempre riportata eppure in parte fraintesa. Anche qui, tra le righe, troviamo memorie di Eden e propositi di Felicità da primo giorno

<sup>56</sup> B. Berenson, *Estetica, etica e storia* cit., pp. 58, 64; e *Tramonto e crepuscolo* cit., p. 351: qui l'arte è definita aristotelicamente in termini di "entelechia".

<sup>57</sup> Id., *Pittori italiani del Rinascimento* cit., p. 281.

della Creazione sottilmente tradotti nei termini di una psicologia della percezione<sup>58</sup>. «Sogno un'arte di equilibrio, di purezza e di tranquillità», così Matisse, «che non faccia ricorso a motivi disturbanti e che possa essere, per l'intellettuale, per l'uomo d'affari e altresì per lo scrittore, un tonico lenificante, qualcosa che procuri distensione, che sia simile a un'accogliente poltrona entro cui trovare ristoro dalle fatiche quotidiane». Come che sia, temi e istanze che travalicano l'ambito artistico e ne fanno la sede specifica alla ricerca di una Felicità che è insieme terrena e sovraterranea avvicinano, nella seconda metà del primo decennio del Novecento, i percorsi di Berenson, Matisse e Sarah Stein: lo fanno in misura superiore a quanto sinora abbiamo stimato, creando lo sfondo più adeguato perché la “lettera” del novembre 1908 di Berenson a «The Nation», cui seguiranno a distanza di decenni disappunto e delusione, possa essere considerata qualcosa di più, al tempo in cui fu scritta, che non un exploit isolato e casuale.

Nella “valutazione” da cui siamo partiti, *Incontri con Matisse*, pubblicata nel 1955, prevale un senso di amarezza per l'ingratitude di Matisse, che non pare serbare ricordo,

<sup>58</sup> «Nei tre libri precedenti», scrive Berenson nei *North Italian Painters of the Renaissance*, «ho affermato esplicitamente e implicitamente, che la figura umana fornisce il principale elemento su cui le arti del disegno sono fondate. Ogni altra cosa visibile deve essere subordinata all'uomo e sottoposta alla sua misura. La quale misura, agli effetti del nostro discorso, non è, principalmente, morale o utilitaria; benché in definitiva trovi una stretta connessione con i comuni valori umani. In primo luogo, è una misura di felicità: non felicità della figura disegnata o dipinta, ma di noi che guardiamo e sentiamo. Tale senso di felicità si produce dal modo nel quale la figura umana ci vien presentata; e se invece di riconoscere in essa, genericamente, n essere d'un dato tipo, per virtù della sua costruzione e del suo modellato, siamo costretti a considerarla e investircene, finché se ne suscitino in noi sensazioni ideate cui si accompagna un diffuso senso di vitalità inaspettatamente e intensamente cresciuta» (*Pittori italiani del Rinascimento* cit., pp. 209-210).

installatosi da tempo all'apice del successo, di quanto lo storico e critico americano aveva «fatto per lui quarant'anni prima». Forse adesso comprendiamo meglio il punto di vista di Berenson: che poteva ben aver immaginato di essere stato di aiuto e conforto a Matisse e di aver contribuito in non piccola parte, sia pure indirettamente, attraverso i suoi scritti, a rischiarargli una via che pochissimi, al tempo, avevano mostrato di volere o saper condividere. In occasione del loro ultimo incontro, avvenuto nel 1950 a Nizza, l'artista ci è presentato da Berenson in atteggiamento di «benevola condiscendenza, *en très grand seigneur*». Impegnato al tempo nella decorazione della cappella di Vence, Matisse accoglie sì Berenson in atelier, ma non gli chiede nulla della sua attività né nomina gli Stein, eccettuata Sarah, da tempo tornata in California. Nessuna traccia, nel Matisse laureato del 1950, del padre di famiglia amareggiato e malcerto incontrato da Berenson in casa Stein tanti anni prima<sup>59</sup>. Berenson, che pure conosce come pochi l'arte supremamente mondana della *nonchalance*, resta ferito dall'egotismo dell'artista; cui pure aveva riservato un ultimo, toccante apprezzamento nel *Piero della Francesca o dell'arte non eloquente*, appena pubblicato al tempo della sua visita al Cimiez<sup>60</sup>. Sul suo ultimo ricordo di Matisse, che si interrompe bruscamente, viene così a pesare una differente “valutazione” del “dare-e-avere” tra artista e critico, nel caso specifico e autobiografico e

<sup>59</sup> Più graffiante Berenson in *Tramonto e crepuscolo* cit. p. 161: «[appare] molto diverso [Matisse nel 1950] dal contadino ansioso, semiaffamato, apostolico, che incontrai la prima volta». Qui Berenson ricorda, a differenza di quanto riporta in *Incontri con Matisse*, che «abbiamo parlato degli Stein».

<sup>60</sup> Id., *Piero della Francesca o dell'arte non eloquente*, Electa, Milano 1950, p. 43.

non solo. «La mia conclusione», ribatte scontrosamente, «è che nella corsa spalla a spalla con Picasso per il primo posto nell'arte degli ultimi cinquant'anni Matisse ha finito con l'arrivare secondo»<sup>61</sup>.

## 2. *“Il nostro Panurge”. Picasso e l'Europa*

L'interesse di Berenson per Picasso è più contrastato di quello per Matisse, ma longevo. Come già ricordato, Berenson conosce Picasso in casa Stein (verosimilmente rue de Fleurus e non rue Madame) a una data precoce e imprecisata. Picasso è ancora molto giovane e gli Stein, secondo quanto Berenson ricorda, non hanno suoi quadri appesi alle pareti. Berenson ha subito modo di apprezzare l'abilità disegnativa di Picasso, in cui, malgrado la giovane età, riconosce un maestro dei “valori tattili”. Il suo giudizio su Picasso, quanto a questo, non muterà in seguito: ancora nel dicembre 1953, scrivendo dell'artista sul “Corriere della sera” a commento della grande mostra milanese di Palazzo Reale, appena visitata (giunta a Milano via Roma, dov'era stata allestita alla GNAM, con ampliamenti decisivi e aggiunte “politiche”, in primo luogo *Guernica*<sup>62</sup>), Berenson confermerà che ai suoi occhi, nel disegno, Picasso vale Raffaello o Ingres. Il punto però, si chiede ancora l'autorevole recensore, chiamato da Mario Missiroli a commentare l'attualità artistica e

<sup>61</sup> Id., *Valutazioni* cit., p. 164.

<sup>62</sup> Cfr. B. Berenson, *Tramonto e crepuscolo* cit., p. 273: Berenson aveva visitato la mostra di Picasso una prima volta già in giugno a Roma.

culturale sulle pagine del più illustre quotidiano italiano, è perché Picasso abbia voluto tradire a tal punto la sua capacità tecniche, e infierire contro la pittura. Non avrebbe potuto darsi per tempo alla ceramica, «quando si allontanò dalla pittura tradizionale»? Berenson ammette di non essere rimasto colpito, se non negativamente, dagli «arabeschi con natiche» o dagli «intrecci di linee sfreccianti». Quanto al principio della «simultaneità della visione», applicato estensivamente da Picasso nei quadri cubisti e ancora in seguito, trova che sia nient'altro che la riproposizione della «costante preoccupazione che i primitivi ebbero mentre erano alle prese con ingenui problemi narrativi e dalla quale il Cinquecento italiano ha del tutto liberato l'arte». L'attrazione maggiore della mostra, che Picasso aveva dapprima esitato a prestare, è *Guernica*, esposta nell'occasione nel *Salone delle Caritate*, gravemente danneggiato dai bombardamenti aerei alleati. Ma Berenson non cede neppure in questo caso al mito di Picasso, malgrado l'ottimo proposito frontista e pacifista degli organizzatori. Che altro sono, obietta, le «grandi composizioni epiche» se non «crude, convulse evocazioni di pitture vascolari greche accozzate con reminiscenze di drammatici affreschi del XIV e XV secolo raffiguranti il *Trionfo della morte*, come quello del Traini nel Camposanto di Pisa, e quello di Palermo?». Berenson non indulge a una critica solo «negativa»: questa, premette, «può risultare divertente per colui che l'espone e per il suo pubblico, ma non è in alcun modo costruttiva». Introduce con modestia il proprio punto di vista e presenta obiezioni fondate e riflessive, senza tacere «il

molto che ho da dire in favore [di Picasso]». Diviene invece sferzante contro gli «adoratori e teologi [dell'artista]..., che con le loro interpretazioni metafisiche, gnostiche e freudiane fanno di lui l'eroe cui dedicare il culto di un nuovo misticismo». «Per un amatore di tutte le arti nel loro svolgimento durante gli ultimi settanta secoli», conclude, «è naturale god[ere] Picasso più che altro là dove rientra, pur con la sua originalità individuale, nella tradizione», e cioè nei disegni, nelle illustrazioni, nelle incisioni e soprattutto nelle ceramiche: «i suoi momenti classici». In pittura Picasso invece gli appare come un insensato distruttore: l'istrione che si impadronisce della scena e sacrifica ogni regola al proprio “capriccio”, mutando imprevedibilmente costume e scena. Picasso blu, rosa, primitivista, cubista, postcubista, mediterraneo, surrealista, «distorsionista»<sup>63</sup>. Picasso scultore e ceramista. Infine Picasso realista, impegnato nella Guerra Fredda come un propagandista tra gli altri; maestro e mentore dei muralisti<sup>64</sup>; addirittura mercenario<sup>65</sup>. Ma quale eredità rimarrà in serbo per le generazioni a ve-

<sup>63</sup> B. Berenson, *Tramonto e crepuscolo* cit., p. 68: «mi scagli[o] contro i distorsionisti, i contorsionisti, ... i deformisti, inflazionisti, deflazionisti non rappresentativi, astrattisti ecc. ecc.». Bersagli di Berenson, qui, sono gli artisti più acclamati alla Biennale veneziana del 1948, che Berenson ha appena visitato: Picasso, Klee, Moore – quest'ultimo in seguito ospite ai Tatti. Osservazioni analoghe, sempre in *Tramonto e crepuscolo*, alle pp. 61, 65, 71, 87, 94, 139-140, 190, 227.

<sup>64</sup> Bernard Berenson, *Estetica, etica e storia* cit., pp. 171-172, 183.

<sup>65</sup> Ivi, pp. 171-172: Picasso, lamenta qui Berenson, si è rivolto al mondo comunista per ragioni di opportunità ideologica e anche commerciale, lui che pure avrebbe potuto essere un meraviglioso accademico (la revisione finale del saggio, terminato nel 1941, data al 1948). La disapprovazione di Berenson per Picasso, per lo più meditata e persino sofferta, trova una ruvida sponda in Leo Stein a una data tarda, quando i due non si frequentano quasi e Leo ha da tempo perduto ogni interesse per l'artista spagnolo. Riecheggia, in Stein, l'accusa di funambolicità, istrionismo, *trouvaillie*. Picasso, garantisce Leo, è un illustratore: non un vero artista. Cfr. L. Stein, *Appreciation: Painting, Poetry & Prose* cit., pp. 172, 189 (qui Picasso diviene desolatamente «il playboy dell'arte moderna»).

nire, intatta e disponibile? C'è il rischio che la morte di Picasso, o l'inevitabile declino della sua leggenda, investa e travolga l'intero ambito dell'arte, che non avrebbe più consuetudini o autorità su cui poggiare. «La popolarità di Picasso», annota, «è dovuta indubbiamente al fatto che è così facile imitarlo». Cosa resta, dell'insegnamento classico, nell'«infantilismo» picassiano<sup>66</sup>? Proprio a un disegnatore supremamente dotato, sembra chiedersi Berenson, doveva spettare di abbattere, nel Novecento, non il semplice edificio della rappresentazione naturalistica, ma tutto quanto l'Antico aveva insegnato circa la concomitanza, nel Grande Artista, di maturità linguistica e insieme morale, pienezza dei «valori tattili» e «dominio» su un Mondo altrimenti caotico e ostile<sup>67</sup>?

Tralasciamo qui di interrogarci sulle singole fonti storico-filosofico-letterarie di Berenson, le cui ampie e rinnovate letture includono, al tempo del volume sui “pittori fiorentini”, autori tra loro pur così diversi come Burckhardt e Nietzsche Ruskin e Pater, James e Taine; che il giovane studioso incrocia e impollina l'un l'altro nel modo più abile. Limitiamoci a prestare attenzione al modo in cui, nello stesso volume, i “valori tattili” svolgono un duplice ruolo, fisiologico e morale. Ridestano e tonificano la nostra percezione, come noto; al tempo stesso ci fanno certi che l'artista le cui opere ammiriamo,

<sup>66</sup> B. Berenson, *Tramonto e crepuscolo*, cit., p. 68.

<sup>67</sup> Id., *Pittori italiani del Rinascimento* cit., pp. 79-80, 102, 115, 158, 161: i pittori dei «valori tattili» educano le classi dirigenti al costume della «forza, audacia, dignità»: qui è l'importanza ultima dell'arte fiorentina, la capacità di «present[are] alle classi dirigenti di quell'epoca il tipo umano meglio temprato per vincere e dominare».

sia egli Giotto o Masaccio, Donatello o Piero, Leonardo o Michelangelo, ha raggiunto un'esperienza del Mondo supremamente ordinata e persuasiva. Ha «dominato» il Caos, nelle parole stesse di Berenson; e ha forgiato «il tipo umano meglio temprato per vincere e dominare»<sup>68</sup>. Qui, in un argomento che sarebbe forse fuorviante chiamare semplicemente «superomistico», riposa una convinzione che è al tempo stesso estetica e politica; e che, in Berenson, rinnova il tema attico della «kalokagathìa». L'arte rappresenta il fiore dell'umanità: il suo vertice evolutivo. La forma è testimonianza e riflesso della saldezza e integrità raggiunta, cui contribuiscono in parte uguali tutte le diverse componenti dell'esperienza. Il Rinascimento, nel racconto di Berenson, corrisponde al risveglio dell'«individualità» adulta dopoché il Medioevo aveva mantenuto l'umanità come in uno stato di fanciullezza. Non è altro che l'ambizione, lo smodato «culto della grandezza», del «genio» e della «gloria» a spingere i membri di una ristretta elite artistica e culturale al di fuori dei sentieri battuti dalla Chiesa e predisposti per i fedeli<sup>69</sup>. «La nuova religione che ho chiamato culto della gloria», esulta Berenson, «è, nella sua essenza, cosa terrena, fondata sulla stima del mondo... Quello che supremamente contava, era la facoltà di dominare e creare; ogni curiosità si concentrava su ciò che giovasse all'uomo per rendersi conto e del mondo nel quale ora si trovava a vivere, e della propria capacità a soggiogarlo»<sup>70</sup>. Non è un generico «este-

<sup>68</sup> Id., *Pittori italiani Rinascimento* cit., p. 158.

<sup>69</sup> Ivi, pp. 16-17.

<sup>70</sup> Ivi, pp. 18, 78.

tismo” che può permetterci di comprendere il punto di vista di Berenson, se per estetismo intendiamo una determinata condizione di estenuata malinconia e languore *fin-de-siècle* associati al culto dell’arte in quanto distaccata dalla vita. Berenson stabilisce qui un intreccio estremamente concreto e appunto “terreno” tra arte e politica, intesa come formazione della classe dirigente, arte stessa a sua volta. Così considerata, la teoria dei “valori tattili” trova un senso più adeguato; e viene a collocarsi a grande distanza dal formalismo di altre teorie artistiche contemporanee, come la “pura visibilità”<sup>71</sup>.

Lungi dal proporci un Rinascimento interamente profano, al modo di Burckhardt<sup>72</sup>, Berenson celebra comunque quella “libertà da ogni sordida cura,... [da] preoccupazioni meschine o paure” che si raggiunge in Italia tra Quattro e Cinquecento, per la prima volta in Occidente dalla fine dell’Antico<sup>73</sup>: questo il tema portante della sua ricostruzione del Rinascimento. Ecco che gli artisti corrispondono a una domanda a suo modo faustiana di ritrovata «signoria sulla vita». «Una generazione convinta del potere dell’uomo a dominare e possedere il mondo», così nelle pagine dedicate a Masaccio, «chiede [all’artista] che egli

<sup>71</sup> Ha particolare importanza, sotto questo profilo, l’“autochiarificazione” di *Estetica, etica e storia*, cit., pp. 100, 105: laddove si chiarisce il giusto rapporto esistente, agli occhi dell’autore, tra “illustrazione” e “decorazione”; e si osserva anche che l’opera d’arte non può ridursi (decorativamente) a “una partita a dama o scacchi”. Berenson pensa qui alla *Famiglia del pittore* (1911) di Matisse, già criticato da Sarah per gli eccessi di decorativismo (vd. *supra*, nota 50)? Possiamo pensarlo, considerato il riferimento alla “partita di dama”: in bella evidenza al centro del quadro, questa va infatti svolgendosi in omaggio a una tradizione iconografica recente, che annovera Denis e Vallotton; e ha ruolo di metafora figurativa.

<sup>72</sup> B. Berenson, *Estetica, etica e storia* cit., p. 118-119.

<sup>73</sup> Id., *Pittori italiani Rinascimento* cit., p. 37.

rivel[i] i tipi fisici meglio adatti a tale scopo... tipi in se stessi fra i più virili»<sup>74</sup>. «Dove [cercare]», si chiede invece Berenson passando a trattare di Leonardo, «un'età matura più maschia e imperiosa...?»<sup>75</sup>. D'altra parte Michelangelo «compié quanto Masaccio aveva incominciato: la creazione del tipo umano più adatto a domare e reggere la terra, e forse non la terra soltanto»<sup>76</sup>. Non occorre continuare: il punto mi sembra sufficientemente chiaro. In modo del tutto simile a quanto accade nella liturgia cattolica o ortodossa, che introduce il credente a un senso superiore di appartenenza alla comunità, l'opera d'arte è parte di un'elaborata liturgia civile, pattuita nei secoli, che conferisce a chi di dovere le attitudini indispensabili al governo della cosa pubblica. Così considerata, questa stessa opera d'arte necessita di "partecipazione": essa non opererebbe il prodigio se tutti e ciascuno, tra quanti sono adunati nel tempio, non le prestassero fede. Non è solo la componente elitaristica che dobbiamo vedere qui, nelle analogie tra arte e rituale o nell'insistenza sul tema dell'attitudine al «dominio», da parte di Berenson, quasi una sorta di chiuso autocompiacimento *Whig*: quanto l'aspetto dell'elevazione del «bruto che è in noi», dell'educazione alla dignità, l'audacia, l'onore e il coraggio che l'arte più autentica è in grado di avviare<sup>77</sup>. Al fondo, operano presupposti patriottico-comunitaristici e una grande narrazione, di origini ebraiche o altro, sul tema della Salvezza<sup>78</sup>. È il momento

<sup>74</sup> Ivi, pp. 79-80.

<sup>75</sup> Ivi, p. 102.

<sup>76</sup> Ivi, p. 115.

<sup>77</sup> B. Berenson, *Estetica, etica e storia*, cit., pp. 102, 108, 228.

<sup>78</sup> Cfr. M. Schapiro, *Mr. Berenson's Values* cit., pp. 60-61.

di tornare a Picasso, mentore di Dada e surrealisti: perché è con lui che una norma non scritta della civiltà europea e occidentale, così carica di decisive implicazioni civili – la “*kalokagathia*” appunto: che per Berenson equivale a un credo indissolubile – “attorno al 1910” prende a vacillare<sup>79</sup>.

Scettico riguardo alla sincerità del Picasso “politico”, all’apice della celebrità in Italia nel 1953, Berenson è addirittura sgomento per la quantità di macerie storico-artistiche che vede accumularsi nel nome dell’artista<sup>80</sup>. Sostenuto da una *claque* irragionevole e fatale alla cui testa Berenson colloca inevitabilmente Gertude e Leo Stein, “filistei dell’avvenire”<sup>81</sup>, ma che include ai suoi occhi almeno Paul Guillaume, Jean Cocteau, Anna de Noailles, Alfred H. Barr, jr. e i maggiori collezionisti americani dell’artista, Picasso, per Berenson, “maltratta” l’Arte legandone capricciosamente (o per sadismo) le sorti non a un qualche “valore” sovraperonale e condivisibile, ma unicamente al culto della propria persona [fig. 3]<sup>82</sup>. “Non scopro [nei dipinti di Picasso] nulla in comune con ciò che abbiamo, per secoli e secoli, considerato pittura”. Troviamo qui, e non per la prima volta in Berenson, un

<sup>79</sup> Berenson fissa date di volta in volta diverse per la cesura tra Antico e Moderno. Se per lo più la assegna al 1910, dunque alla svolta cubista di Picasso, in alcune occasioni propende per gli anni che vanno dal 1917 al 1919. In tal caso essa viene dunque a coincidere con Dada e l’“angoscia” nihilistica” del primo surrealismo (*Vedere e sapere*, Electa, Milano 1951, pp. 27-29)

<sup>80</sup> Per le immediate circostanze biografiche del rapporto tra Berenson e Guttuso e l’ironica familiarità che si stabilisce tra due uomini di orientamento politico così differente cfr. B. Berenson, *Tramonto e crepuscolo* cit., p. 174; per Carlo Levi cfr. *ivi*, p. 28.

<sup>81</sup> Bernard Berenson, *Tramonto e crepuscolo* cit., p. 273. Nel periodo tardo Berenson è particolarmente severo nei riguardi del “fanatismo” del nuovo”, di cui scrive sia in *Vedere e sapere* cit., p. 27; che appunto in *Tramonto e crepuscolo*.

<sup>82</sup> Cfr. Cfr. la lettera del 24.9.1931 di Berenson a Clotilde Margheri in B. Berenson e C. Margheri, *Lo specchio doppio, Carteggio 1927-1955*, Rusconi, Milano 1981, p. 110.

riferimento normativo non al gusto individuale del critico, né tantomeno al semplice “buon gusto”, ma a un’esperienza illustre perché condivisa, affermata nel tempo e sedimentata nella *communis opinio* degli “amatori” (non di dotti e specialisti: l’omissione è rilevante). Da sempre, questo l’argomento di Berenson, c’è intesa sul “perché” o il “che cosa” del quadro. A che pro rifiutare allora un simile accordo, formatosi in modo spontaneo tra persone e culture le più lontane nel tempo e nello spazio? È un argomento efficace, a mio avviso. Perché, mentre aiuta a apprezzare questo o quell’aspetto di Picasso (e con lui del Moderno), revoca in dubbio ogni pretesa unilaterale o esclusiva. La *tabula rasa* modernista non è solo irragionevole sotto profili storici e culturali, per Berenson: è anche intrinsecamente violenta, associata o associabile a quanto, sotto specie di brutalità, violenza, nihilismo, si manifesta nei regimi totalitari. Potremo verificarlo meglio in seguito, ma vale la pena anticipare: a partire almeno dagli anni della Seconda guerra mondiale diviene evidente che il sottotesto della critica berensoniana ai più noti indirizzi *avantgarde*, cubismo e postcubismo, astrattismo, realismo e surrealismo tra tutti, è etico-politico, o meglio, etico-politico-religioso. Con radicalità e persino durezza, Berenson si sbarazza in fretta del «culto idolatrico dell’artista-eroe» che pure modella la critica di tradizione idealistica sia italiana che angloamericana<sup>83</sup>; e invoca correttivi, persuaso che la cri-

<sup>83</sup> B. Berenson, *Estetica, etica e storia* cit., p. 15: «prendere più interesse all’artista che alla sua arte è un effetto della nostra tendenza al culto degli eroi, e, attraverso gli eroi, dei nostri larvati istinti di culto dell’io». Vd. anche supra, nota 10.



Fig. 3. Ignacio Zuloaga, *Anna de Noailles*, 1913, Museo de Bellas Artes de Bilbao.

tica debba rappresentare le ragioni del pubblico colto e l'arte essere considerata “bene comune”<sup>84</sup>. Eteronomia contro autonomia? In parte, o meglio la giusta miscela di entrambe: l'equilibrio tra osservanza e infrazione<sup>85</sup>. Troppo desideroso di «esibi[re] virtuosistiche destrezze [e] permettersi acrobazie e mutamenti altrettanto stagio-

<sup>84</sup> B. Berenson, *A chi l'arte?*, in: «Corriere della sera», 25 maggio 1954, p. 3. Sul punto, in polemica con Longhi, cfr. anche Bernard Berenson, *Piero della Francesca o dell'arte non eloquente*, cit., p. 10: «critici che succhiano i pennelli dei pittori». Sarebbe interessante, e resta da fare, ricercare le tracce di questa polemica antilonghiana, che ha tratti in parte paradossali e per tema l'egotismo o l'iperautorialità del critico, in un critico come Raffaello Franchi, sì “minore” ma non di meno interno o contiguo a molte vicende fiorentine tra le due guerre.

<sup>85</sup> Ammetto che mi è difficile trovare “edonistica” l'estetica di Berenson: così invece la Caroline Elam, *Roger Fry and Bernard Berenson*, cit., p. 672. Per l'opera d'arte come un'agenzia educativa destinata a operare nel tempo cfr. B. Berenson, *Estetica, etica e storia* cit., pp. 102, 203-6 et passim.

nali di quelli dei sarti da signora», Picasso non è riuscito a raggiungere tale equilibrio, né forse ha mai creduto di doverlo cercare; e neppure Matisse c'è riuscito, pure convinto, come testimonia Berenson stesso, di aver trovato il proprio capolavoro nelle decorazioni della Cappella di Vence<sup>86</sup>. «Davvero!». sbotta Berenson. «Dinanzi a simile disprezzo della nostra esistenza e attesa, in quanto pubblico, verrebbe voglia di ribellarsi e mettersi perfino a gridare: “a chi l'arte? A noi!”»<sup>87</sup>.

«I cronisti israeliti dell'Antico Testamento», annota Berenson in data 11 febbraio 1950, «pare abbiano considerato il loro Dio la somma di quelle forze dell'universo preposte alla salute e alla prosperità dell'individuo e della comunità. Questo potere si accordava bene con i loro punti di vista; chi ne ignorava gli ordini, era un trasgressore. Anche l'apostasia era così considerata una disubbidienza, perché portava alla disintegrazione della comunità, all'impoverimento e alla degradazione dell'individuo. “Ubbidisci ai miei comandi e sarai felice nella terra che ti ho destinato”. È questa la dottrina alla base degli insegnamenti metafisici e etici di Spinoza. Dio è la sintesi di tutte le forze dell'Universo che lavorano unite per preservarlo; e l'uomo può solo prosperare, quando vive e lavora in armonia con esse»<sup>88</sup>. Teniamo per adesso sullo sfondo il complesso rapporto

<sup>86</sup> B. Berenson, *Estetica, etica e storia* cit., pp. 15, 18 *et passim*; e Id., *Tramonto e crepuscolo* cit., p. 161.

<sup>87</sup> Id., *A chi l'arte?* cit., p. 3.

<sup>88</sup> Id., *Tramonto e crepuscolo* cit. p. 139.

tra Berenson e l'ebraismo, nel cui insegnamento pure è cresciuto e che in parte riscopre negli anni della persecuzione antiebraica, dopo essersi da lungo da tempo convertito al cattolicesimo e aver trovato infine un proprio equilibrio religioso nell'emancipata equidistanza da ortodossie e Chiese. È troppo ritenere che un'annotazione come quella appena riportata, tra le più dense e pregnanti dei *Diari* tardi, che tratta in apparenza di questioni esclusivamente metafisiche o teologiche, abbia in realtà per Berenson le più serie conseguenze anche sul piano estetico? Perché proprio questo accade, a questo riporta la dottrina dei "valori tattili" o dell'Arte ministra e sacerdotessa della "Casa di vita": non una fantasia *art pour l'art* o decadente, da parte dell'autore dei *Florentine Painters of the Renaissance*, ma una premessa di carattere metafisico. Occorrono una qualche forma di responsabilità e ubbidienza nell'esercizio delle arti figurative: le immagini presiedono infatti all'autorappresentazione di una comunità e contribuiscono in misura formidabile alla sua stessa sopravvivenza in dignità e fierezza. Questa è la convinzione di Berenson: ed è una convinzione maturata molto presto, prima di quanto possiamo solitamente ritenere. Non la troviamo forse già formulata nel 1907, quando Berenson, nel volume sui pittori del Nord Italia, aveva richiamato la priorità, su tutto il resto, dei «valori supremi»<sup>89</sup>? La messa in mora novecentesca dell'arte di tradizione «umanistica» (così la chiama Berenson: intendendo l'arte che va dal

<sup>89</sup> In seguito: "valori assiomatici" (*Estetica, etica e storia* cit., p. 227).

Tre al secondo decennio del Novecento escluso) investe ai suoi occhi questioni troppo gravi per essere lasciate ai soli artisti, ai critici loro sodali o alla vanità dei collezionisti. Si è compiuta invece tra false pretese di innocenza.

Eco dei temi che più stanno a cuore a Berenson risuonano anche tra le pagine di ricerche erudite. Alcune veloci esemplificazioni. Pubblicato nel 1947 a cura di Raffaello Franchi, "Metodo e attribuzioni" raccoglie studi di attribuzione apparsi negli anni Venti su «Dedalo», la rivista di Ojetti. Abbiamo qui una nutrita serie di contributi antiquari o "archeologici", come Berenson stesso li chiama: quanto di più lontano, in apparenza, dal commento vivace e spregiudicato all'arte europea tra le due guerre. E davvero non c'è dubbio: nei saggi raccolti in volume Berenson si impegna in un appassionato *vis-à-vis* con i maestri prediletti, in "caccia" di ampliamenti di catalogo o in difesa di una completezza già raggiunta. Tuttavia non dobbiamo ritenere che determinati interessi o irritazioni contemporanee, già deste, siano assenti o remoti. È vero il contrario. Non è certo per caso, ad esempio, che Berenson segnali inevitabilmente quanti, tra i pittori del Quattrocento, sono riusciti a congiungere la "vita" alla "geometria"; hanno perseguito la ricerca di "valori tattili" a fini di "anima e senso", cioè di "poesia"; e hanno invece rifiutato, per superiore autodisciplina, «pura fantasia o... goffaggine o capriccio o solo... gioco», in altre parole «stramberi[a]»<sup>90</sup>. «Dare vita: ecco quanto bastava a Anto-

<sup>90</sup> B. Berenson, *Metodo e attribuzioni*, Del Turco, Firenze 1947, pp. 150, 182, 181.

nello», compendia Berenson in *Un possibile Antonello da Messina e uno impossibile*, saggio apparso nel 1923, «così come ai primitivi egiziani, a Piero della Francesca, a Paolo Veronese e a Velazquez»<sup>91</sup>. E infine, per essere esplicito: «nessun altro italiano del Quattrocento fuor d'Antonello avrebbe potuto creare test[e] tanto prossim[e] ad essere geometric[he] senza toccare il cubismo»<sup>92</sup>. Riferimento generico, questo di Berenson nel 1923, al “cubismo”? Non proprio, se sarcasmi contro il “capriccio” accolgono il lettore in apertura di volume<sup>93</sup>; e la condanna degli eccessi di “preoccupazione teorica” o del ricorso a “canoni” metrici innaturali e prescrittivi si ripresenta più volte nella raccolta citata, spesso in modo inatteso. Raffaello ad esempio è elogiato perché, al pari di “ogni altro ingegno non macchiato da esibizionismo, scrupolosamente scartava le illogicità, le assurdità e le fantasticherie suscettibili di crescere come funghi nel cervello di un uomo affannato a risolvere un problema”<sup>94</sup>; e più in generale, Berenson si ripromette qui di “tac[ere] di paralleli anche più vicini ai nostri tempi solo per evitar controversie”<sup>95</sup>. Pesa forse il silenzio autoimpostosi, per ragioni che occorrerebbe decifrare, su temi contemporanei. Riferimenti di vario genere all'attualità artistica, sia pure taciti, si agitano comunque al fondo della “scienza dell'attribuzione” e contribuiscono a orientarne le “dimostrazioni”.

<sup>91</sup> Ivi, p. 150.

<sup>92</sup> Ivi, p. 149.

<sup>93</sup> Ivi, p. 37.

<sup>94</sup> Ivi, pp. 176-178. Purtroppo, lamenta Berenson, «ciò che quell'uomo eternamente grande gittò via, servì di patrimonio commerciabile a tutti gli uomini grandi momentaneamente».

<sup>95</sup> Ivi, p. 144.

Berenson termina di scrivere *L'Arco di Costantino o la decadenza della forma* nel 1941, quando, Parigi occupata, la guerra sembra ormai decisa in favore della Germania nazista<sup>96</sup>. Picasso, il crollo francese, la fine della civiltà: tutto si tiene qui, in modo che testimonia da vicino la drammaticità di un intero periodo e l'intensità con cui Berenson riflette su circostanze storico-artistiche in apparenza slegate dagli eventi politici e militari. Concepisce il saggio in lite con gli storici dell'arte di "mentalità tedesca", che hanno cercato "volontà di stile" nelle epoche tradizionalmente considerate "barbariche" o di "decadenza" – Riegl e Wickhoff, Dvořák e Strzygowski, quest'ultimo usualmente in Berenson nel disagevole ruolo di "bête noire"<sup>97</sup>; e posto così le premesse per la fortuna delle "deformazioni" di scuola cubofuturista, espressionista, surrealista, realista etc. È appunto la categoria di "decadenza", bandita sin dal titolo, che Berenson si propone qui di restaurare nella sua validità "assiomatica", estetica e storiografica insieme, mostrandone l'origine, così nel Tardo Antico come nell'Europa del periodo dell'*entre-deux-guerres*, da un lato in una sopraggiunta incapacità tecnica, dall'altro nel regresso civile di un continente o di una nazione.

Chiamato in causa, con Braque, per i *papiers collés* e gli assemblaggi del 1913-1914<sup>98</sup>, Picasso è tra i bersagli pole-

<sup>96</sup> B. Berenson, *L'Arco di Costantino o della decadenza della forma* (1941), Electa, Milano-Firenze 1952.

<sup>97</sup> Per un'appassionata difesa degli storici dell'arte della Scuola di Vienna dalle accuse di Berenson, ideologiche e di metodo, cfr. W. George, *Réfutation de Bernard Berenson*, Cailler, Ginevra 1955, pp. 13, 24, 70 *et passim*.

<sup>98</sup> B. Berenson, *L'Arco di Costantino o della decadenza della forma* cit., pp. 24.

mici più facilmente riconoscibili del saggio: a chi, se non a lui, imputare la «disintegrazione, anzi totale abolizione della forma perpetrat[a] negli ultimi trenta o quarant'anni», poi portata da futuristi “polimaterici”, Dada e surrealisti a conseguenze (per Berenson) ingiuriose e “puerili”?<sup>99</sup>. Supremamente dotato, non ha scelto di invertire il corso degli eventi e generare “rinascita”. Ha invece portato maggiore scompiglio e “disintegrazione”: a lui in definitiva, che in seguito si meriterà l'ingiurioso epiteto di «nostro Panurge»<sup>100</sup>, e alla cesura imposta dalla svolta cubista alla storia della pittura, Berenson riconduce ogni successiva “decadenza”, sia essa espressionistica, polimaterica, antiartistica, realistica o altro. La rivalità tra canone classico-mediterraneo e canone “barbarico” si traduce d'altra parte qui, con residui di ostilità per gli Imperi centrali ormai defunti e più vivo senso drammatico dell'attualità politico-militare europea, in una contrapposizione tra Mondì. Plebiscitarismo di tipo totalitario da un lato, “rappresentanza” elettiva dall'altro. Istigazione demagogica alla violenza contro discussione tra pari. E ancora: regimi totalitari di Destra e di Sinistra contro democrazia parlamentare di stampo americano. Agli occhi di Berenson, e con sua riprovazione, il gusto della “deformazione” più cospicua, affermatosi in Francia e in Germania tra le due guerre, accomuna di fatto l'arte e la politica europee contemporanee: è questo il tratto a suo avviso più inquietante e “nihilistico” della “decaden-

<sup>99</sup> Ivi, p. 64.

<sup>100</sup> Id., “*Del Caravaggio. Delle sue incongruenze e della sua fama*” cit., p. 94.

za” modernista. La polemica investe qui non il singolo artista, per quanto influente e corteggiato; ma tutti coloro che, pur avendone avuta facoltà, hanno festeggiato la capitolazione. Leggiamo Berenson: nel passo che segue, che intreccia abilmente Antico e Moderno e che riportiamo quasi per intero, troviamo, con la confutazione della categoria riegliana del “Kunstwollen”, l’allarme per la troppa indulgenza mostrata nei primi decenni del Novecento per ciò che appare semplicemente “nuovo” e difforme<sup>101</sup>. «L’idea che gli artisti della tarda antichità si proponevano e volutamente ricercavano nelle loro opere i risultati che noi oggi vediamo, poteva difficilmente venire in mente a chi avesse familiarità con gli artisti e il loro modo di lavorare. L’artista, quando si trova davanti un problema, lo risolve direttamente, con i mezzi tecnici a sua disposizione e secondo la propria abilità, indole, intelligenza. Periodicamente sopravvengono momenti di crisi, nei quali i problemi e le concezioni che ispirano e guidano gli artisti, perdono prestigio e valore... L’artista rimane allora abbandonato a sé stesso, senza un modello che gli sia di meta: intaglia e gratta, spalma e imbratta, per un vago impulso che gli urge da dentro, ma senza ben sapere cosa vuol fare o dove vuole arrivare. A caso, uno dei meno incapaci, dotato di naturale talento per il proprio mestiere, può produrre qualcosa che appaga la sua vanità. Comunica la propria soddisfazione agli amici lettera-

<sup>101</sup> Cfr. W. George, *Réfutation de Bernard Berenson* cit., pp. 12-13. George discute le tesi del saggio sull’“Arco di Costantino o la decadenza della forma” con particolare attenzione al rapporto stabilito da Berenson tra tardo Antico da un lato, fauvismo-cubismo-espressionismo-futurismo dall’altro.

ti: e costoro riescono facilmente a convincere chi esercita un'arte manuale, che i suoi prodotti, dipinti o scolpiti, sono un esempio di meditata, deliberata, metafisicamente fondata, cosmicamente inestimabile – novità»<sup>102</sup>. Mutiamo tutto ciò che dobbiamo mutare, inserendo il nome di Picasso laddove non compare: la narrazione tiene, anzi acquista persino in aderenza. Berenson, che sa benissimo tutto ciò, aggiunge una precisazione inevitabile. “Confesso che sto descrivendo quanto, a mio avviso, è accaduto alle nostre arti nell'ultimo trentennio; ma credo che qualcosa di simile sia accaduto nei secoli che ci prepariamo a studiare”. Inutile dire che quanto interessa qui non è tanto la valutazione che Berenson dà di Picasso, e che appare a tratti troppo distaccata e severa; ma il costante intreccio tra Antico e Moderno, estetica e politica (intesa, quest'ultima, prioritariamente nel senso ampio e classico consueto). Potremmo segnalare citazioni. O stilare una bibliografia del breve resoconto berensoniano appena riportato, relativo alla precipitosa investitura del “genio” e alla «comoda invenzione di sistemi sbrigativi per sostituire al paziente lavoro del modellare una preparazione meccanica da completarsi con stuccatura, intarsiatura, pittura e doratura»<sup>103</sup>. Vi troveremmo i nomi proprio di quei “letterati”, Apollinaire e Cocteau ad esempio, cui si deve il più precoce apprezzamento dei *papiers collés* cubisti, del *faux bois* o *faux marble* e infine delle sculture in

<sup>102</sup> B. Berenson, *L'Arco di Costantino o della decadenza della forma* (1941) cit., pp. 23-24.

<sup>103</sup> Ivi, p. 24. In *Estetica, etica e storia* Berenson prende una posizione non meno severa. L'arte è per lo più tecnica e “momento giusto”, afferma: decade non appena diviene “capriccio” per l'avvenuta risoluzione di problemi condivisi.

carta o altri materiali dell'immediato anteguerra; e forse anche i nomi di Marinetti e Tzara<sup>104</sup>. Malgrado il tema dichiarato sia archeologico, anch'essi sono tra gli interlocutori immediati del saggio sull'*Arco di Costantino o la decadenza della forma*: che è un saggio sulle sorti dell'Europa.

<sup>104</sup> Per Cocteau e Berenson cfr. N. Mariano, *Quarant'anni con Berenson*, Sansoni, Firenze 1969, pp. 185-186. Mariano pubblica qui una lettera di Berenson datata 31.12.1929 e a lei indirizzata, in cui Berenson racconta di un tiro mancino giocatogli da Cocteau e Anna de Noailles in merito ai collages di Picasso (cfr. in proposito anche C.B. Strehlke, *Pablo Picasso*, cit., p. 711). Negli Archivi Berenson di Villa I Tatti, si trovano tre lettere di Cocteau a Berenson dell'estate 1950. Spigliate e affettuose, provano rapporti di stima e ci mostrano Cocteau nel ruolo di critico dell'architettura contemporanea (cfr. Claudio Pizzorusso, Berenson, Cocteau. Incontri, in: "Memofonte", 14, 2015, pp. 227-243). Dell'entusiastico accoglimento delle sculture picassiane in carta e altri materiali nella cerchia di Bloomsbury dà invece testimonianza una lettera del gennaio 1914 di Vanessa Bell a Duncan Grant, citata da A. Umland in *Picasso Guitars 1912-1914*, cat. esp., The Museum of Modern Art, New York, 13 febbraio 2011-6 giugno 2011, The Museum of Modern Art, New York 2011, pp. 26-27. Alla visita in studio di Picasso cui Bell fa riferimento partecipa anche Fry.

## Lo stile è Dio?

Monica Ferrando

E il colore si staccherà dalle forme, e ognuno degli indissolubili elementi dell'espressione pittorica si isolerà e perderà i legami con gli altri, e diventerà esso stesso oggetto di incomprensibile spavento: e la ragione farà strada separata dal senso; e i passaggi dall'uno all'altro momento diventeranno meccanici, o simbolici. Per gli uomini, ombre spaventate, il mondo da cui sono assenti perde ogni concretezza, cioè ogni connessione simpatica, e diventa un mondo d'ombre e di spavento, un mondo senza relazione, un mondo astratto. L'arte astratta è l'arte dell'individuo astratto, l'arte della massa. Sia che ci si butti a un astratto obbiettivismo, sia a un astratto intellettualismo, per la pittura moderna, come per il Re Mida, tutto diventa oro.

Carlo Levi

La lunga epigrafe che introduce questo capitolo proviene da *Paura della pittura*, testo che Carlo Levi lesse la sera del 25 ottobre del 1944 ai microfoni di Radio Firenze. Scritto nel 1942, doveva essere pubblicato in quello stesso anno nella rivista «Prospettive» di Curzio Malaparte dove Renato Guttuso aveva coordinato un'inchiesta sull'arte contemporanea. Il numero uscì col titolo *Prospettive – Paura della pittura*, ma senza, stranamente, l'articolo di Levi.<sup>1</sup> Il nesso che Levi tiene fermo tra pittura, libertà e mondo della vita riconosce a quest'arte la facoltà, unica, di inter-

<sup>1</sup> Cfr. Guido Sacerdoti, *Paura della pittura di Carlo Levi e le paure di prospettive*, in: [www.archimagazine.it](http://www.archimagazine.it).

rogare e scomporre l'immagine del presente per infrangere l'idolatria in esso perennemente in agguato. Compresa l'idolatria di una cultura e di uno stile dominanti che, nell'arte figurativa, ha una lunga storia.

Il sereno riconoscimento di una dialettica destinata a restare felicemente irrisolta all'interno dell'arte europea costituiva il contenuto di quello che è stato definito il "testamento spirituale" di uno dei più illustri storici dell'arte del circolo viennese, Julius von Schlosser-Magnino. Scritto nel 1937, poco prima della morte, *Magistra latinitas und Magistra barbaritas* contempla, con la limpidezza di sguardo meritata da una vertiginosa scalata dell'arte occidentale, due versanti distinti dove ogni giudizio di valore assoluto si smaschera come desiderio di conquista, sentimento di inferiorità o presunzione di superiorità. «È poi inutile rievocare come il grande pioniere della prima eroica generazione del '400 abbia realizzato le basi della prospettiva dello spazio secondo principi scientifici, sperimentalmente e con costruzioni ottico-matematiche, e con ciò abbia realizzato l'agognato inserimento dell'arte figurativa nel novero delle libere arti, cioè delle scienze. L'antico divario tra nord e sud, che riguarda tanto il contenuto dell'immagine quanto l'espressione formale, in questo secolo, nonostante vie apparentemente affini, si è allargato ancor di più. A tal proposito nulla cambia il fatto che le "arti dei paesi bassi" – tanto nell'ambito della musica che in quello delle arti figurative, siano state accolte dall'Italia contemporanea con un'ammirazione quasi timorosa, non del tutto priva di brividi. Qualcosa di ciò traspare ancora nella fama italica del Dürer, il grande tedesco solitario,

che in un modo quasi tragico si è così affannato attorno ai “misteri italiani” – ha però un retrogusto chiaramente nordico la notizia relativa al segreto della prospettiva, che, imponendosi all’artista della bottega tardo gotica, lo spinge per desiderio di conoscere a cavalcare addirittura fino a Bologna – lui, quello che gli Italiani chiamarono Alberto Duro. E quasi si potrebbe supporre un doppio senso in questo nome, ciò che ben ci si potrebbe attendere dalla *buffoneria italiana*”.<sup>2</sup> Un tale sguardo avverte come solo il riconoscimento della inevitabile differenza che sussiste tra abissi incolmabili può alimentare un autentico interesse reciproco. È lo stesso atteggiamento presente nell’ultima opera europea di Erwin Panofsky, che in *Ercole al bivio* mostrava la necessità di riflettere indefinitamente su due dimensioni talmente irriducibili l’una all’altra che solo le opere d’arte e il loro linguaggio possono renderle amiche.

All’inizio del secolo scorso, nello stesso anno in cui è dipinto un quadro di chiara rottura nei confronti della tradizione pittorica occidentale, le *Damoiselle d’Avignon*, viene pubblicato un libro per certi versi imbarazzante, la cui storia degli effetti continua, seppure sotteraneamente<sup>3</sup>, tutt’ora. *Abstraktion und Einfühlung* (Astrazione ed empatia) esce infatti a Neuwied nel 1907

<sup>2</sup> Julius von Schlosser, *Magistra Latinitas und Magistra Barbaritas*, Monaco, 1937; trad. it., Id., *Magistra Latinitas e Magistra Barbaritas. L’Europa e un testamento*, Medusa, Milano 2015, p. 101.

<sup>3</sup> In *A Companion to Aesthetics* di David Cooper, della serie dei *Blackwell Companions to Philosophy* (Blackwell, Cambridge-Massachusetts, 1995) la voce “Worringer” stranamente non compare; non è neppure citato nella voce “abstraction”, anche se Kandinskij e Klee lo terranno in gran conto, come osserva in più punti Michele Dantini in *Paul Klee. Poetica e stile*, Donzelli, Roma, 2018. Inoltre, in una lettera di August Macke a Franz Marc (luglio 1911) il libro viene citato con entusiasmo. Cfr. A.Macke-F.Marc, *Briefwechsel*, DuMont, Köln 1964, p. 60.

come tesi di laurea di Wilhelm Worringer. Nella riduzione del concetto di empatia a termine di un binomio è già chiara l'intenzione, da parte dell'autore, di costringere il grande tema dell'empatia entro i limiti angusti di un'opposizione funzionale all'altro termine che ora si intende giocare, l'astrazione. È proprio a questo che lo si vorrà contrapporre in virtù del presupposto secondo cui anche in arte vi è un'universalità di rango superiore, cioè "spirituale", che solo superando gli elementi di sospetta sensualità "pagane" ancora non solo vivi, ma normativi nella pratica figurativa, avrebbe potuto pienamente emergere. Il concetto di empatia, (*en-pathos, Einfuhlung*), nato nell'estetica post-hegeliana di Friedrich Theodor Vischer, di Robert Vischer e di Johannes Volkelt, era divenuto con Theodor Lipps, nella sua *Aesthetik* (1903-6), la chiave per comprendere l'esperienza del bello come fenomeno psico-fisico dalle infinite varianti e possibilità interpretative. L'accesso, che esso sostiene e indirizza, a una sfera di immediatezza preconsca e preverbale di indubbia estensione e profondità, inaugurerà una ricerca mai terminata. Nella ripresa del sentimento, cui Kant aveva riconosciuto lo statuto di facoltà autonoma, come condizione imprescindibile dell'immedesimazione dell'"io" nell'altro da sé, non necessariamente proiettivo in senso strettamente antropomorfo, viene infatti colta una specifica dinamica psicologica di superamento di ogni possibile chiusura solipsistica verso una condizione di possibile felice sintonia e integrazione dell'individuo col mondo. Se il fenomeno dell'empatia è suscettibile, secondo la linea oggi prevalente, di essere misurato coi cri-

teri della psicologia cognitiva, della teoria della comunicazione e della sociologia, e se gli esiti di queste ricerche sfociano inevitabilmente in un numero crescente di dati relativi alla conoscenza e alla prevedibilità di gusti e comportamenti, esso, però, può anche venir compreso in termini filosofici e più specificamente estetici, secondo una linea divenuta, tuttavia, decisamente inattuale<sup>4</sup>. Era stata questa la linea seguita, pur muovendo da premesse psicologiche, da Lipps, che scorge nel concetto di empatia il principio del fare artistico e del suo godimento, cioè qualcosa che difficilmente può sottostare a misurazioni di sorta. Le due antitetiche possibilità di porsi nei confronti dello stesso concetto rivelano quello più generale che lo sottende, il concetto antropologico-filosofico di alienazione. È riconoscendo nell'umanità un costante processo di proiezione alienante che, interpretando Feuerbach, Marx ed Engels più di cinquant'anni prima avevano infatti individuato il vero punto critico dell'antropogenesi. Prima, però, di puntare l'indice contro un aspetto della psiche di fatto insopprimibile, si trattava di comprenderne dall'interno la natura, mostrando come fosse questa irresistibile spinta esogena a indurre l'uomo a trasferire fuori di sé energie simboliche passibili di reificarsi in un potere che di esse in vario modo si nutre. In questo senso, l'approfondimento in chiave estetica dell'alienazione come empatia ne metteva in luce l'aspetto positivo di esigenza appagante, in cui la differenza tra

<sup>4</sup> Un dato significativo in questo senso è che *A Companion to Aesthetics* di David Cooper cit., non contempla la voce "Empaty" e neppure la voce "Lipps".

soggetto e oggetto non è necessariamente destinata a superarsi in un rapporto negativo di tipo dialettico dove in gioco è il processo di autoriconoscimento progressivo dello spirito come spirito assoluto ma, al contrario, a inaugurare un rapporto di positiva mutuale affezione tra interno ed esterno, tra individuo e mondo, in vista di una indefinita estensione del sentimento di reciproca appartenenza in cui la sensibilità possa esporsi e approfondirsi come forma superiore di intelligenza. Se veniva in tal modo sottolineato l'aspetto liberatorio dalle barriere dell'io individuale e la condizione per una fusione consapevole, ma al tempo stesso sensibile e gioiosa con l'ambiente, percepibile in termini di organica e simpatetica armonia, si apriva anche la via – come del resto mostrerà Bernard Berenson in tutte le sue riflessioni sull'opera d'arte – a una comprensione più profonda e interna delle ragioni dell'arte antica, ben al di là del piedestallo di rigore accademico su cui era stata issata. Era chiaro che una tale visione, in cui l'elemento sorgivo ed espressivo della devozione religiosa e quello tecnico e conoscitivo della creazione artistica si fondevano mirabilmente con quello sensuale e contemplativo, non poteva che opporsi alle esigenze dettate da una morale ascetica del rigore quale era quella imposta dalla Riforma, a cui però ancora mancava un'estetica artistica corrispondente. La stessa *Estetica* hegeliana, come osserverà Marx, pur avendo cercato di imputare all'arte classica una riuscita spiritualmente inferiore subordinandola all'arte cristiano-romantica, non era infatti riuscita a venire a capo di quella sua incontestabile universalità e qualità estetica indipendenti dalle

condizioni storico-religiose del suo prodursi: «la difficoltà non sta nel capire che l'arte e l'epos dei Greci sono legati a certe forme di sviluppo sociale, ma piuttosto nel fatto che esse ci procurano ancora un piacere artistico e sotto un certo rispetto valgono ancora come norma e modello inarrivabili»<sup>5</sup>. L'arte classica, quindi, anche grazie alle riflessioni di Wölflin sulla sua riapparizione nel Rinascimento maturo<sup>6</sup>, a quelle di Burchkardt sulle radici greche della cultura occidentale e a quelle di Nietzsche sulla crisi irreversibile dei valori borghesi che le avevano gravemente fraintese, sembrava poter superare il volgere del secolo, con le trasformazioni storico-politiche ad esso connesse, senza che il suo preteso statuto di modello dovesse in qualche modo essere messo in discussione. E questo sarebbe stato impossibile fino a che non si fosse scoperto il nocciolo del problema smontando l'equazione di comodo tra natura e classico, certo non imputabile all'arte greco-etrusco-romana, quanto piuttosto alla sua consacrazione accademica quale "arte classica". Se Alois Riegl, il primo teorico ad attribuire all'arte nordica una dignità culturale pari all'arte mediterranea, in virtù del concetto da lui coniato di *Kunstwollen*, non potrà non riconoscere una priorità storica a quel naturalismo che l'arte antica occidentale – come in seguito sarebbe divenuto chiaro da Lascaux a Catalöyük in poi – saprà arti-

<sup>5</sup> «Aber die Schwierigkeit liegt nicht darin zu verstehen, dass griechische Kunst und Epos an gewisse gesellschaftliche Entwicklungsformen geknüpft sind. Die Schwierigkeit ist, dass sie uns noch Kunstgenuss gewähren und in gewisser Beziehung als Norm und unerreichbare Munster gelten», Karl Marx, *Grundrisse der Kritik der politischen Oekonomie, Einleitung* (1857-1858), Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt 1941, p. 31.

<sup>6</sup> Heinrich Wölflin, *Die klassische Kunst* (1899), trad. it. *L'arte classica*, Sansoni, Firenze 1953.

colare secondo modalità infinite, ciò certo non autorizzava a scorgervi l'ennesima conferma dello stesso paradigma, ma, semmai, aiutava a smentirlo una volta per tutte. Egli afferma infatti che «all'inizio di ogni creazione artistica sta la diretta riproduzione dei soggetti naturali nella compiutezza della loro apparenza corporea, e ciò come manifestazione concreta di un impulso imitativo [...]. Le più antiche opere d'arte sono di natura interamente plastica»<sup>7</sup>, facendo del godimento formale, in cui rientra anche l'arte geometrica, un'esigenza spirituale indipendente da bisogni pratici e dalle tecniche da essi ispirate, come sembrava invece suggerire Gottfried Semper quando indicava nelle tecniche tettoniche e in particolare nella tessitura l'origine dell'arte. «Preferiamo ammettere che c'è qualcosa nell'uomo che ci fa provare piacere per il bello formale e che né noi né i seguaci della teoria dell'origine tecnico-materiale delle arti siamo in grado di definire, e che codesto qualcosa ha fatto sorgere liberamente e indipendentemente le combinazioni geometriche di linee senza il bisogno di un anello materiale di congiunzione»<sup>8</sup>. Da queste considerazioni di Riegl, in cui nel prendere le distanze dall'empirismo semperiano si ricorre a una dimensione indubbiamente empatica del piacere, valida anche per spiegare il sorgere dell'arte geometrica e ornamentale, si discosta l'esplicita intenzione di Worringer di forgiare una categoria *sui generis*: «la teoria dell'empatia ci lascia spesso smarriti di fronte alle

<sup>7</sup> Alois Riegl, *Stilfragen*, 1893; *Problemi di stile*, Feltrinelli, Milano 1963, p. 30.

<sup>8</sup> Ivi, p. 41.

creazioni artistiche di molte epoche e di molti popoli. Non ci è di alcun aiuto, ad esempio, per comprendere quel vasto complesso di opere d'arte che esulano dal ristretto ambito dell'arte greco-romana e di quella moderna occidentale. Di fronte ad esse siamo costretti ad ammettere l'esistenza di un processo psichico completamente diverso, atto a spiegare la peculiare essenza, ai nostri occhi puramente negativa, di quegli stili»<sup>9</sup>. Abbiamo qui a che fare con due forme di disagio e con un'idea, l'idea di stile. Un disagio per quegli esempi di arte nordica che non possono essere accostati ai modelli classici senza esibire una evidente estraneità. Un disagio per ciò che si sottrae alla comprensione di un soggetto, quello occidentale, che si pretende universale e professa un'estetica ecumenica di cui resta però il portatore assoluto. Se alla prima forma di disagio aveva già risposto in modo esemplare l'opera di Alois Riegl, dimostrando che l'arte nordica seguiva categorie e ispirazioni sue proprie che potevano non avere alcun bisogno di raffrontarsi ai modelli mediterranei per ricavarne una qualche legittimazione estetica, è alla seconda che si trattava ora di rispondere. L'universalismo hegeliano, che trovava nelle forme di uno spirito oggettivo implicito nella cultura del tempo la sua conferma, esigeva l'elaborazione di una categoria estetica grazie alla quale ogni tipo di manufatto esotico potesse rivendicare lo statuto di "arte" e rientrare quindi *ipso facto* in uno *stile*, segnando in tal modo pacificamente ma tassativamente il suo ingresso nell'arca di quella superiore com-

<sup>9</sup> Wilhelm Worringer, *Astrazione e empatia*, Einaudi, Torino 1975, p. 29.

preensione che sarà inaugurata dall'idea di *musée imaginaire* e condotta a termine dall'allargamento dello statuto squisitamente occidentale del museo a entità globale multiculturale. L'operazione estetico-filosofica sarà volta a coprire anche opere provenienti da aree geografiche remote nello spazio e nel tempo, all'occidente sostanzialmente estranee e che anzi esso non aveva esitato, nei secoli d'oro delle sue conquiste, a dichiarare inferiori, e che ora, però, potevano tornare utili e fornire nuova linfa alla sua stessa arte. Non era divenuto ormai abbastanza chiaro che la categoria di arte simbolica con cui Hegel aveva dichiarato storicamente e teoreticamente superata l'arte preclassica era invece, al contrario, ancora presente in mezzo a noi e anzi, come annunciavano le *Demoiselles*, addirittura in procinto di diventare l'arte futura? In nome dell'idea astratta di una pura forma che, con una magia estetico-culturale inevitabilmente parodica, si trasformi in spirito e comunicazione universale, si sacrifica sull'altare dell'arte il contenuto metafisico delle forme che non si riesce altrimenti a dominare, senza avvedersi dell'“equivoco” generato, come nel caso dell'espressionismo, in un “espressionismo da atelier” svuotato di ogni legittimazione, come più tardi sarà lo stesso Worringer a denunciare<sup>10</sup>. Che differenza dalla pittura sbocciata in Polinesia da Gauguin in fuga disperata da una civiltà già stabilmente in mano al capitale, ma non in fuga dalla propria cultu-

<sup>10</sup> Wilhelm Worringer, *Kunstlerische Zeitfragen* (1921), tr. it. *Questioni artistiche del tempo* in Id., *Problemi dell'arte*, a cura di Maria Rosaria De Rosa, Edizioni 10/17, Salerno 1992, p. 93. Su questo punto la posizione di Worringer è giustamente accostata a quella di Klages da Michele Dantini, *Paul Klee epoca e stile* cit., p. 130.

ra religiosa e figurativa, che sarà ben lungi dal rinnegare con l'ipocrita *hybris* di un mimetismo gesuitico universalistico! Quadri come *Ia Orana Maria* del 1891 e come la serie dei successivi fino alla morte a Hilva Oa nelle Isole Marchesi nel 1903 sanno invocare la grazia "immemeritata" di forme, vitalità e colore certo assolutamente altri rispetto alla pittura che l'artista si era lasciato a Parigi, e la ottengono sovrabbondante insieme alla sovrana umiltà di fondere le due esperienze creando uno spazio di primigenia e genuina ospitalità, come lui era stato ospite delle comunità che lo avevano accolto e amato. Opposta la prospettiva mentale indicata da Worringer, che sembra solo degnarsi, ma in realtà è seriamente intenzionato a procedere, di «uscire dal nostro mondo di immagini e ammettere la possibilità di presupposti diversi»<sup>11</sup>. Si trattava, per preparare il terreno al concetto di astrazione e al suo radicamento nella teoria artistica a venire, di rimuovere l'ostacolo rappresentato dalla constatazione formulata da Riegl della priorità storico-antropologica della *mimesis* della natura, chiamata "naturalisme" screditandone lo statuto spirituale: «l'impulso primitivo all'imitazione ha dominato in tutte le epoche, e la sua è una storia di abilità manuale priva di ogni significanza estetica. Nei tempi più remoti questo impulso era completamente distinto da quello propriamente artistico, e si realizzava soprattutto nell'artigianato minore, come ad esempio nei piccoli idoli e oggetti simbolici che incontriamo in tutti i periodi dell'arte primitiva, e che molto spesso sono in

<sup>11</sup> Ivi, p. 32.

netto contrasto con le creazioni in cui si manifestava il puro impulso artistico dei popoli in questione»<sup>12</sup>. Non diversamente da come avrebbero fatto i teorici dell'astrattismo della seconda metà del secolo scorso, Worringer è costretto distinguere tra arte "di stato" e arte popolare. Rispetto, per esempio all'arte egizia, deve, per poter dimostrare il suo teorema, espungere da quel che considera "arte" opere come lo *Scriba*, declassandolo ad arte popolare, e ammettere come depositaria di senso la sola arte ufficiale, capace di esprimersi «in uno stile severo alieno da ogni realismo»<sup>13</sup>. Se per il teorico di Aquisgrana la vera arte ha soddisfatto in ogni tempo una profonda esigenza psichica «non così l'impulso puramente imitativo. Il piacere superficiale di riprodurre il modello della natura. L'aureola che circonda il concetto di arte, tutta la reverente devozione di cui sempre è stato circondato, possono essere psicologicamente giustificati ove si pensi a un'arte che, nata da esigenze psichiche, soddisfi esigenze psichiche»<sup>14</sup>. La declinazione umana-troppo-umana di ciò che troppo superficialmente si considera "arte", manifestando l'esigenza di riservare questo appellativo sacrale solo a ciò che lo merita davvero, naturalmente attivando opportuni e selettivi criteri, la cui legittimazione è il "bisogno", è qui esplicita: l'arte esiste unicamente in funzione del bisogno da soddisfare. «Una psicologia del bisogno di arte – o per usare i termini che sono consueti al nostro punto di vista moderno, il bisogno di stile – non è ancora

<sup>12</sup> Ivi, p. 33.

<sup>13</sup> *Ibidem*

<sup>14</sup> Ivi, pp. 33-34.

stata scritta. [...] Sarebbe una storia della visione del mondo e come tale si affiancherebbe su un piano di parità alla storia delle religioni»<sup>15</sup>. Per giustificare l'uso della nozione di "visione del mondo" lo estende, con *hybris* tutta moderna, all'umanità nel suo complesso, istituendo un parallelismo tra "evoluzione dell'"arte" e "teogonia dei popoli", la cui essenza, denunciata dall'estensione universalistica del concetto di "stile" è squisitamente dogmatica: «ogni stile ha rappresentato il vertice della felicità per l'umanità che lo ha creato sulla base delle proprie esigenze psichiche. Questo deve diventare il dogma supremo di ogni analisi obiettiva della storia dell'arte»<sup>16</sup>. Avendo egli avuto cura di distinguere tra arte popolare non degna di questo nome e arte ufficiale, la sola adeguata a esprimere il carattere di un popolo, si tratterà di affermarne il principio; si impone una presa di distanza dal modello classico-rinascimentale che per due millenni aveva dominato nel mondo tedesco e che non è veramente adeguato a esprimerne il carattere profondo: poco importa che il concetto di astrazione così ottenuto e reso operativo possa poi avallare opere che tra poco più di un decennio sarebbero state definite dal potere vigente come "degenerate".

Solo una inconfessabile e automatica sudditanza da parte dei nazisti per i moduli dell'arte classica, che l'equazione accademica di classico e naturale aveva spogliato del proprio carattere etnico per rivestirla di un'universalità che impunemente la consacrava a modello imperialistico in-

<sup>15</sup> Ivi, p. 34.

<sup>16</sup> Ivi, p. 34.

discutibile, poteva spiegare la paradossale protesta del regime contro un'arte sorgivamente tedesca quale era l'arte espressionista. La mostra della *Entartete Kunst* inaugurata a Monaco nell'estate del 1937, con un discorso radiodiffuso di Ziegler, il presidente della *Reichstkunstkammer* che aveva presieduto alla scelta dei quadri, e un catalogo illustrato a cura di Wolfgang Willrich che comprendeva le opere di 112 artisti, ripetuta a Berlino, a Lipsia e in altre città tedesche, a cui fece seguito un rastrellamento a tappeto di migliaia di dipinti e sculture che pure non impedì di fiutare l'affare ricavando, con due aste allestite a Lucerna, più di centomila franchi svizzeri, doveva inaugurare una vera e propria "epurazione": non di gusto, poiché ne erano del tutto assenti i criteri, bensì ideologica, che i criteri li forniva a piene mani. Il rischio, sempre in agguato, che il gusto diventi collettivo infilandosi la camicia di Nesso dell'ideologia, spiega casi disperati come quelli di Emil Nolde che, iscritto al partito nazista e personalmente intenzionato a rappresentarne gli ideali in campo estetico, si vide non solo non riconosciuto, ma emarginato e perseguitato. Waldemar Jollos, uno dei primi critici a riconoscere all'arte nuova tedesca un elemento di sorgiva originalità, ne rievoca il caso nello scritto del 1947 *La situazione artistica in Germania*: «allo scoppiare della campagna nazista contro l'arte "degenerata", grande fu la sorpresa e la delusione di una parte dei colpiti, giacché essi avevano avuto ragione di sperare che al contrario il nuovo regime dovesse procurar loro quelle posizioni di predominio cui sino allora avevano vanamente aspirato». Per molti anni infatti era durata una tacita lotta tra Max Liebermann, il gran-

de rappresentante dell'impressionismo tedesco, ed Emil Nolde, capo spirituale degli espressionisti, o almeno fra i loro rispettivi adepti. In grazia di quel dissimulato antisemitismo che aveva fatto da battistrada tra gli intellettuali ariani alle idee di Hitler, la pittura di Nolde era stata opposta a quella dell'ebreo Liebermann come manifestazione di germanismo puro. Subito dopo la vittoria del nazismo, Liebermann diede le dimissioni da presidente della "Accademia artistica" di Berlino, ma Nolde non fu chiamato a succedergli, anzi ebbe la sorpresa di vedere la propria arte considerata "da negri". I nuovi padroni non avevano alcuna comprensione per l'intensità appassionata del suo linguaggio pittorico, per il suo sforzo di dare una realtà all'anima della natura visibile; essi chiamavano grossolanamente "bolscevismo culturale" la sua lotta per giungere a comprendere l'idea che gli pareva di intuire entro un paesaggio o un volto umano e così avvenne che proprio Nolde, il pretto germanico, "uomo nordico" secondo gli ideali nazisti, si vide esposto ai più volgari attacchi. Qualcosa di simile toccò a Ernst Barlach, il non meno "puro-sangue" della scultura, l'artista in perenne intima lotta con la morte, il dolore e la tenebra, il creatore anche di profonde visioni drammatiche, e con loro due dovettero ritrarsi nell'ombra tutti i migliori esponenti dell'espressionismo, come Heckel e Pechstein, Beckmann e Dix, Scharff e Mataré, senza dimenticare la genialissima Käthe Kollwitz, alla quale fu imposto addirittura un "divieto di lavoro".<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Waldemar Jollos, *Arte tedesca tra le due guerre* (1947), in: Id., *Arte tedesca tra le due guerre* Mondadori, Milano 1955, pp. 234 e 235.

L'errore di Worringer non sarà certo riconoscere il carattere irriducibile dell'arte nordica per alcune sue originali caratteristiche che incontestabilmente la differenziavano dall'arte greco-romana – Caspar David Friedrich, per esempio, avvertirà come un merito di onestà spirituale quello di non aver mai sentito il bisogno di confrontarsi col classico né di scendere in Italia per il tradizionale *Grand Tour* –, ma rivendicare la sua superiorità spirituale quasi in riparazione a secoli di sudditanza, peraltro autoimposta. L'importante infatti per lui è difendere «un criterio più elevato»<sup>18</sup> rispetto agli antichi modelli, il cui antropomorfismo tradiva un'inferiorità spirituale che stingeva sulla sua pretesa superiorità estetica: «nell'ambito della storia delle religioni – afferma in *Trascendenza e immanenza dell'arte*<sup>19</sup> – questi momenti sono contrassegnati dalle religioni fondate sul principio di immanenza, che nelle diverse varianti di politeismo, panteismo o monismo considerano il divino come contenuto nel mondo e identico ad esso. In fondo questa concezione dell'immanenza divina è soltanto una antropomorfizzazione del mondo portata alle estreme conseguenze. L'unità di Dio e mondo non è che un altro nome dell'unità di uomo e mondo. È ovvio il parallelismo nel campo della storia dell'arte. Il senso artistico classico si basa sulla stessa fusione di uomo e mondo, sulla stessa coscienza di unità che si estrinseca nell'attribuzione di un'anima a tutte le cose create da parte dell'uomo. [...] Il processo di an-

<sup>18</sup> Cfr. ivi, p. 35

<sup>19</sup> Saggio pubblicato in *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft* di Max Dessoir e poi inserito nella terza edizione (1910) di *Astrazione e empatia*, trad. it. cit., p. 138.

tropomorizzazione diventa in questo caso un processo di empatia, cioè un trasferimento della vitalità organica propria dell'uomo su tutti gli oggetti del mondo fenomenico». Non era impresa da poco, visto che nei primi anni '60 dell'800 era comparsa l'opera di un architetto geniale, Gottfried Semper, intitolata *Der Stil*, in cui era ancora il classico, e soprattutto il Rinascimento, a fornire i modelli ideativi e costruttivi tesi a rinnovare l'architettura e l'urbanistica antepo- nendo la funzione sociale alla forma monumentale. Anche Riegl, in *Stilfragen*, non potrà che richiamarsi costantemente, anche se da un orientamento decisamente diverso, a questo testo teorico. Per assolvere allora al compito di trovare, per l'arte nordica, una radice diversa da quella classica Worringer non potrà che imboccare la via aperta da Riegl. È qui infatti, facendo perno sul concetto di *Kunstwollen*, carattere specifico irriducibile insito nell'esigenza del fare artistico, che il concetto di astrazione potrà attingere quella necessità storico-artistica e quella necessità funzionale, secondo la tendenza di pensiero che si stava imponendo sulla scorta delle scienze biologiche, che lo faranno apparire incontrovertibile. Per questo motivo Worringer dovrà cercare un'antitesi sul cui sfondo stagliare la sua nuova categoria estetica e renderla così credibile: il concetto di empatia: «nell'impulso di astrazione l'intensità del bisogno di autoalienazione è incomparabilmente più grande e più coerente. Qui esso non è caratterizzato, come nel bisogno di empatia, dall'impulso a spogliarsi del proprio essere individuale, ma da quello di redimersi dalla casualità dell'esistenza umana nel suo insieme, dall'apparente arbitrarietà

della vita organica in generale, attraverso la contemplazione di qualcosa di necessario e di inalterabile. La vita come tale viene sentita come turbamento del godimento estetico»<sup>20</sup>. Si trattava allora di far vibrare nell'impulso di astrazione quello del superamento della vita organica e della sua ingovernabile casualità, cui la teologia riformata, imperniata sull'idea, di facile presa nell'inclemente Nord, di una natura imperfetta e peccaminosa in attesa di redenzione, aveva dato da tempo forma dottrinale. La forma filosofica sarà la filosofia classica tedesca a darla, costruendo l'idea di una cultura universale e inventariale depositaria di quella missione di trasformazione epocale, o di secolare redenzione ma secondo i canoni dello Spirito Assoluto, della vita sensibile, ancora inspiegabilmente legata al mondo antico e prigioniera di una fallace e paganeggiante conciliazione col mondo naturale. Alla luce di questa esigenza, come poteva l'arte greco-romana, in cui la conciliazione psichica di *aisthesis* e *pneuma* appariva in forma così spontanea e assoluta, valere ancora da modello per un modo di essere che non accettava più di imparare dai sensi e di sottomettersi a forme sensibili di cui aveva sempre in realtà diffidato, perché era divenuto ormai pienamente consapevole di essere il tramite di un principio moralmente e spiritualmente tanto superiore ad essi? Questa scoperta, animata da una pretesa superiorità culturale che aveva visto fiorire, lungo tutto l'800 nordico, figure di studiosi concentrati sul fenomeno dell'arte e delle sue trasformazioni, tagliava

<sup>20</sup> Ivi, p. 44.

finalmente il nodo gordiano dell'eterna dipendenza dal classico da parte del Nord, ormai pienamente emancipato da quel modello, tanto inarrivabile quanto di fatto estraneo alla sua indole autentica. Inarrivabile non solo per il vertiginoso stacco temporale, per una incompatibilità teologica, per un mutamento irreversibile delle condizioni storiche e sociali, tutte trasformazioni che non avevano invece impedito all'arte greco-etrusco-romana di divenire appunto "classico", cioè di rendersi sottilmente normativa nelle rinascenze medievali e sbocciare nel Rinascimento, ma per il fatto che l'arte nordica, la sua *volontà d'arte*, muovevano *ab origine* da altre premesse, che si trattava ora di riconoscere e provare. Non solo l'archeologia preclassica, non solo l'emancipazione estetica del Gotico, di cui Worringer sarà il grande fautore, ma anche quella comprensione dell'Oriente in cui solo chi riconosca la superiorità spirituale del dominio del divenire come accesso rivelato alla rendenzione potrà rispecchiarsi, saranno d'ausilio all'operazione il cui preteso universalismo oltre-europeo celebrava, in realtà, la completa e sottaciuta vittoria di una sola cultura, quella che ora si accingeva a dichiararsi in possesso del «metro infallibile» per misurare tutte le altre. «La corrente che in Occidente vede confluire integralmente in sé tutta la vita culturale, produsse in Oriente soltanto qualche increspatura superficiale. Qui, nessuna conoscenza poteva soffocare la consapevolezza dei limiti dell'uomo e della sua condizione di impotente abbandono all'universo. Nessuna conoscenza poteva mitigarne l'innata angoscia di fronte al mondo. Tale angoscia non si situava infatti,

come nell'uomo primitivo, *prima* della conoscenza, ma *al di sopra* di questa. Esiste un ultimo grande criterio per verificare il rapporto dell'umanità rispetto al cosmo: il suo bisogno di redenzione. La forma assunta da questo bisogno costituisce un metro infallibile per misurare le varianti qualitative nella disposizione psichica dei singoli popoli e delle singole razze. Se le idee religiose hanno carattere trascendente, questo è sicuro indizio di un forte bisogno di redenzione, determinato da un profondissimo istinto del mondo. Analogamente, la transizione da un rigido trascendentalismo alla concezione dell'immanenza di Dio corre parallela a un lento affievolirsi del bisogno di redenzione»<sup>21</sup>. La dipendenza, affermata da Worringer, tra livello spirituale, corrispondente al grado di ammissione della miseria umana e al correlato bisogno di redenzione, e livello artistico è qui innegabile. In possesso di una consapevolezza che sembrava immediatamente autorizzare una pedagogia spirituale, come poteva l'arte che da essa proveniva seguire a rifarsi a modelli spiritualmente inferiori?

Per assicurare un accesso alla sfera estetica di rango comparabile a quello dell'arte classica, senza dimenticare che a questa sfera era stato Kant, da una singolare lontananza nei confronti del mondo dell'arte rilevata da Rosario Assunto<sup>22</sup>, a forgiare gli strumenti concettuali per auscultarla e dominarla intellettualmente, ecco presentarsi, in maniera affatto diversa che per Semper, la nozione di *stile*.

<sup>21</sup> Ivi, pp. 140-141.

<sup>22</sup> Cfr. Rosario Assunto, *Stagioni e ragioni nell'estetica del settecento*, Mursia, Milano 1967.

Inscindibile è il rapporto che intercorre tra il nome dello strumento, lo *stilus*, cannuccia appuntita da un lato, per scrivere e disegnare, e appiattita dall'altro, per cancellare, e l'idea che questa stessa parola dovrà trasmettere. Un'idea che, almeno in Dante (*Purg.* II, 64): «Qual di pennel fu maestro o di stile» non si disgiunge dall'uso dello strumento, indicando un modo tutto speciale di usarlo. Già Cicerone comunque aveva incaricato questo stesso termine di esprimere l'appartenenza di un testo a un unico autore «*est totius orationis idem stilus* – tutto il discorso mostra la stessa mano» (*Brutus*, 100), rendendolo esso stesso strumento di distinzione e di discernimento all'interno non solo dell'arte dello scrivere ma, come Dante rivela nel servirsene per la descrizione dei rilievi che mostrano all'ascesa purgatoriale scene di umiltà e superbia punite, delle singole arti. Proprio a questa parola, sulla scorta del collegamento che Orazio nell'*Ars poetica* (89-98) istituisce tra stili e generi letterari, la retorica medievale, con la *Rota Vergilii* di Giovanni di Garlandia, aveva affidato il compito di stabilire i tre *stili* fondamentali dell'espressione modellandoli sulle tre opere virgiliane, mostrando anche la sua possibile valenza di termine collettivo. Così forse si spiegava la scelta caduta su di essa per definire nella *Commedia*, col dialogo tra Dante e Bonagiunta Orbicciai da Lucca, il nuovo modo di fare poesia: «... io mi son un che, quando / Amor mi spira, noto, ed a quel modo / che ditta dentro, vo significando». «O frate, issa vegg'io' diss'elli, il nodo / che il Notaro e Guittone e me ritenne / di qua dal dolce *stil nuovo* ch'i'odo» (*Purg.* XXIV, 52-57). Il significato della

parola “stile” assurgeva in tal modo a una sfera metafisica che la collegava alla concezione poetica di Amor di ascendenza platonica indicando, al di là di ogni differenza di genere retorico che pure consentiva di passare dall’uno all’altro secondo un moto continuo e circolare, il passaggio irreversibile connesso a una vera e propria rottura di disposizione spirituale individuale che anche da altri poteva essere abbracciata con pari trasporto, senza essere necessariamente fondamento di un gusto “collettivo”. Questo delicato nesso di individuale e oltre-individuale, su cui si innesta la trasmissione della pittura, che con Dante – e con Giotto – raggiunge uno statuto esemplare nell’idea di stile, è posto in luce da von Schlosser in maniera inequivocabile: «diventa visibile qui una radice dello *stil nuovo*, quella rappresentata da Giotto, che con Dante ha condiviso la fama e il periodo storico [...] nel caso di Giotto, come in quello di qualsiasi personaggio veramente grande, non si può assolutamente parlare dell’esistenza di un “maestro” al di là del più triviale senso scolastico; con lui, individuo della “prima nazione moderna venuta al mondo”, lo spirito collettivo delle confraternite dei costruttori dei paesi nordici e della bottega non gioca più alcun ruolo, ma naturalmente da lui si diparte la prima “scuola” della storia dell’arte moderna, non tanto legata alle corporazioni (nonostante la loro centenaria tradizione di bottega), quanto piuttosto all’individualità di un grande maestro»<sup>23</sup>. Se per le arti figurative, si era dapprima preferito l’uso del termine “maniera” per distinguere il modo di dipingere

<sup>23</sup> Julius von Schlosser, *Magistra latinitas magistra barbaritas*, Medusa, Milano 2005, p. 97.

di una artista, di una scuola, di una località, l'uso di "stile", introdotto da Bellori nelle *Vite* solo per sottolineare con più forza la qualità individuale, è espresso nel modo più chiaro dalla definizione di Poussin quivi riportata: «lo stile è una maniera particolare ed industria di dipingere e disegnare nata dal particolare genio di ciascuno»<sup>24</sup>. "Stile" aveva infatti il compito delicato di indicare quelle differenze specifiche e irriducibili presenti nell'arte come nella vita, nelle opere come nei comportamenti degli individui, nelle arti ma anche negli artisti, che rendevano implicitamente universale l'idea di una cultura umanistica cui erano queste stesse forme a conferire complessità di senso, ma che un'idea programmaticamente universale di cultura avrebbe fatalmente impoverito e distrutto. Mostrando infatti di rinunciare a ogni distinzione di valore e di grado avrebbe certo potuto contenere ogni possibile differenza di stile e maniera, ma a patto di anestetizzare, secondo un'apparenza spirituale e univeralistica, quella disputa *de gustibus* in cui riposavano, nonostante ogni diniego, il piacere della conversazione e il senso stesso della cultura umana, che per essere vitale non deve esibire patenti di trascendenza né certificati di universalità.

Certo, fatale era stata la consacrazione del classico, nella cultura tedesca, a forma universalmente valida, a depositaria di quella "stilisticità" che lo pretendeva accessibile a ogni cultura per la sua facoltà, osserverà Georg

<sup>24</sup> Giovanni Pietro Bellori, *Le Vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (1672), Einaudi, Torino 1976, p. 480.

Simmel, da Worringer ritenuto un modello assoluto<sup>25</sup>, di sussumere la forma particolare alla forma universale, a differenza dell'arte germanica, sempre ancora prigioniera di una «universalizzazione immanente»<sup>26</sup> che al sovra-individuale poteva rispondere solo con la totalità di una singola vita. Una volta consacrato lo stile sottinteso "classico" a ideale, era certo concesso distaccarsene, come aveva fatto Rembrandt, senza vederne alterata la fondamentale normatività. Solo sul terreno di uno stile greco cui potersi ricollegare *ab origine* l'arte germanica poteva allora competere col classico e finalmente distaccarsene. Questa possibilità è offerta a Worringer dallo stile geometrico del Dipylon, che succede al naturalismo creto-miceneo e si qualifica secondo il teorico di Aquisgrana come il vero stile ellenico: «si è fatto il tentativo, ampiamente giustificato, di stabilire un rapporto tra il nascere dello stile del Dipylon e la migrazione dorica, e si è visto in esso uno sviluppo parziale di quello stile geometrico generale che, secondo Conze, Semper e molti altri, dev'essere considerato patrimonio comune di tutti i popoli ariani indogermanici»<sup>27</sup>. Dall'alto di questa raggiunta consapevolezza, forte delle acquisizioni di Riegl sull'evoluzione dell'ornamentazione a palmetta, anche Vitruvio, che sulla nascita del capitello corinzio a un dotto resoconto preferisce un elegante racconto – l'architetto Callimaco attratto per caso dall'armonia di un acanto

<sup>25</sup> Cfr. Wilhelm Worringer, *Astrazione e empatia* cit., Prefazione all'edizione del 1948, p. 4-5.

<sup>26</sup> Georg Simmel, *Rembrandt. Un saggio di filosofia dell'arte* (1916), SE, Milano 1991, cfr. Andrea Pinotti, *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, Aesthetica Preprint, Palermo 1998, p. 125.

<sup>27</sup> Ivi, p. 86.

e di un cesto – viene deriso: «ed è con tentativi di spiegazione tanto banali e artificiosi che si vorrebbe penetrare il mistero della creazione artistica greca!»<sup>28</sup>. È al naturalismo, cui ogni aspirazione alla trascendenza era per definizione preclusa, che risponderà, secondo Worringer, il concetto di stile. Privato di quella continuità con la natura che ancora Kant, con l'idea di genio, gli riconosceva, e privato anche di quel tradizionale, contiguo e necessario rapporto con la maniera che permette di comprendere il fenomeno artistico come una perenne oscillazione tra possesso di una modalità individuale di cui potersi espropriare e appartenenza a una modalità condivisa da cui volersi distinguere, il concetto di stile scade a termine di una macchina bipolare messa a punto per sostenere le ragioni dello spirito contro quelle della natura. Lo stile non deve più essere concepito come quel particolare modo, proprio di un artista o di un periodo, in cui l'imitazione della natura prende una certa forma, perché questo sarebbe non solo cadere ancora una volta in un naturalismo precluso a ogni redenzione, ma privilegiare il mondo esterno, la natura, su quel soggetto che il bisogno di redenzione, da lui solo, in tutto il creato, avvertito con forza, eleva sul mondo esterno perché egli lo redima. «Noi attribuiamo un'importanza solo secondaria al ruolo svolto dal modello naturale nell'opera d'arte, e identifichiamo nel volere artistico assoluto – che si serve delle cose del mondo esterno solo come oggetti utilizzabili – *verwendbarer Objekte* – il fattore primario del processo

<sup>28</sup> Ivi, p. 88.

psichico da cui l'opera d'arte trae origine; risulta perciò evidente che non possiamo accettare l'interpretazione corrente, di cui si è detto, del concetto di stile, in quanto essa implica, quale fattore primario e determinante, l'aspirazione a riprodurre il modello naturale. [...] È cioè nostro intento, dopo aver associato il concetto di naturalismo al processo di empatia, collegare il concetto di stile all'altro polo della sensibilità artistica umana, cioè all'impulso di astrazione. Si comprenderà come ci configuriamo tale correlazione se tenteremo di tracciare a grandi linee l'evoluzione del senso artistico quale si presenta dal punto di vista più elevato, cioè semplicemente come un conflitto millenario tra quei due poli»<sup>29</sup>. La concettualità di Worringer, che non intende cercare la chiave della successione degli stili all'interno dell'arte occidentale come era in quegli stessi anni l'intenzione di Wölflin<sup>30</sup>, ma comprendere l'evoluzione artistica dell'universo mondo si limita, come si è visto, al sistema binario di due sole categorie, l'empatia e l'astrazione. Priva tendenzialmente di stile la prima, in possesso sicuro di stile la seconda. Nel misurare lo stile mediante il rapporto con la natura, Worringer non si avvede di utilizzare quella stessa categoria di classico come accesso privilegiato alla natura contro la quale si scaglia. Era stato Panofsky, in una nota del suo saggio sul concetto di *Kunstwollen*, a porre in evidenza questa svista teorica che metteva una volta per tutte in guardia dall'accomunare Worringer a Riegl: «Non si

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> I *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* di Heinrich Wölflin sono del 1915, preceduti dalla conferenza del 7 dicembre 1911 all'Accademia prussiana delle Scienze di Berlino.

insisterà mai abbastanza come in Worringer le concezioni di Riegl siano profondamente modificate, e non certo nel senso migliore». Se Riegl dice: «Ogni arte vuol raffigurare il suo mondo,» Worringer dice: «L'arte o vuole raffigurare il mondo (in quanto arte "organico") o non vuole raffigurarlo (in quanto "astratta")». Di fatto Riegl ha accantonato il concetto di una "natura *simpliciter*" che l'arte può o meno imitare, ed è giunto così a rivendicare per ogni arte una propria rappresentazione del mondo o un proprio mondo della rappresentazione, è giunto cioè a estinguere alla radice la vecchia contrapposizione tra un'arte analoga alla natura e un'arte remota dalla natura. – Worringer invece perpetua in fondo questa vecchia contrapposizione limitandosi a far derivare l'"innaturalità" di determinati stili, invece che dal "non potere – *Nicht Können*" dal "non volere – *Nicht-Wollen*", giungendo così ad uno scambio degli accenti di valore. Proprio nel senso di Riegl non si può dire, come fa Worringer, che questo stile astrae "dalla" realtà naturale; si dovrebbe dire bensì: «la realtà di questo stile non corrisponde al nostro concetto dell'essenza del naturale»<sup>31</sup>.

La caduta nella trappola tesa da Wölflin, certo preparata da Winckelmann e dalla Klassik tedesca, che rinchiudeva il Rinascimento in un'idea di perfezione attinta in un particolare frangente storico in cui sembrava ovvio scorgere il grado zero dello stile nel suo risolversi senza residui nella natura, svela la cecità speculativa di Worringer ma, al tem-

<sup>31</sup> Erwin Panofsky, *Il concetto di Kunstwollen*, *Zeitschrift f. Aesthetik u.allg.Kunstwissenschaft*, XIV, 1920, p. 328; trad. it. Id., *La prospettiva come forma simbolica e altri scritti*, Feltrinelli, Milano 1966, p. 168.

po stesso, anche la sua capacità di approfittare di un'ipotesi teorica in auge. L'isolamento del classico entro il cordone sanitario di un rapporto privilegiato e irripetibile con la natura che qui avrebbe raggiunto la sua perfezione lo separava in realtà in maniera tendenzialmente definitiva dalla corrente della storia e dall'ambito della critica, lasciando all'astrazione il campo completamente libero. Contrappo- nendo indebitamente l'astrazione al classico si annunciava che il grande momento era giunto: era l'avvento dello stile, stile con cui essa poteva finalmente identificarsi emanci- pandosi dal classico che – tutt'uno con la natura – ne era privo. «Il tedesco è, come è stato detto, un artista dell'e- spressione nato. Se il Rinascimento ha sottratto terreno a questa sua capacità, se egli tuttavia nel corso dei seco- li si è sforzato di diventare artista dell'imitazione, questa forza sotterranea non è stata fiaccata. Attendeva per così dire solo quella parola che lo riportasse a se stesso. [...] Solo un tedesco ha udito questa parola, solo un tedesco l'ha compresa»<sup>32</sup>. La declinazione etnica della conversio- ne all'astrazione decorativa, quella “bellezza libera” che Kant aveva innalzato sulla “bellezza aderente” della *mi- mesis*, è indissolubile da tratti squisitamente confessionali, che il Gotico d'altra parte era fatto per rivelare in tutta la loro forza. Secondo Worringer è il Nord, infatti, la vera meta del cristianesimo più puro, a cui esso si sarebbe pie- gato perché il cristianesimo rispondeva a un suo intimo bisogno, quello di conferire alle sue nebbie mistiche quella

<sup>32</sup> Wilhelm Worringer, *Die altdeutsche Buchillustration*, Piper & Co, München und Leipzig 1012, p. 8.

“formazione sistematrice” di cui era in inconsapevole attesa. Certo, non sappiamo quanto siano davvero costate a Worringer, così sensibile alla differenza etnica, queste parole, ma è altrettanto sensibile in esse l’esigenza di legittimare con formula piena la trasmutazione da necessità a virtù: «nemmeno costretto con la forza un popolo accetta una religione che è in tutto e per tutto estranea alla sua natura. Certe precondizioni di una simile risonanza devono pur esserci. Laddove il terreno non è in qualche modo preparato, una dura e brutale violenza può ben raggiungere un’accoglienza esteriore e superficiale, ma mai riuscirà a determinare con la forza un radicamento più profondo. Il cristianesimo, da parte sua, non ha posto le proprie radici soltanto nello stato superficiale del modo di sentire nordico, ma anche in quelli più profondi, pur non potendo raggiungerli tutti. Determinati presupposti psicologici devono dunque aver preparato la recezione. Il politeismo mitologico nel suo complesso non aveva potuto colmare una certa destinale tendenza, presente nella costituzione psicologica nordica, verso un impianto monoteistico. Tale inclinazione fu in verità sempre più forte, e condusse alla fine ad un tramonto degli dei, al crollo della loro antica idea politeistica e fantasmatica; al loro posto subentrò l’oscura, inesorabile violenza destinale delle Norne. Lo sviluppo si spinse dunque verso il monoteismo, e dal momento che il cristianesimo, per di più col suo culto dei santi e dei martiri, offriva un sicuro sostituto ai bisogni politeistici non ancora del tutto soffocati, lo scambio dell’idea mitologica con quella cristiana trovò la predisposizione ottimale. La più grande forza di convincimento del cristianesimo, per

i popoli nordici, giaceva però nella sua formazione sistematica. Il sistema del cristianesimo, nella sua perfezione, ebbe la meglio sull'assenza di sistema dell'uomo nordico e sulla sua mistica nebulosa e confusa»<sup>33</sup>. Questa tesi, apparentemente inoppugnabile, contrastava però in maniera macroscopica con quella presentata pochi anni prima da Hermann Usener, che nella sua grande opera di indagine sulla formazione dei concetti religiosi dalla lingua, in particolare dal processo teologico-poetico della nominazione, aveva scoperto che il politeismo godeva di una innegabile priorità storica rispetto al monoteismo. In un capitolo di *Götternamen* dedicato agli dèi lituani il grande filologo-teologo dovrà infatti ammettere che le popolazioni della Prussia, della Lituania e della Lettonia, profondamente legate ai loro rituali, che riguardavano soprattutto il rapporto delle donne con la natura, sarebbero state guadagnate al cristianesimo solo con la forza, che la Riforma, a differenza della Chiesa Romana, permissiva nei confronti delle antiche tradizioni, aveva esercitato con l'aiuto decisivo delle autorità civili e dello stato<sup>34</sup>.

Le idee di Worringer, nella loro aura etnico-religiosa, erano state abbracciate da alcuni esponenti di primo piano della scena artistica tedesca e saranno alla base dell'espressionismo, termine di cui, come ricorda Luigi Rognoni, è lo stesso teorico il primo a fare uso<sup>35</sup>. Nelle parole di

<sup>33</sup> Ivi, pp. 60-61.

<sup>34</sup> Hermann Usener, *I nomi degli dèi. Saggio sulla formazione dei concetti religiosi* (1895), Morcelliana, Brescia 2008, pp. 123-160.

<sup>35</sup> Cfr. Luigi Rognoni, *Dall'impressionismo all'espressionismo*, in Waldemar Jollos, *Arte tedesca fra le due guerre*, Mondadori, Milano 1995, p. 11.

Franz Marc, quando illustra la posizione dell'espressionismo monacense di *Der Blaue Reiter* di cui faceva parte insieme a Kandinsky, Gabriele Münter, Kubin, Macke e Klee, compaiono chiare istanze di critica del razionalismo che non esitano a rimandare a quella dimensione dell'"originario" e del "selvaggio" che, violentemente repressa e bandita, tornava ora come esigenza poetica ed etnica insopprimibile, in nome della quale si potevano prendere le distanze da quei movimenti come il cubismo le cui radici, troppo mediterranee, mostravano chiari segni di esteriorità. Alla dimensione di rinnovata interiorità e spiritualità su cui si voleva far perno, è l'appello a uno specifico carattere nordico-tedesco, come a un titano imprigionato sul punto di risvegliarsi, a corrispondere: "nella nostra epoca di aspra lotta per l'arte nuova, noi combattiamo in qualità di *selvaggi*, di *barbari*, di non organizzati, contro un antico potere organizzato. Sembra una lotta impari: ma nelle cose dello spirito non è mai il numero, ma la forza delle idee che vince. Le armi temute dei *selvaggi* sono le loro *nuove idee*; esse uccidono più dell'acciaio, e spezzano ciò che si ritiene infrangibile... Impossibile spiegare le ultime opere di questi selvaggi con uno sviluppo formale e una rielaborazione dell'impressionismo... i più bei colori prismatici e il celebre cubismo hanno, come fine a se stesso, perduto ogni importanza per questi *selvaggi*. Il loro pensiero ha altre mete: creare col loro lavoro simboli del loro tempo, simboli destinati agli altari della veniente religione dello spirito, e dietro i quali il creatore tecnico scompare. Ironia e incomprendimento saranno, per essi, rose sul cammino. Non

tutti i selvaggi ufficiali di Germania sognano quest'arte e queste alte mete. Tanto peggio per loro. Dopo i vertiginosi successi affonderanno, coi loro programmi, cubisti e simili, sullo scoglio della loro esteriorità. Crediamo invece...che molte forze silenziose lottino, in Germania, per gli stessi obiettivi lontani, che nel silenzio maturino pensieri, dei quali i vocianti nella grande contesa nulla fanno. Sconosciuti, tendiamo loro nel buio la mano.”<sup>36</sup> Che l'arte veda ormai profilarsi il compito di rappresentare «la veniente religione dello spirito» a patto che si depuri di ogni scoria di esteriorità per divenire pienamente nordica, cioè in consapevole possesso di uno stile autonomo *ab origine*, rappresenta l'intuizione di Worringer, in cui il concetto di astrazione, come garanzia di elevazione spirituale e insieme di liberazione “anarchica” di antiche forze compresse cui il cristianesimo aveva fornito un principio d'ordine pur sempre esteriore, diviene fattore decisivo cui potranno essere all'occorrenza incorporati anche contenuti politici libertari o collettivo-democratici. La conferma che “stile” e “astrazione” in questa prospettiva fanno tendenzialmente tutt'uno sarà offerta di lì a poco dal movimento *De Stijl*, sorto in Olanda nel 1914 al fine di declinare l'astrattismo soggettivo di Kandinsky in un oggettivismo concreto in cui il significato collettivo latente nel concetto di stile poteva trovare una realizzazione esemplare anche per il futuro. Il manifesto di *De Stijl* recita infatti che l'idea di stile è «un annullamento di tutti gli stili in una plastica

<sup>36</sup> Franz Marc, *Die “Wilden” Deutschland*, in *Der Blaue Reiter*, Monaco, 1912, pp. 5-7; cfr. Luigi Rognoni, cit., pp. 27-28.

elementare... spirituale e in anticipo sul secolo». <sup>37</sup> L'ascetismo insito nell'idea di astrazione, di colore puro e di linea retta dà forma profetica a quel razionalismo nordico che, giocando anche sul terreno opposto ma paritetico di un romanticamente irriducibile *Urmensch*, interpreta lo stile come «confessione comunitaria di una forza espressiva a-nazionale, a-individualistica e come conseguenza più generale collettiva» <sup>38</sup>, avrà un sicuro e luminoso avvenire nel mondo ormai compiutamente razionalizzato della tecnica. Scrive Piet Mondrian, il principale ispiratore insieme a van Doesburg, di *De Stijl*: «la vita moderna è nel suo insieme caratterizzata dalla vita astratta reale; tutta l'esteriorizzazione di questa vita rappresenta lo spirito astratto. L'uomo moderno veramente coltivato, poiché vive nel mezzo di una realtà concreta, trasforma il suo spirito in astrazione, la sua vera vita continua nell'astrazione, ma in modo tale che egli "realizza" nuovamente questa astrazione. Parimenti fa l'artista: egli crea l'arte astratta reale» <sup>39</sup>. Per l'artista olandese che, accanto alla produzione astratta non smetterà di nascosto di dipingere fiori, l'arte è dunque creazione di cose concrete, costruzione. Ciò significa che l'arte non sarà più creatrice di immagini, bensì di realtà spirituali, come Dio. L'uso del termine "creazione", tanto negli indirizzi oggettivistici alla Mondrian, che soggettivistici alla Duchamp, risulta, in questo senso, teologicamente ed esteticamente appropriato.

<sup>37</sup> Dal *Manifesto 1918*, cfr. Luigi Rognoni, cit., p. 36.

<sup>38</sup> Cfr. *De Stijl. Schriften und Manifeste*, Gustav Kiepeheuer Bücherei Verlag, Leipzig und Weimar, 1984, p. 59.

<sup>39</sup> Luigi Rognoni, cit., p. 37.

Da categoria estetica, “stile” diviene qualità *tout court*, da attribuire all’arte quando si faccia valere come emancipazione dalla natura e affermazione di una natura superiore, “originale”, quella di un soggetto che districatosi dal limite terreno e dalle sue seduzioni punta finalmente alla sua vera destinazione, la redenzione. Le radici estetiche della modernità quando, nel diniego gnostico dinnanzi al mondo divenuto dominio e distruzione della natura, non teme di svelarsi come soggettivismo collettivo emancipato da ogni senso anche estetico del limite che, come è chiaro ancora fino a Kant, coincide precisamente con l’idea di forma, sono da rintracciarsi proprio nelle pagine di Worringer. In particolare quando fa del Gotico, in cui si può ravvisare in controluce il Barocco germanico se pure depotenziato, il momento culminante di una titanica liberazione a partire dalla quale, come mostrerà proprio sulla scorta di Worringer, di lì a poco Spengler col suo *Tramonto dell’Occidente*<sup>40</sup>, il principio della storia umana può finalmente essere soppesato e giudicato. «È per questo che la volontà di forma del Gotico non mostra né la stasi espressiva dell’assoluta mancanza di conoscenza – contrassegno dell’uomo primitivo – né la medesima quiete dell’assoluta rinuncia alla conoscenza – caratteristica dell’orientale – e nemmeno quella di una consolidata fede conoscitiva – come si documenta nell’armonia organica dell’arte classica. La sua sostanza più propria sembra essere piuttosto un impulso inquieto, che nella

<sup>40</sup> M.Ferrari Zumbini, *Untergänge und Morgenröte. Über Spaengler und Nietzsche*, in: «Nietzsche Studien», 5, 1976, p. 128, cfr. Andrea Pinotti, *Il corpo dello stile. Storia dell’arte come storia dell’estetica* cit., p. 127.

sua ricerca di acquietamento, nell'anelito alla redenzione, non può trovare altra soddisfazione che quella dello stordimento e dell'ebbrezza. In tal modo il dualismo, che non riesce ad arrivare fino alla negazione della vita, e che già è sofferente a causa di conoscenze che tuttavia lo defraudano della piena soddisfazione, si trasforma in un'indistinta ricerca di ebbrezza, nel desiderio spasmodico di consacrarsi a un'estasi soprannaturale, in una forma di pathos la cui vera sostanza è l'assenza di misura»<sup>41</sup>. Che anche nella rivendicazione ascetica e totalizzante della misura e dell'equilibrio propria di *De Stijl* vi possa essere una sorta di ben celata *hybris*, che del polo irrazionalista rappresenta il necessario correlato razionale, consente ad essa di imporsi a quella dimensione collettiva di massa che avrebbe rappresentato, nel secondo dopoguerra, la grande *chance* della modernità. Sopravvissuta alle sue tragiche strumentalizzazioni dittatoriali, questa dimensione troverà proprio nella nozione generalizzata e assolutizzata di "stile" l'indispensabile legittimazione del suo universalismo, che da teologico si sconsacra a "democratico" e diviene l'automatico autorispecchiamento del suo individualismo tragico e kenotico.

Dalle valve del *Discours sur le style*, con cui Buffon, il 25 agosto 1753, fa il suo ingresso all'Académie Française, emerge la perla di una "riflessione" che non sarà mai più dimenticata. Questo, d'altra parte, era il senso di tutto il discorso del grande naturalista, che paradossalmente

<sup>41</sup> Wilhelm Worringer, *I problemi formali del Gotico*, Cluva, Venezia 1986, p. 53.

sembrava porsi a una certa distanza dalla scienza per riconoscersi adepto del solo linguaggio e delle sue leggi imponderabili: dimostrare agli “immortali” di Francia che «le opere ben scritte saranno le sole a passare alla posterità: la quantità delle conoscenze, la singolarità dei fatti, la novità stessa delle scoperte non sono assolutamente fonti garanti dell’immortalità: se le opere che le contengono non si occupano che di dettagli, se sono scritte senza gusto, senza nobiltà e senza genio, saranno destinate a perire, poiché le conoscenze, i fatti, le scoperte si estraggono facilmente, si trasportano e ci guadagnano anche a essere impiegate da mani più abili. Queste, infatti, sono cose che stanno fuori dall’uomo, mentre *lo stile è l’uomo stesso*. Lo stile non può né volare via, né essere portato via, né alterarsi»<sup>42</sup>. È curioso che fosse un uomo di scienza a tornare, con mirabile sintesi, a quel legame che unisce l’opera a chi l’ha compiuta e che per gli antichi era semplicemente il modo individuale e irripetibile con cui una mano usa uno strumento. Qualcosa, quindi, di molto – mai abbastanza, mai troppo – umano, ma di “geniale”, come aveva osservato Poussin, da cui la differenza scaturisce inesauribile senza alcun bisogno di essere espressamente e caparbiamente ricercata. Questa sola sembrava essere la chiave magica di un’arte che non temeva di definirsi *techne* e di confondersi con quella sfera artigianale con cui, nel moderno, solo pittori teorici e sperimentatori accaniti come Klee sapranno misurarsi. Lo statuto di

<sup>42</sup> Georges-Louis Leclerc Buffon, *Discours sur le style prononcé à l’Académie Française*, Librairie Jacques Legoffre, Paris, 1872, p. 24.

immagine cui ogni opera umana, come linguaggio, è irrevocabilmente confinata, viene qui legittimato da quella singolarità irripetibile che ne costituisce il pregio e la segnatura, al di là del nome che ad essi si associa e al di là di quanto – riconoscibile e nominabile o meno che sia – vi è rappresentato. Che l'opera, invece di rappresentare una realtà, il rango di realtà lo rivendichi per sé, prendendo alla lettera la condanna platonica di *mimesis* di secondo grado, e seriamente tesa, nel tentativo di sfuggire al troppo umano statuto di immagine, a superarla, sarà la vera nemesis cui l'arte impregnata di *hybris* è esposta. In questo modo infatti l'artista "creatore" non eviterà – come invece aveva, con mossa vincente, mostrato di saper fare Duchamp rivelando anche negli oggetti d'uso la latenza d'immagine e rivolgendosi allo spettatore come figura indispensabile al farsi immagine dell'opera – l'inevitabilmente parodica posa sacerdotale che lo esibisce in presa diretta con Dio. È qui che lo stile astratto, abbandonata la terra del linguaggio dove «lo stile è l'uomo stesso» può mirare ai cieli dello Spirito, dove Dio e stile si identificano. L'enfasi teologica con cui verrà presentata una pittura, l'astratta, in cui la soglia dell'immagine è stata finalmente varcata verso la creazione di quella realtà spirituale che sembra autorizzare l'artista a sentirsi l'icona del Dio creatore, è fondata, però, su una dimenticanza cruciale.

La prima pittura astratta era stata infatti l'opera a quattro mani di Apelle e Protogene, in un gioco di sfida sulla maniera inconfondibile che ciascuno aveva di tracciare le linee e che si può ben definire "stile personale". La sfida, avvenuta nell'assenza alternata dei due pittori, era sfocia-

ta in un quadro definito da Plinio<sup>43</sup> “inanis”, vuoto, cosa che non gli aveva impedito di suscitare ammirato stupore né di figurare nella collezione imperiale. L'importanza di questo dato tramandato, per noi che non possiamo più godere dell'opera irrimediabilmente perduta, sta nel dimostrare che ogni atto di pittura, già solo per l'uso dei mezzi che gli sono propri, contempla un elemento latente e insopprimibile di astrazione. Dimenticarlo era però indispensabile se si intendeva celebrare l'arte astratta come la vera conquista spirituale della modernità in cui Dio si era finalmente compiaciuto. Le parole di Clement Greenberg, uno dei suoi massimi teorici, sono in questo senso inequivocabili, e rimandano ai frequenti appelli a stile e astrazione che Worringer, auspicando la grande emancipazione dell'arte nordica, reitera nelle sue pagine: «è stato con la ricerca dell'assoluto che l'arte moderna è arrivata all'arte “astratta” o “senza soggetto”... Il poeta o l'artista d'avanguardia tenta in effetti di imitare Dio creando qualcosa di valido unicamente sulla base delle sue proprie caratteristiche... qualcosa di *dato*, di increato, di indipendente da significati, copie o originali che siano. Il contenuto deve quindi dissolversi in maniera così assoluta nella forma che l'opera d'arte non possa esser ridotta a nient'altro che a se stessa»<sup>44</sup>.

Queste precisazioni programmatiche, che segnano la definitiva separazione tra natura teologica e natura artistica dell'opera proprio mentre ne sottolineano con

<sup>43</sup> Plinio, *Naturalis Historia* XXXV, 86.

<sup>44</sup> Clement Greenberg, *Art and Culture*, Beacon Press, Boston, Mass., 1961, pp. 5-6.

forza, come del resto aveva fatto Worringer, la vocazione teologica, erano estranee ad Alberto Giacometti, da sempre felicemente insediato nella naturalezza poetica di questa non-separazione. Non c'era quindi da stupirsi se, nei primi anni '60 del secolo scorso, quando sembrava che solo l'astrazione potesse esprimere adeguatamente il disagio, oppure cavalcarlo, egli, incurante della perplessità del mondo intorno a lui, si affidava al semplice uso della matita per mettersi dinnanzi a quella realtà visiva delle cose che per i pittori era sempre stata tutt'altro che scontata. Un'intervista a Pierre Schneider apparsa l'8 giugno del 1961 illustrava questo passaggio mostrando all'opera una grazia esistenziale lontana anni luce da idee titaniche di possibili imitazioni di un dio creatore. Alla domanda di Schneider che gli chiede perché, dinnanzi alle conclusioni tratte dai suoi contemporanei e soprattutto dalla generazione più giovane a proposito dell'evidente impossibilità di dipingere il visibile, non adeguarsi e sciogliere finalmente le redini alla pittura perché si abbandonasse finalmente ai gesti, alla spontaneità, all'irriflessione, per buttarsi nella non-figurazione, risponde Giacometti: «Prima di tutto, io non penso certo che tutti quelli che fanno della non-figurazione la facciano perché pensano che sia impossibile fare la realtà. Assolutamente. Essi non sono assolutamente più nella posizione in cui sono ancora io, che vorrei farlo e lo trovo impossibile; il fatto è piuttosto che loro pensano che lo si sia già fatto una volta per tutte e che la visione del mondo esteriore è esaurita. E che non si può più fare altro che ripetere quello che altri hanno già fatto e che quindi non ha più

alcun senso. Loro non ci provano a fare un albero non perché pensano che questo sia superiore alle loro forze e che sia impossibile farlo; loro non lo fanno più perché dicono: “Se io faccio un albero non può venirme fuori che un banale piccolo albero di quelli che sono stati già fatti mille volte”. E quel che mi colpisce ancora di più, loro immaginano che ne venga fuori un albero *pompier*. Copiare un albero tale e quale lo si vede, questo non può che essere un albero senza alcun interesse!... Ma per me la realtà resta esattamente vergine e sconosciuta come lo era la prima volta, quando ho provato a rappresentarla. Questo vuol dire che tutte le rappresentazioni che si sono fatte fino ad ora non sono state che parziali. Il mondo esteriore, sia una testa, un albero, io non lo vedo esattamente come le rappresentazioni che ne sono state fatte fino ad oggi. Parzialmente, certo, ma c'è ancora qualcosa che io vedo che non è stato dato nelle pitture e nelle sculture del passato. E questo a partire dal giorno in cui ho incominciato a guardare...prima che io guardassi attraverso lo schermo, vale a dire attraverso l'arte del passato e poi ho incominciato poco a poco a guardare senza questo schermo e il noto è diventato ignoto, e l'ignoto assoluto. Allora, è stato lo stupore e, nello stesso tempo, l'impossibilità di renderlo». A Schneider che sottolinea come egli abbia preferito questa impossibilità alla possibilità di una riuscita certa nell'astrazione, Giacometti risponde con parole il cui significato epocale incomincia ad aprirsi solo oggi in tutta la sua gravità: «Sì, l'arte mi interessa molto, ma la verità mi interessa infinitamente di più...più lavoro e più vedo in un altro modo, vale a

dire, tutto ingrandisce giorno dopo giorno e tutto diviene sempre più ignoto e sempre più bello. Più mi avvicino e più esso diviene grande e si allontana... e così per me vale la pena lavorare, anche se per gli altri non c'è alcun risultato, è per la mia visione...la visione che io ho del mondo esterno e della gente. Ma giungere a rendere questa cosa, a rendere una testa...»<sup>45</sup> Ogni tensione, o volontà, di fare “arte” cercando per prima cosa lo stile – più personale possibile quanto più collettivo possibile esso deve divenire – è proprio in queste parole, immuni dal minimo accento polemico, a rivelarsi come arbitrio e legittimazione estetica. In assenza di quella necessità spirituale che coincide perfettamente con la pratica e con l'impossibilità con cui questa sa misurarsi, di cui l'arte di Giacometti è la prova vivente, non vi è legittimazione estetica che tenga: essa sarà sempre fatalmente legittimazione più o meno riuscita di un arbitrio o di un superficiale adeguamento stilistico. Non per nulla Giacometti parla di uno sguardo già sempre in pericolo di lasciarsi modificare da uno schermo, cioè da un modello inconsapevole, cosa che oggi ha finito per diventare abitudine e norma. Si trattava, infatti, di un vecchio problema, anzi, del problema *par excellence* della pittura, che solo un grande artista poteva cogliere nella tragica semplicità della sua formulazione. È il problema dell'immagine. In questa operazione, connessa al linguaggio e indispensabile al pensiero, l'umano mette in gioco se stesso perché

<sup>45</sup> *Entretien de Pierre Schneider avec Alberto Giacometti*, in: *Alberto Giacometti. Dessins*, Galerie Claude Bernard, Paris 1985.

può scegliere tra un'immagine automatica da sostituire comodamente alla realtà, e comportarsi quindi come una cosa tra le cose, per esempio uno specchio, moltiplicando le immagini e la loro potenza; oppure riconoscere nell'immagine il segno paradossale di una dipendenza emancipante, che solo accettata come tale può salvare se stessa e ciò di cui è immagine.

# Le strutture della lotta politica tra il fondamento naturale e le sue maschere culturali ovvero perché lo stato

Piero Flecchia

Credo che la storia abbia anche nella natura il suo luogo legittimo e che sia diventato necessario prendere filosoficamente sul serio la storia naturale e l'evoluzione

K. Löwith, lettera a Leo Strauss del 27 marzo 1962

Nell'incipit del *Principe* il Machiavelli distingue: «Tutti li stati, tutti e' dominii che hanno avuto imperio sopra li omeni sono stati e sono o repubbliche o principati...», ma quanto legittimamente possiamo unificare nel concetto politico stato monarchie e repubbliche, anche se l'identificazione nell'identità stato di repubbliche e monarchie risale ad Aristotele e non è mai stato fino a oggi confutato dalla scienza politica?

Mentre le monarchie governano attraverso una struttura gerarchica burocratica, nelle repubbliche il modo di articolarsi del processo politico è esterno agli apparati burocratici, che possono anche mancare, e ha il suo centro in una assemblea, che stabilisce gli obiettivi dell'azione politica e ne affida la realizzazione a singole magistrature separate, per cui manca un centro dirigente separato dalla comunità: che se si introduce in una repubblica la trasforma in monarchia. Per quale ragione e per quale processo?

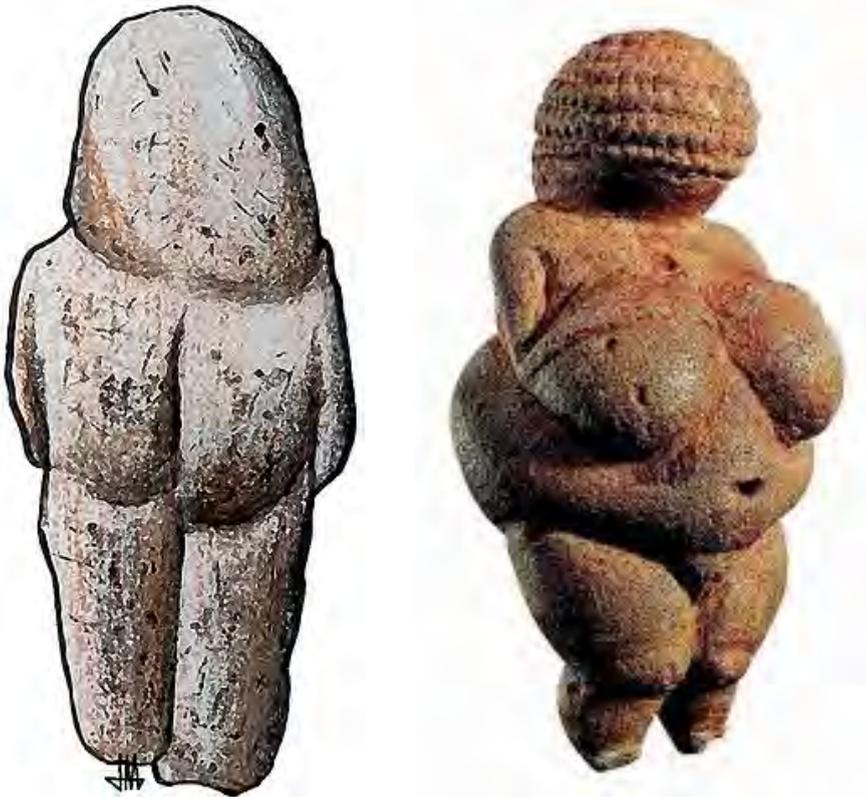
Una illuminante indicazione ci viene dal Morgan, eminente etnografo americano del XIX secolo, e attento studioso dei processi politici, dove argomenta:

Fu questo elemento aristocratico, allora (da Romolo) per la prima volta introdotto in seno all'organizzazione gentilizia, a conferire alla repubblica il suo carattere spurio, e culminare... nell'imperialismo, e con esso nella dissoluzione finale della razza... La prolungata lotta condotta dai plebei romani per sradicare l'elemento aristocratico rappresentato dal senato, e per restaurare gli antichi principi di democrazia dev'essere annoverata fra gli sforzi eroici dell'umanità in difesa della libertà, e ci insegna che solo il popolo ne è il presidio. (L. H. Morgan, *La società antica*, cap XII, ed. it Milano 1974)

Stando al passo del Morgan, la corruzione della democrazia a Roma ha la sua origine nel senato, creato e il cui ruolo fu stabilito dal fondatore della città, ma un senato che cinque generazioni dopo la fondazione dell'Urbs sopprimerà la monarchia, per una gestione consortile aristocratica; cui però da subito (secessione della plebe, cacciata di Coriolano – si veda in Dionigi di Alicarnasso, *Storia di Roma arcaica*) si oppone la plebe; che costringe il senato a riconoscere il tribunato, nonché il primato dell'assemblea del popolo: il luogo di tutte le repubbliche; e il cui ruolo il Morgan aveva trovato riconfermato studiando l'organizzazione politica della lega degli Irochesi. E al centro della politica Irochesi aveva individuato anche un singolare inatteso tratto: il ruolo determinante delle donne nelle decisioni politiche importanti della comunità. Questa scoperta aveva indotto il Morgan

a prendere in serio esame quella singolare dottrina elaborata da Johan Jacob Bachofen per lo studio di relitti di mitici classici, circa un evo politico di primato del femminile, al quale sarebbe succeduto il patriarcato, il Bachofen dislocando la sua teoria entro una visione evuzionista in progresso, tipica del suo tempo. E tracce d'un primato politico del femminile sono, dal Morgan in poi, stati dedotti da reperti archeologici (Marija Gimbutas), e diffusamente rinvenuti in forme storiche di fossili sociali, censite nel saggio di Heide Goettner-Abendroth, *Le società matriarcali*, (ed. it. Venezia 2013). Eccone un caso esemplare rilevato dal forse maggior antropologo ed etnografo del XX secolo:

È noto che, nonostante le istituzioni nettamente modulate in senso patrilineare... tutta la vita religiosa del popolo delle Ryukyu è nelle mani delle donne. Al momento della mia visita a Kudaka'jima, su trecento abitanti si contavano non meno di cinquantasei sacerdotesse o noro, divise in gradi gerarchici: in cima due sacerdotesse principali, una per l'est e una per l'ovest, ne governano altre che, in ordine di importanza, responsabili del benessere spirituale di un numero più o meno grande di famiglie. Il sistema è idealmente fondato sul legame fratello sorella: il primo esercita l'autorità secolare, mentre la seconda assicura non soltanto il disbrigo delle faccende domestiche, ma anche una protezione spirituale attraverso il contatto che mantiene con la divinità, ... Trent'anni fa Mabuchi lo aveva già notato: il privilegio dei rapporti con il soprannaturale appartiene al sesso femminile in quanto tale, piuttosto che a una donna designata dalla posizione che le spetta in una discendenza determinata (C. Lévi-Strauss, *Erodoto nel mare della Cina*, Parigi 1987).



A sinistra: Venere di Tam Tam (Marocco) 450-350mila anni fa.  
 A destra: Venere di Willendorf, bassa Austria 27-26mila anni fa.

È noto che all'origine della mitologia giapponese c'è una figura di dea Madre, e che la ricerca archeologica conferma come alle scaturigini dell'universo religioso non ci fosse il biblico dio padre, ma la figura dominante fosse quella della dea madre, accanto alla quale si dislocava, ma in posizione subalterna, quella del figlio/sposo. Come il *sapiens sapiens* intraprenda il suo processo di umanizzazione simbolizzando il suo spazio sociale intorno alla figura femminile materna: all'eros della madre, e quindi al primato del femminile dislocato nel sacro come



A sinistra: Venere di Morovany, Slovacchia 23mila anni fa.  
A destra: Venere di Lespugue Pirenei 27mila anni fa.

elemento ordinatore dello spazio comunitario, ci è confermata incontrovertibilmente da un dato archeologico clamoroso. È un insieme di reperti che compongono il relitto archeologico forse più rilevante, in quanto illumina e caratterizza la società originaria del *sapiens sapiens*: ci informa circa il modello di società organizzato nella quale il *sapiens sapiens* esce dall’Africa e, per il corridoio palestinese, intraprende, intorno a duecentomila anni or sono, la colonizzazione dell’Eurasia, soppiantando le altre già presenti famiglie di ominine, a discendere dai

Denisoviani e Neandertaliani. Sono le cosiddette *Veneri paleolitiche*, statuette di nudi femminili (vedi illustrazione) con ben precise caratterizzazioni formali, per le quali prende forma la prima espressione di rappresentazione della riflessione umana sul proprio esistere, che non può che emergere e volgersi esegeticamente al proprio esistere comunitario. E le *Veneri paleolitiche* ci dicono che la coscienza della sua forma sociale nel *sapiens sapiens* si determina intono alla centralità non della figura maschile, ma femminile, e per una ben precisa ragione.

Nel tempo delle origini della specie, la possibilità dei pochi gruppi di *sapiens sapiens* di perpetuarsi ha il suo luogo ed elemento decisivo nel corpo femminile, solo in ragione della cui magica fecondità un nucleo sociale si tramanda. Ecco la ragione che pone al centro della rappresentazione della comunità, in forma di valore sacrale assoluto, la funzione erotico-materna, dislocandola sopra e oltre i conflitti tra maschi; e così sottomettendoli a un principio più alto. Detto in sintesi, il processo di umanizzazione prende forma, tra quattrocentomila e trecentomila anni or sono in una regione africana che pare collocarsi intorno al golfo del Leone, sostituendo nello spazio sociale dell'orda al primato della forza fisica del maschio il primato della forza psichica femminile, rappresentata come valore trascendente aggregante intorno alla figura della madre, che ascende a simbolo e valore spirituale condiviso dal maschile e dal femminile. Così si è determinato, sotto il primato del simbolismo della madre, il passaggio nel *sapiens sapiens* dall'esistere

come branco il cui aggregarsi si determina entro la legge di natura gerarchicamente attraverso i duelli di gerarchia, a una comunità solidale ordinata intorno a una visione culturale costruita sul principio del dare materno solidale egualitario.

Detto altrimenti, il processo di umanizzazione prende forma attraverso il reticolo di relazioni entro la comunità e il loro racconto rappresentazione simbolico linguistico modulati simbolicamente intorno alla reciprocità solidale della madre. Accade così una autentica mutazione nel singolo ente naturale, ora costretto dalla pedagogia del contesto sociale a una nuova lettura nella coscienza dei capitali dati naturali differenza sessuale e generazionale, da regolare non più entro l'aggregazione naturale sotto l'animale alfa determinata dai duelli di gerarchia, ma entro e secondo il nuovo ordine, che ritualizza ogni ente naturale, e così costruendogli una soggettività culturale, determinata intorno alla ritualizzazione di momenti cospicui sociali con l'iniziazione, il matrimonio, la spartizione del cibo, i riti funerari, e un patrimonio di racconti e canti condivisi a spiegare l'esserci nel mondo. Così si istituisce la comunità come patrimonio di azioni ritualizzate condivise, ma intanto elevando la comunità a identità trascendente nei singoli; identità trascendente che conferisce una forma culturale post naturale al singolo ego: gli dà forma rendendolo partecipe di una superiore identità spirituale che armonizza vita e morte.

Che questa visione organizzasse già i pochi gruppi di *sapiens sapiens* delle origini in terra africana è quanto eloquentemente parla dalla Venere trovata in una località

marocchina nei pressi della città di Tan Tan nel 1999. È un blocco di quarzite di 6 cm, evidente immagine di un corpo femminile, con tracce di pittura oca, in ragione del sito alluvionale dove rinvenuta, databile tra i 300 e 500mila anni or sono. Cronologicamente, la successiva Venere, in tufo, è stata rinvenuta nel 1982 sulle alture del Golan palestinese (Venere di Berekhat Ram mm 35) e datata attendibilmente intorno a 230mila anni or sono. Queste due veneri, in quanto manufatti simbolici, dicono che il *sapiens sapiens* – la cui autonomizzazione nella ceppaia delle ominine viene collocata non oltre 400mila anni or sono nell'area del golfo di Guinea, e il cui successo determinerà la scomparsa di tutte le altre ominine – fin dalle origini si autorappresenta nello spazio sociale per la mediazione d'una simbolizzazione del corpo femminile. La venere di Tan Tan dice che è con questo complesso patrimonio spirituale che il *sapiens sapiens* esce dall'Africa ed entra in Eurasia circa duecentomila anni or sono. Lo confermano le posteriori veneri paleolitiche, tutte rappresentazioni del corpo femminile accentuatamente simboliche, che ribadiscono come dal paleolitico al neolitico lo spazio sociale si sia costruito intorno al corpo femminile, attraverso sue simbolizzazioni sempre più raffinate e complesse. Lo descrivono i reperti di manufatti simbolici di corpi femminili che caratterizzano tutto il paleolitico e il primo neolitico, fino alla straordinaria statuetta fittile della dea madre in trono con bambino di Sesklo (tra VII e VI millenni a.C.).

Che cosa determini la fine della cultura matrilineare non è difficile stabilirlo.

L'età della storia, o evo dei metalli, si caratterizza per una alta conflittualità, che trasferisce il centro sociale, anche a causa della crescita demografica esponenziale e quindi alla svalutazione della funzione materna generatrice, intorno alla figura del guerriero, mentre anche nell'ambito religioso si assiste alla progressiva emarginazione della figura del femminile, fino alla sua scomparsa assoluta nella barbarie islamica.

Ma che cosa determina nel tempo della storia questa irruzione e assolutizzazione nel simbolico del ruolo del maschile, fino alla sua centralità nello spazio politico intorno alle figure regali, come quella di Romolo?

Per comprenderlo dobbiamo scendere entro la dimensione naturale animale del *sapiens sapiens*, che prima di autonomizzarsi, per una mutazione genetica legata allo sviluppo della capacità di manipolare la natura usando il rapporto mano, potenziato esponenzialmente dalla comunicazione linguistica, ha vissuto una fase di pre-umanizzazione lunga milioni di anni, già animale sociale, ma solo in quanto anche in età adulta il singolo ominide incapace di esistere senza il solidale appoggio d'un gruppo.

Lo spazio sociale in natura: la società naturale prende forma attorno agli effetti dell'atto sessuale: la prole, che genera le cure parentali, un cui effetto è il rafforzamento della cooperazione alimentare. Ma in natura tanto l'accesso al cibo che al sesso si determinano intorno al conflitto tra maschi del gruppo: duelli di gerarchia, che organizzano il gruppo in modo gerarchico intorno a un animale alfa, che ha accesso privilegiato tanto al cibo che alla copula con le femmine in estro. È questa anche la

socialità degli scimpanzé (F. de Waal, *La politica degli scimpanzé*, ed it. Bari 1987), i nostri parenti più prossimi, dai quali ci siamo separati, nell'albero darwiniano della vita, circa 16 milioni di anni or sono. Era quella anche la forma di socialità di quel ramo dei primati dai quali si distaccarono le ominine; ma anche i bonobo, o scimpanzé nani, le cui femmine hanno un tratto in comune con le femmine della nostra specie: aver separato la capacità di orgasmo dal ciclo della fertilità. Tra i bonobo questo ha portato alla sostituzione del duello di gerarchia con la copula come momento di organizzazione della socialità, intorno al primato delle femmine, che non solo rifiutano di accoppiarsi con i maschi aggressivi, ma li cacciano. La società dei bonobo è di tipo matriarcale, come quella degli elefanti. E questo determina una differenza capitale tra bonobo e scimpanzé. Tra gli scimpanzé quando i maschi di branchi diversi vengono a contatto si combattono fino a sbranarsi a morsi, i branchi di bonobo quando vengono a contatto praticano una sorta di orgia di gruppo.

Non possiamo sapere per quale percorso il *sapiens sapiens* abbia superato il duello di gerarchia, ma quello che appare chiaro è che, con l'impiego quotidiano del sasso e del bastone: la loro trasformazione in utensili, ogni duello di gerarchia si trasforma in uno scontro mortale, per cui la tecnica, da ben prima della bomba atomica: fin dalle origini è una minaccia esiziale per la specie; che deve bloccare il duello di gerarchia o dismettere l'utensile. E qui di nuovo le Veneri paleolitiche suggeriscono intuitivamente in quale direzione il *sapiens sapiens*, o meglio la sua sponda femminile, abbia integrato l'utensile, proce-

dendo oltre le pulsioni della società naturale organizzata intorno ai duelli di gerarchia.

Lo dicono soprattutto due interdetti universali: all'omicidio e all'incesto, ma la moltiplicazione della vita e la tendenza opportunistica parassitaria del vivente tutto hanno finito per far riemergere in modo sistematico nei maschi del *sapiens sapiens* il residuo naturale pulsionale aggressivo, ora sostenuto dalla retorica della parola, fino alle costruzioni delle varie regalità. Sono i cosiddetti leader carismatici, che non sono altro che l'emersione dell'animale alfa in forma e maschera culturale. Questo sono le regalità, attraverso le quali: il loro articolarsi culturale in patriarcati, determina quella riemersione in forma culturale della pulsione psichica naturale alla gerarchizzazione, attraverso la quale (duello di gerarchia) si realizza la società naturale. In maschera culturale questo sono la regalità, ma l'effetto dell'emergere dell'arcaico gerarchico naturale è l'arresto del processo di umanizzazione: che è reciprocità assembleare, riaggregando le società del *sapiens sapiens* infettate da questa emersione in forma di macchine burocratiche gerarchiche, ma il cui effetto è di far regredire il *sapiens sapiens* fino alla arcaica originaria socialità gerarchica naturale, e però potenziata tragicamente dall'utensile, fino al massacro bellico.

Il/la *sapiens sapiens* per integrare l'utensile nello spazio sociale doveva mettere al bando il duello di gerarchia, ma così svalutando il ruolo del maschile nello spazio sociale ed aprendo lo spazio a un tempo psichico soggettivo e simbolico sociale per la sublimato nel sacro la funzione materna. Il maschile emarginato preme per riconquistare

il centro, ma il suo ritorno è sempre marginalizzazione del femminile dallo spazio sociale, fino alla sua esclusione assoluta islamica. Ed ecco anche perché ogni progresso verso società democratiche si segnala sempre per un riaffacciarsi della centralità del femminile, come nella Roma della grande crisi del mondo classico, che avrebbe poi sotto i cesari regredito nella barbarie del monoteismo cristiano, ma solo dopo aver fallito quella libera società: quel sogno di libertà universale del quale anche il primo cristianesimo evangelico fu un dettaglio, e che così si sintetizza in Musonio: «... a chi gli domandava se le donne debbano praticare la filosofia Musonio (filosofo romano di scuola stoica e di etnia etrusca 30-100 a.C. ca.) rispondeva che lo debbono, e non solo in quanto dotate di razionalità sensi e membra simili agli uomini, ma che anzi, data la loro condizione sociale e la loro indole sono più portate alla filosofia. I loro doveri infatti coincidono spesso con i doveri del filosofo: ... stimare il commettere ingiustizia cosa peggiore che subirla e l'umiltà migliore della superbia» (I. Ramelli, *Cultura e religione etrusca nel mondo romano*, cap. II nota 64).

Al trar delle somme, monarchia e repubblica non sono generi accorpabili, contro Aristotele e Machiavelli, nella classe stato. Lo stato nella sua forma compiuta è una macchina burocratica con al vertice un autocrate, ovvero in maschera culturale la riemersione egemonica della società naturale, che si organizza intorno all'animale alfa attraverso i duelli di gerarchia; e nelle società storiche infette di militarismo si formalizza come ordine burocratico, vera riemersione del branco ordale della società

naturale in maschera culturale. Emersione alla quale si oppongono tutti i processi di umanizzazione che, nella loro forma e momento politico decisivi hanno il loro centro in una simbolica comune condivisa secondo la logica della reciprocità delle madri, entro modalità e forme decise dallo sviluppo tecnico e rappresentate nel codice linguistico. Detto nella lingua latina: la repubblica, che universalmente ha il suo centro in una assemblea, che fissa i modi di convivenza in norme e designa opportune magistrature a realizzarle intorno alla capitale funzione della repressione delle sempre emergenti devianze regressive verso la gerarchizzazione dello spazio sociale sotto l'alfa dominate. Ne discende che lo stato non è che la forma culturale della riemersione della socializzazione nella sua modalità gerarchica naturale, la cui maschera di vertice è la regalità, mentre la forma compiuta di repubblica è nel vaticinio anarchico di superamento dello stato: forma della regressione nella disumanizzazione del *sapiens sapiens* nel tempo della storia.

La fine dello stato è: sarà la fine della storia, ma che ha avuto ha e avrà tendenzialmente carattere transitorio, fin quando la struttura naturale originaria sadomasochista della psiche del *sapiens sapiens* continuerà a premere per riemergere come gerarchizzazione: relazione dominate/dominato fino a costruire la macchina burocratica stato. Oppostamente, la libertà repubblicana prende forma: è la repressione culturale della pulsione naturale al duello di gerarchia, attraverso l'affermazione di spazi gestiti assemblearmente, alla maniera delle antiche polis o dei comuni medioevali in modo egualitario. E il grado di

eguaglianza lo misura il rapporto tra femminile e maschile: quanto egualitario. In questo quadro, la democrazia rappresentativa (compresa la sua forma romana intorno al senato) è la creazione di un ambito di libertà a vantaggio d'una minoranza, che se caccia il re è però ben decise a usare macchine repressive violente a bloccare le pressioni popolari alla libertà, come appunto accadde in Roma, dove l'oligarchia senatoria sconfisse i *populares*, ma per poi essere assorbita nella macchina stato, divorata dall'apparato repressivo burocratico militarista con il quale aveva sconfitto il popolo.

Perdere le loro repubbliche, essere divorate dal tiranno, è il destino di tutte le oligarchie vittoriose sul proprio popolo. E l'ultimo più clamoroso esempio è l'esito abortivo della rivoluzione cinese, dove Mao, cosciente della sconfitta in Russia del bolscevismo, cercò invano, con la rivoluzione culturale, di costruire una via a una democrazia realizzata, ma progettata senza e spesso contro il popolo, e quindi ricadendo in quella logica terroristica oligarchica magistralmente esplorata da Simone Weil in *Venezia salva*.

# Visión en rojo

## El libro de las revelaciones de Juliana de Norwich y el estilo gótico

Victoria Cirlot

Para Alois Maria Haas

La lectura del *Book of Showings* (Libro de las Revelaciones) de Juliana de Norwich<sup>1</sup>, concretamente la descripción de las visiones, produce una extraña impresión de modernidad. Teniendo como objeto visionario la Pasión de Cristo, ocurre que a menudo estos textos son equiparables a las obras de arte de la época, centradas también en este tema que recoge y manifiesta a un tiempo el despertar de una nueva sensibilidad en la estética europea, fundamentada ahora en las emociones de piedad y compasión ante el sacrificio de un cuerpo de conmovedora belleza arrasado por una violencia irracional. Si se compara las visiones de Juliana con el coetáneo retablo Despenser del castillo de Norwich<sup>2</sup> (fig. 1), éste nos prestará sin duda el estilo con

<sup>1</sup> *A book of Showings to the anchoress Julian of Norwich*, 2 vols., ed. Edmund Colledge O.S.A and James Walsh S.J., Pontifical Institute of Medieval Studies, Toronto 1978. Cito por esta edición aunque también he tenido en cuenta: *The Writings of Julian of Norwich. A Vision showed to a Devout Woman and A Revelation of Love*, ed. Nicholas Watson and Jacqueline Jenkins, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania 2006. Una traducción al castellano: Juliana de Norwich, *Libro de visiones y revelaciones*, traducción de María Tabuyo, Trotta, Madrid 2002.

<sup>2</sup> Después de aplastar la revuelta de los campesinos en East Anglia, el obispo Henry Despenser encargó en 1381 una pintura dividida en cinco secciones de la flagelación, procesión al calvario, crucifixión, deposición y resurrección de Cristo, como retablo en la catedral de Norwich, cf. Sarah Beckwith, *Christ's body. Identity, culture and society in late medieval writings*, Routledge, Londres 1993, entendiéndose que Cristo puede ser la figura emblemática de la resistencia, como también de la aceptación y la humildad, p. 23.



Fig. 1. Despenser Retable Norwich Castle

el que debemos reconstruir mentalmente dichas visiones, pero echaremos en falta el movimiento que presta a las imágenes visionarias una vida de la que, en principio, carecen las pinturas sobre madera. La ausencia de soporte para las imágenes visionarias impide su fijación, pero le otorga unas cualidades que escapan a toda reducción. Como ya se comentó para el caso de Hildegard von Bingen, las miniaturas que ilustraron sus visiones, a pesar de su excelencia, no podían en ningún momento competir con las imágenes visionarias, ni en su monumentalidad, ni en su movimiento, ni en su potencia<sup>3</sup>. Con todo, ya en estas lín-

<sup>3</sup> Anna Calderoni Masetti e Gigetta Dalli Regoli, *Sanctae Hildegardis Revelationes. Manoscritto 1942*, Cassa di risparmio di Lucca, Lucca 1973 utilizan el concepto de “macchina” para definir



eas iniciales quisiera destacar que las visiones de Juliana son muy diferentes de las de Hildegard, y que la diferencia radica esencialmente no en una cuestión temática, es decir, no en que la abadesa del Rin tenga visiones cósmicas frente a la concentración en la Pasión por parte de la reclusa de Norwich, sino mucho más en la transgresión de las fronteras de un estilo<sup>4</sup>. El carácter singular de las visiones

el carácter teatral y cinético de las invenciones hildegardianas, “dove una meccanica atentamente congegna produce movimenti lenti e continui, dislocazioni, improvise apparizioni e fughe; dove un immaginario apparato d’illuminazione prevede sia passaggi graduati dalla tenebra alla penombra alla piena luce, sia fologorazione attimali”, p. 21.

<sup>4</sup> Heinrich Wölfflin, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Espasa, Madrid 2011 (1ª edición 1915) que entiende “estilo” como “expresión de una época” (estilo epocal), aunque también “de una sentimentalidad nacional como expresión de un temperamento personal” (estilo nacional e individual). p. 32. Sobre “estilo gótico”, cf. Wilhelm Worringer, “Stilkritik”, en *Schriften*, hgg. Hannes Böhringer, Helga Grebing und Beate Söntgen, Band II, Wilhelm Fink Verlag, München 2004, pp. 1301-1304

de Juliana ya fue abordado por Vincent Gillespie y Maggie Ross que lo cifraron en su carácter apofático derivado de un conocimiento inefable: “Apophatic images and surfaces are themselves non-figural but allow projection from within the viewer or perception derived from ineffable knowing. Moses’ encounter with the burning bush is a classic apophatic image which allows the focusing of the imagination on a single image but which eschews representation of what it communicates.”<sup>5</sup> En el caso de Juliana plantean cómo justamente imágenes representacionales pueden perder su significado figural al disolverlo en formas, colores y texturas. Se trata entonces, según estos autores, de una deconstrucción de lo figurativo, que sería lo que nos ofrecen las visiones de Juliana en un diálogo extremadamente novedoso con las imágenes convencionales, es decir, con las imágenes fijadas en el arte de su época. La perspectiva adoptada por estos autores para comprender la nueva estética que se desprende de las visiones de Juliana me parece extremadamente interesante. Me gustaría, sin embargo, proponer otra forma de aproximación que en nada excluye la anterior. Las visiones de Juliana corresponden al estilo gótico, no sólo por su temática sino también por su psicología. Su atención centrada fundamentalmente en la sangre, lo que hace que su Libro sea una “vision en rojo”<sup>6</sup>, pero también en el cuerpo de Cristo, procede de una mirada que es la de su época, pero tam-

<sup>5</sup> Vincent Gillespie and Maggie Ross, “The apophatic image: the poetics of effacement in Julian of Norwich”, pp. 53-77 *The Medieval Mystical Tradition in England. Exeter Symposium V*, ed. Marion Glasscoe, Brewer, Cambridge 1992, la cita en la p. 57

<sup>6</sup> Tomo la expresión de Alois Maria Haas, “Visión en azul. Arqueología y mística de un color”, en *Visión en azul. Estudios de mística europea*, trad. V. Cirlot y A. Vega, Siruela, Madrid 1999, pp. 33-55.

bién observamos en las imágenes que resultan de su experiencia visionaria una extrema modernidad que transcurre por dos caminos diferentes: uno que nos conduce hacia la abstracción, otro que nos sitúa delante del informalismo. Mi intención consiste aquí en mostrar cómo suceden estos dos caminos en la construcción de las imágenes visionarias. De la figura, el cuerpo de Cristo, a la mancha roja, la sangre, y de ahí a la materia misma, la carne de Cristo.

### *1. Hacia la abstracción*

Como sucede siempre dentro de la tradición mística medieval, el fenómeno visionario acontece por la absoluta y radical realidad concedida a los sentidos espirituales, en concreto, al ojo interior, también llamado “del entendimiento”, “del corazón”, es decir, al ojo que se corresponde con el físico, pero que no es el físico, dada su capacidad de ver no sólo las realidades físicas, sino justamente las invisibles<sup>7</sup>. Pero Juliana se refiere a sus visiones denominándolas *shewings* (mostraciones) lo que acentúa su pasividad, puesto que ella ve *aquello que le ha sido mostrado*. A veces aparece el término *sight* para aludir a la visión, pero ella entiende su libro como *Libro de las mostraciones*, que se suele traducir por ‘revelaciones’. En la primera mostración, revelación o visión, el ojo de Juliana está centrado en una parte del cuerpo de Cristo: la ca-

<sup>7</sup> La tradición de los sentidos espirituales se remonta a Orígenes y es abundante la bibliografía sobre el tema. Me permito remitir a mi *Hildegarde de Bingen et la tradition visionnaire de l'Occident*, L'Harmattan, París 2017.



Fig. 2. Meister, Francke Man os Sorrows, ca. 1430, Hamburg.

beza ensangrentada por la corona de espinas. La imagen repentinamente formada a partir del ojo interior está totalmente ocupada en la cabeza, lo cual resulta inusual en las representaciones del Cristo sufriente, *man of sorrow*, que reproducen el cuerpo entero, o bien la mitad superior como sucede en la *imago pietatis*<sup>8</sup>. La imagen formada en la primera visión de Juliana es sin duda deudora de la imagen de Cristo como imagen de culto, síntesis de diversos momentos de la Pasión (crucifixión, sepultura), pero en su visión se intensifica el carácter parcial y fragmentario. Sólo se muestra la cabeza ensangrentada, como si la imagen hubiera surgido por efecto de un zoom, que la hubiera agrandado desmesuradamente dejando fuera de campo el resto del cuerpo. Si confrontamos la imagen visionaria con alguna obra de arte de la época, por ejemplo, el hombre de dolor del Meister Francke, fechada en 1430<sup>9</sup> (Fig. 2), se comprenderá rápidamente que la imagen formada en la visión de Juliana procede de este tipo de representación, pero también que no se adapta a él. En cualquier caso, ni siquiera la cabeza ensangrentada es la auténtica protagonista de la imagen, sino la sangre. Rojo es el color que se impone en toda la imagen:

Y en esto, de repente (*sodenly*), vi correr la sangre roja (*I saw the reed bloud rynninyng downe from vnder the garlande*) bajo

<sup>8</sup> Continúa siendo ineludible la cita a Erwin Panofsky, "Imago pietatis. Contribution à l'histoire des types du "Christ de Pitié/Homme de Douleurs" et de la "Maria Mediatrix" (1927), en Erwin Panofsky, *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge*, Flammarion, París 1997; la renovación y actualización del tema en: Hans Belting, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, Akal, Madrid 2009 (1ª ed. München 1990).

<sup>9</sup> El comentario de esta obra en: Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character*, 2 vols. Cambridge, MA: Harvard Univ. Press, 1964, vol. 1, pp. 123-125.

la corona, caliente y fresca y abundante (*hote and freyshely, plentuously and linely*), una corriente viva, como en el momento en que la corona de espinas fue apretada con fuerza contra su cabeza bendita. Comprendí, verdaderamente y con todo mi entendimiento, que era él, Dios y hombre, quien sufría por mí, que era él quien me lo mostraba sin ningún intermediario (*that shewed it me without anie meane*). 294. 1-8, p. 45

La visión acontece repentinamente (*sodenly*), sin que nada ni nadie pueda explicar lo que la ha motivado. El pseudo Dionisio en la carta III a Gayo define: “Llamamos repentino a lo que se nos presenta inesperadamente, como pasando de lo oscuro a la claridad.”<sup>10</sup> Eso quiere decir que el mundo físico, material, del entorno se desvanece para que su lugar sea ocupado por otro, que no es ni físico ni material, sino de una textura que se parece a la de los sueños. *Mundus imaginalis*, lo llamó Henry Corbin<sup>11</sup>. No es el ojo físico el que ve esto, pues efectivamente no se trata de una percepción, sino de una visión repentina porque se ha abierto el ojo interior, espiritual, del corazón, el de la mente. Son éstas las expresiones habituales para aludir al “otro” ojo. Se abre el espacio visionario, ¿de dos dimensiones? ¿es como una pantalla? ¿o puede ser tridimensional y rodearnos, envolvernos, como han logrado las sofisticadas técnicas del cine del siglo XXI? Y en ese carácter repentino, parece como si la imagen invadiera totalmente a Juliana. Es una imagen

<sup>10</sup> *Obras completas del Pseudo Dionisio Areopagita*, edición de Teodoro H. Martín, BAC, Madrid 1990, p. 384.

<sup>11</sup> Henry Corbin, *Terre céleste et corps de résurrection. De l'Iran Mazdéen à l'Iran Shi'ite*, Buchet/Chastel, 1960, p. 129 y ss.

animada, porque ella “ve correr la sangre”. Y esa repentina visión se corresponde justamente con el momento de la acción de colocar la corona de espinas. Los tiempos históricos convergen: el de Juliana que está teniendo la visión y el de Cristo cuando fue coronado. La visión permite revivir la Pasión de Cristo, pero no sólo a la visionaria, sino también al lector de sus visiones. La Pasión está volviendo a acontecer en la visión de Juliana, en su sentimiento y en su emoción<sup>12</sup>. Se trata de una visión que produce compasión, en el sentido etimológico del concepto: una pasión “con”, un sufrimiento compartido con el que lo vivió entonces, pero que alcanza nueva vida en la experiencia actual de la visionaria. La sangre no es solo roja, sino que además puede ser “sentida” con propiedades tales como “caliente y fresca, abundante y viva”<sup>13</sup>. Si ahora retornamos al retablo de meister Francke apreciaremos aún mayores diferencias, consistiendo la principal en el discreto uso del rojo por parte del artista, frente a lo que en la visionaria ya se anuncia como un derroche de pigmento. La atención a la sangre se comprueba ya en esta primera visión por la necesidad de fijar una tipología de las gotas de sangre, por su color y por su forma, por el modo de caer:

<sup>12</sup> Acerca del valor cognitivo de las emociones y, en particular, sobre la compasión, cf. Martha C. Nussbaum, *Paisajes del pensamiento. La inteligencia de las emociones*, Paidós, Barcelona 2008 (1ª edición Cambridge University Press 2001), aunque no se ocupe en ningún momento de la Pasión de Cristo como destacó Sarah McNamer, *Affective Meditation and the Invention of Medieval Compassion*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2010.

<sup>13</sup> Acerca del valor y significado de la sangre en la cultura medieval, ver Caroline Walker Bynum, *Wonderful blood. Theology and Practice in Late Medieval Northern Germany and Beyond*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2007.

Durante todo el tiempo que nuestro Señor me mostró (*schewed*, 311. 12) esta visión espiritual (*ghostly syght*, 13) que he descrito, vi persistir el abundante derramamiento de sangre de su cabeza. Las grandes gotas / adición de TL hasta el final / caían desde la corona como perdigones (*pelottes*, 15) y parecían salir de sus venas. Cuando salían eran de un rojo pardusco (*browne rede*, 16), pues la sangre era muy espesa, y cuando se extendían se volvían de un rojo brillante (*bryght rede*, 17). Cuando llegaban a las cejas, se desvanecían; y aun así, la sangre siguió corriendo hasta que yo hube visto y comprendido muchas cosas (*and not wythstanding the bledyng contynued tylle many thynges were sene and vnderstondyd*, 19-20). Sin embargo, la belleza (*feyerhede*, 312.10) y la vivacidad (*lyuelyhede*, 20) de su rostro persistían, bello y vivo sin disminución (*bewty and lyuelynes*, 21).

La abundancia (*the plentuoushede*, 312. 22) se asemejaba a las gotas de agua (*droppes of water*, 22) que caen de los aleros de una casa después de un fuerte aguacero, cayendo tan copiosa que ningún ingenio humano podría contarlas. Y en su redondez, al derramarse sobre la frente, eran como escamas de arenque (*scale of heryng*, 25). P. 53

Entonces se me ocurrieron tres cosas: las gotas eran redondas como perdigones cuando la sangre brotaba; como escamas de arenque cuando se extendían; como gotas de lluvia cuando caen de los aleros, de modo que no podían contarse. Esta visión era vívida y penetrante (*quyck and lyuely* 313. 30-1), espantosa y horrible (*hidows and dredfulle*, 31), dulce y encantadora (*swete and louely*, 31). Y de todo lo que contemplé (*saw*, 32) en esta visión (*syght*, 32), lo que me dio más fuerza fue ver a nuestro buen Señor, que es tan reverenciado y temido, mostrarse tan amistoso y cortés, y eso llenó mi alma de deleite y certeza más que cualquier otra cosa. 311.12-313.32, p. 53

La diferenciación de los tipos de gotas de sangre, ya como perdigones, ya gotas de agua o escamas de arenque, su textura espesa y su repentino desvanecimiento, su caída

como un aguacero, su forma contundentemente redonda o bien su semejanza con las escamas de arenque, denotan una necesidad de visualizar y hacer visible la sangre, que Juliana experimentó años después de su primera versión de la visión que le aconteció durante su enfermedad los días 11 al 13 de mayo de 1371. Pero además Vincent Gillespie y Maggie Ross entendieron que la imagen sugiere “an urge to ‘domesticate’ the horror of the passion, to defuse the challenge of its physicality by invoking homely means to interpret it.”<sup>14</sup> El pasaje se encuentra en la segunda versión, conocida como la versión larga y escrita veinte años después de la experiencia visionaria; esta segunda versión contiene algunas supresiones, pocas, y sobre todo ampliaciones como ésta que también podrían derivar tanto del propio ejercicio visionario y meditativo de la visionaria como de estímulo para la interiorización de la imagen entre su auditorio. En la pintura gótica no es habitual la representación de la sangre en una abundancia como la que aparece en la visión. Con todo algunos dibujos y miniaturas muestran el cuerpo de Cristo cubierto enteramente por la sangre, como por ejemplo un dibujo de la primera mitad del siglo XIV conservado en el Museo Schnütgen de Colonia (fig. 3) y cuya realización ha sido atribuida a una monja de un convento del Rin. San Bernardo aparece abrazado a la cruz transformada *into a geyser of redeeming blood*, en palabras de Jeffrey Hamburger<sup>15</sup>. Y es que, en efecto, la sangre roja

<sup>14</sup> Vincent Gillespie and Maggie Ross, op. cit., p. 65.

<sup>15</sup> Jeffrey F. Hamburger, *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, Zone Books, New York 1998, p. 139.



Fig. 3. Museo Schnütgen de Colonia

que cogen las piernas de Cristo o la madera ensangrentada de la cruz, revelan rastro de sangre. ¿No pertenecerán a realidades distintas, una la del crucificado y su sangre, y otra la de los personajes al pie de la cruz? ¿No será el crucificado objeto de la visión de los que están arrodillados? También algunas miniaturas de procedencia cartuja, generalmente del siglo XV, muestran esa misma intensidad a la hora de mostrar la sangre del crucificado. Así, el manuscrito de la British Library Egerton 1821 (fig. 4),

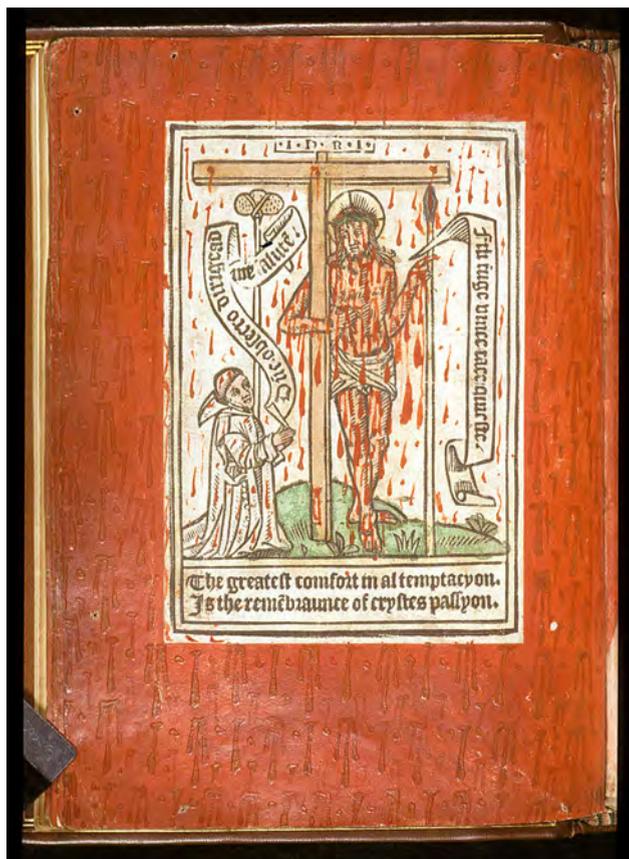


Fig. 4. BL Egerton 1821 f. 9v.

cae a grandes chorros y todo el cuerpo del crucificado está teñido de rojo. La imagen resulta impresionante por su intensa expresividad y crudeza, lo que contrasta con su reducido tamaño (25.5 x 18 cm). El espectador siente como si los chorros de sangre fueran a alcanzarle, pero no lo hacen porque ni siquiera tocan ni a san Bernardo ni a la monja que está al otro lado de la cruz. ¿Cómo es esto posible? Ni una sola mancha roja se puede advertir en las túnicas de los dos personajes, ni tampoco en sus manos



Fig. 5. BL Egerton 1821 ff. IV-2.

considerado como un ejemplo característico de libro devocional pues en él mismo recayeron las manifestaciones emotivas por parte de sus lectores (como por ejemplo los besos que desgastan letras e imágenes), contiene un folio con la imagen de Cristo con la corona de espinas y todo él envuelto en sangre. Las gotas de sangre caen como gotas de lluvia. En este mismo manuscrito, en sus folios iniciales, fueron representadas gotas de sangre (fig. 5) y el rojo cubre totalmente los folios 6v al 8r pudiéndose advertir además del color, una esquemática representación de las heridas de Cristo (fig.6). Nancy Thébaut ha dedicado un estudio a este extraordinario manuscrito comprendiéndolo en el contexto de su época, dentro del culto de la preciosa sangre y de las maravillosas propiedades otorgadas a la sangre de Cristo, testimonio de su sacri-



Fig. 6. BL Egerton 1821 f. 7v.

ficio y muerte, pero también fuente de vida y rebosante de efectos curativos<sup>16</sup>. La sangre adquiere así un carácter metonímico, del mismo modo que sucede con la herida de Cristo. Separada la sangre o la herida del cuerpo, produce un efecto abstracto, geométrico en el caso de la herida que adopta la forma de una mandorla, informal en el caso de la sangre. Las miniaturas del ms Egerton 1821, monocromas en rojo, podrían compararse con un Mark

<sup>16</sup> Nancy Thébaut, "Bleeding Pages, bleeding Bodies. A gendered Reading of British Library Ms Egerton", *Medieval Feminist Forum* 2009, 45 (2), pp. 175-200.

Rothko al menos en lo que respecta al efecto visual, dentro de una percepción que desestima todo aquello que no sea la forma, porque justamente como quería Heinrich Wölfflin esa es la percepción que permite encontrar la proximidad entre un zapato puntiagudo y una catedral gótica<sup>17</sup>. Como comentara Edgar Wind a propósito de esta comparación de Wölfflin, no se trata en absoluto de identificar el zapato con la catedral, sino simplemente de poder advertir sus semejanzas. Acerca del interés que puede tener colocar una catedral gótica al lado de un zapato puntiagudo ya se pronunció el surrealismo y no me parece necesario insistir en ello. Efectivamente, una nueva luz brota del acercamiento de realidades distantes. En la cuarta visión de Juliana la sangre roja cubre toda la pantalla visionaria y ya no deja ver más que rojo y sangre prescindiendo de todo elemento figurativo:

La sangre caliente (hote blode) corría tan abundantemente que ni la piel ni las heridas podían verse, pues todo parecía sangre (but as it were all blode). 342-6-7, p. 65

De momento, la imagen es plana y por ella corre la sangre, abundantemente. Deja de verse el cuerpo, dejan de verse la piel, las heridas, todo deja de verse, salvo la sangre y “todo parecía sangre”. El rojo de la sangre tiñe toda la pantalla y lo hace como agua cayendo de una cascada, con violencia.

<sup>17</sup> Citado por Edgar Wind, “La participación estética” en *Arte y anarquía*, El cuenco de plata, Buenos Aires 2016, (1ª edición 1963), p. 70: “la esencia del estilo gótico se manifiesta tanto en un zapato puntiagudo como en una catedral.”

Y cuando descendía hasta donde debía haber caído, desaparecía. Sin embargo, la sangre siguió derramándose por un tiempo, como para que fuera observada atentamente. Yo la veía tan abundante que me pareció que si realmente y en substancia (*in kynde and in substance*) aquello hubiera sucedido allí, la cama y todo lo que estaba alrededor habría quedado empapado en sangre. 342.8-12, p. 65

Un sentimiento de exceso se apodera del lector/espectador, que siente que el líquido rebasa los límites del receptáculo, como en la prueba zen en la que el discípulo tiene que asistir tranquilamente al derramamiento del té, mientras el maestro continúa vertiendo en la taza todo el contenido de la tetera y el té va saliendo y saliendo. Aquí las imágenes quieren salirse de la pantalla para invadir el mundo cotidiano, el de la cama, pero la visionaria precisa y distingue visión de “realidad”, como hizo Teresa de Ávila al diferenciar el modo en que ella veía el crucifijo, lleno de piedras preciosas, de cómo lo veían los demás, solo como madera desnuda, lo que motivó las alabanzas a la santa por parte de André Breton<sup>18</sup>. La sangre que ella está viendo no pertenece al mundo terrenal (*in kynde and in substance*) sino al mundo visionario, y por eso no puede “empapar la cama” donde ella se encuentra. Sin embargo, la precisión de Juliana no solo indica su capacidad de discernimiento, sino que tiene como intención destacar la vivacidad de la imagen: la sangre que ella está viendo es como la sangre “real” que no por no ser “en sustancia” tiene menos efecto en ella. Como en los folios

<sup>18</sup> André Breton, *Le message automatique* (1933), en *Oeuvres complètes*, II, éd. Marguerite Bonnet, La Pléiade, Gallimard, París 1992, p. 392.

monocromos en rojo del manuscrito Egerton 1821 todos ellos recubiertos por incisiones que aluden a las heridas, en las visiones de Juliana el rojo no se desprende ni se disocia nunca de la sangre. No adquiere el valor autónomo como color que le concedió la pintura abstracta del siglo XX, y su valor expresivo está siempre ligado al objeto que colorea. Lo que no impide la creación de auténticos paisajes de potente efecto por estar resueltos en un rojo que finalmente habrá de ser el color del paraíso:

La sangre preciosa (*dere worthy bloude* 344.20) de nuestro Señor Jesucristo es en verdad la más preciosa (*most precious* 21), la más inagotable (*most plentuous*). Mirad y ved (*Beholde and see*) el poder (*vertu*) de esta preciosa abundancia de su preciosa sangre (*this precious plenty of hys dere worthy blode* 22). Descendió a los infiernos y rompió sus cadenas, y liberó a todos aquellos que allí se encontraban y que pertenecían a la corte celestial. La preciosa abundancia de su preciosa sangre (*the precious plenty of his dere worthy blode* 24-25) inunda toda la tierra, y está presta para lavar los pecados de todas las criaturas que son, han sido y serán de buena voluntad. La preciosa abundancia de su preciosa sangre (*the precious plenty of his derewortyhy blode* 26-27) ascendió al cielo en el cuerpo bendito de nuestro Señor Jesucristo, y allí entró a raudales, pidiendo al Padre por nosotros; así es y así será mientras tengamos necesidad de ello. Fluye a raudales por todo el cielo (*and ovyr more it flowythy in all heaven* 345 29-30), regocijando en la salvación a toda la humanidad que allí se encuentra y se encontrará, hasta completar el número de los que faltan. 344.20-345.30, pp. 67-8

Los editores indican en nota el carácter paulino (Romanos 5) de la teología del pasaje (344 25), lo que no suprime en modo alguno el efecto estético, muy novedoso,

de una mancha roja que se extiende por los tres mundos (infierno, tierra, cielo) y que concluye el capítulo que se ha iniciado con la sangre del crucificado.

## 2. *Hacia el informalismo*

La visión en rojo de Juliana de Norwich encuentra su contrapartida en otra gama cromática que va del marrón al negro y cuyo soporte es la piel y la carne del crucificado. El ojo interior de la visionaria se centra en partes concretas del cuerpo de Cristo. A la visión monocromática sucede ahora una mirada centrada en las texturas de la carne, y a la sensación de la belleza del cuerpo de Cristo se da paso a una sensación de horror que resulta indelegible de la primera. Ya san Bernardo en el sermón 28 de su Comentario al Cantar de los Cantares necesitaba comprender la deformidad y la negrura del cuerpo de Cristo en la cruz (*nisi deforme et nigrum*).<sup>19</sup> Tal y como apuntó Mitchell B. Merback al hablar del intenso realismo que domina en los retablos góticos, la representación de los crucificados cuyas piernas, por ejemplo, se doblan y tuercen de un modo que responde perfectamente al conocimiento anatómico<sup>20</sup>, en las visiones de Juliana se atiende a la destrucción de la carne por los efectos de los clavos. En sus descripciones la muerte alcanza extrema

<sup>19</sup> San Bernardo, *Obras completas. V. Sermones sobre el Cantar de los Cantares*, edición preparada por los monjes cistercienses de España, introducción por Juan María de la Torre y traducción por Iñaki Aranguren, Biblioteca de autores cristianos, Madrid 1987

<sup>20</sup> Mitchell B. Merback, *The Thief, the Cross and the Wheel. Pain and the Spectacle of Punishment in Medieval and Renaissance Europe*, The University of Chicago Press, Chicago 1998.

visualidad a través de la manifestación de la corrupción de la materia. Ya en la segunda revelación, Juliana asiste a las escenas de ultraje de la Pasión, pero en lugar de recrear narrativamente esta etapa, la visionaria se detiene en aspectos tales como el cambio de color (*offten chaungyng of color*, 346.6), o bien las transformaciones que se operan en el rostro de Cristo:

En una ocasión, vi cómo la mitad de su rostro (*halfe the face*, 7) se cubría de sangre seca (*drye bloud*, 7), a partir de la oreja, hasta quedar totalmente cubierto por ella, y luego la otra mitad se resecaba de la misma manera, mientras la sangre desaparecía del otro lado igual que había aparecido.<sup>324.7</sup>, p. 59

Frente a la liquidez que domina la primera revelación en que la sangre fluye inagotable, ahora en cambio la visión conoce otros modos de reacciones corporales, tales como el resecamiento de la piel. La visionaria no esconde su horror ante las imágenes que se le presentan. Afirma que lo vio de manera espantosa y oscura (*swemly and darkely*, 325.11) y que deseaba más luz (*bodely light*, 12), para ver con mayor claridad. Y sobre todo busca el significado de la imagen visionaria. Primero se pregunta si lo que ha visto merece realmente el nombre de “revelación” (*shewyng*, 34). Y en esta incertidumbre, alcanza la comprensión:

Y entonces, en varias ocasiones, nuestro Señor me dio una comprensión mayor (*more syght*, 327.35), y entendí que era realmente una revelación (*shewyng*, 36). Simbolizaba (*It was a figur*, 36) y se asemejaba a nuestra sucia y negra muerte, que

nuestro bello, luminoso y bendito Señor cargó sobre sí por nuestros pecados. Eso me hizo pensar en el velo santo de Verónica (*holie vernacle*, 328.38), en Roma, que él imprimió con su rostro ensangrentado (*he portrude with his one blessed face*, 39), durante su cruel pasión, cuando iba voluntariamente a la muerte; su rostro afligido y consumido cambió a menudo de color (*and often chaungyng of coloure* 40-41), pasando del pardo al negro (*of the brownhead and the blackhead* 41). Muchos se preguntan (*marveyled*, 42) cómo pudo imprimirse esa imagen (*ymage* 42) de su rostro bendito, que es el más bello del cielo, la flor de la tierra y el fruto del útero de la virgen. Cómo puede estar esa imagen (*ymage*, 45) tan descolorida (*dyscolouryde*, 45) y tan lejos de la belleza (*feyerhead*, 45). Yo quiero decir lo que, por la gracia de Dios, he comprendido. 327.35-328.45, p. 60

No es de extrañar que Juliana aluda aquí al velo santo de la Verónica, allí donde quedó impreso el rostro de Cristo. Como entendió Georges Didi-Huberman, «Bien que, ou parce que donnée comme un négatif de l'image, la "sainte Face" fait modèle pour toute notion d'image. [...] Bref, elle fonde la légitimité incarnationnelle de l'image. Et c'est à partir d'un tel statut matriciel que pourra se penser, au coeur même de la trace, l'apparition d'une face du divin»<sup>21</sup>. El velo de la Verónica no sólo muestra una imagen, sino que la contiene, pues es receptáculo de su huella. Si Cristo mismo es la imagen del Padre oculto e invisible, su rostro, como sinécdoque, encierra todo el misterio de la encarnación. Así, la visión de la Crucifixión se encuentra acompañada de la visión del rostro impreso en la tela que muestra Verónica, tal y como ocurre en la

<sup>21</sup> Georges Didi-Hubermann, «Face, proche, lointain: l'empreinte du visage et le lieu pour apparaître» (1996), *Phalènes. Essais sur l'apparition*, 2, les éditions de Minuit, París 2013, p. 203.



Fig.7. Westfaelischer, Meister Grosser Kalvarienberg.

Crucifixión del maestro de la montaña del calvario de Westfalia (fig. 7). El retablo, como la visión de Juliana, muestra una imagen de conjunto, pero también el detalle, que en este caso es el rostro de Cristo. La ambivalencia sobre el sentimiento de belleza y horror domina a Juliana que se pregunta con inquietud por esa coexistencia de contrarios. Hay que destacar que el paso de lo bello a lo horrible transcurre por el cambio cromático, del pardo al negro, y por la decoloración. Son los colores los que prestan visualidad y con ella significado a esta experiencia sobre la carne de Cristo, la materia por excelencia, que ya había ocupado tanto a Tertuliano<sup>22</sup>. La atención y la comprensión de la carne de Cristo se acentúa en la octava mostración en la que puede advertirse como la tendencia abstracta de la visión en rojo cede paso a una que podríamos considerar informal.

De nuevo aparece ante Juliana el rostro de Cristo, seco, sin sangre, pálido, para centrarse en los labios en los que concentra la transformación y el paso de la vida a la muerte. Luego, continúa con el cuerpo. Los cambios cromáticos consisten ahora en el tránsito del azul al pardo, y finalmente negro:

Después de esto, Cristo me mostró parte de su pasión, cercana ya a su muerte (*a parte of hys passyon nere his dyeng* 3 57.3). Vi su dulce rostro (*the swete face* 2) como si estuviera seco (*drye* 3) y sin sangre (*blodeles* 4)), con la palidez del moribundo (*with pale dyeng* 4); luego, su rostro consumido se puso lívido, y la palidez

<sup>22</sup> Tertullien, *La chair du Christ*, introduction, texte critique, traduction et commentaire de Jean-Pierre Mahé, Les éditions du Cerf, Paris 1975.

se volvió azul (*more deede in to blew* 5), y luego el azul se volvió pardo (*browne blew* 6), cuando la muerte se iba apoderando de su carne. Su pasión se me aparecía más vívidamente en su rostro bendito, y especialmente en los labios. Vi que éstos iban tomando esos cuatro colores (*iiij colours* 8), esos labios que antes había visto tan frescos y rojos, tan vivos y hermosos (*fressch and rody, lyuely and lykyng to my syght* 9). Era doloroso ver ese cambio (*peinfulle chaungyng* 9), ese ir muriendo, y su nariz, consumida y completamente seca, ante mis ojos. El dulce cuerpo (*swete body* 11) se volvía azul [marrón] y negro (*browne and blacke* 11), completamente alterado y transformado respecto de su belleza natural, con su tez vívida y fresca convertida en la imagen marchita de la muerte (*to drye dyeng* 358 13). Pues cuando nuestro salvador murió en la cruz, había un viento seco y penetrante, según vi. Y cuando toda su preciosa sangre (*precyous blode* 16) se hubo derramado de su cuerpo, todavía quedaba alguna humedad en su carne. Se secó desde el interior por la angustia y la ausencia de sangre, y desde el exterior por el viento y el frío, concentrados en el dulce cuerpo de Cristo; y cuando pasaron las horas, todo ello secó la carne de Cristo. 357.3-358, p. 73

Juliana se detiene en el significado de la sequedad como cuerpo sin sangre y sin humedad. Seguidamente da entrada a imágenes nuevas en las que combina una mirada que alcanza a ver todo el cuerpo de Cristo y otra que, en cambio se detiene en el detalle para mostrar paisajes que están muy cerca de la pintura informal del siglo XX con sus texturas horadadas y desgarradas<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> Juan Eduardo Cirlot, "Ideología del informalismo", *Correo de las Artes* 29, dic.-enero 1961, pp. 10-12: "Después de la eliminación de la imagen figurativa, realizada por Kandinsky, Malévích y el grupo De Stijl, entre 1910 y 1918, preparada por el expresionismo y la pulsante ornamentación del Modern Stile desde dos décadas antes, entre 1920-1924, se decanta, lenta y progresivamente la tendencia informalista, que supera la estética de la mancha y del linealismo lineal para convertirse en un arte basado en la expresión de la materia, por si misma, y por las nuevas formas que recibe en el tratamiento pictórico."

El bendito cuerpo se había ido secando (*the blessyd body dryed* 360 8) durante mucho tiempo, con el desgarramiento de los clavos (*wryngyng of the nayles* 360 8-9) y el peso del cuerpo; comprendí que, debido a la delicadeza y a la suavidad de manos y pies, y a la cruel dureza de los clavos, se habían ensanchado las heridas (*the woundys waxid wyde* 361 11); y el cuerpo, allí colgado durante tanto tiempo, cayendo bajo el peso, con la cabeza perforada y arañada (*persyng and rasyng* 361 12), presionada por la corona, toda llena de sangre seca, con los suaves cabellos pegados con la sangre y las espinas, y las espinas agarradas a la carne. Al principio, mientras la carne estaba fresca y sangrante (*fressch and bledyng* 361-2 15-16), la continua presión de las espinas ensanchaba las heridas (*the woundes wyde* 362 16-17). Vi también que la suave piel y la tierna carne, revueltas con el cabello y la sangre, estaban desgarradas por las espinas (*rasyd and losyde* 18), rotas en muchos fragmentos (*brokyn in many pecis* 19), y colgaban como si fueran a caer (*were hangyng as they wolde hastely haue fallen* 362 19-20) mientras el cuerpo conservaba todavía el fluido natural. Como sucedió esto, no lo vi, pero comprendí que estaba causado por las aguzadas espinas y por la áspera y dolorosa imposición despiadada, implacable de la corona, de manera que la piel y la carne fueron desgarradas en pedazos y el cabello arrancado de los huesos. Así, la carne estaba hecha jirones, como una tela, y colgaba de manera que parecía que pronto caería debido al peso y la flojedad. Todo ello me causó gran pena y temor, pues me parecía que yo moriría tan pronto viera que caía. 360.8-362, p. 75

El efecto de los clavos y la corona de espinas en la carne genera las perforaciones, una superficie arañada, marañas de cabellos y espinas, desgarramientos, despedazamientos. A pesar del realismo de la pintura gótica, existen pocos retablos que iguallen la intensidad de lo deforme/informe en la visión de Juliana, quizás sólo equiparable

a los cuerpos torturados de un Mathias Grünewald, al peculiar tratamiento de algunas partes del cuerpo de Cristo, tal y como aparece en el célebre *Retablo de Isenheim* (1512-1516)<sup>24</sup> (fig. 8). Como siempre, la visión de Juliana no es estática:

Esto duró un momento (*a whyle* 363 29), y después empezó a cambiar (*to chaunge* 29). Yo observaba y me asombraba de aquel cambio (*and I behelde and marveyled how it myght be* 29-30). Y entonces vi cómo sucedía: lo que estaba adherido a la corona comenzó a secarse y perder peso, y la rodeaba, como si fuera una corona sobre la otra corona. La corona hecha de espinas estaba teñida de sangre (*was deyde with the blode* 363 33), y la otra corona y la cabeza eran de un mismo color (*one colowre* 34), como de sangre coagulada (*cloteryd blode* 34). La piel y la carne del rostro y el cuerpo que veía estaban cubiertos con finas arrugas, de un color rojizo (*tawny coloure* 36), como una tabla de madera envejecida (*lyke a drye bord when it is agyd* 36-37), y el rostro estaba más marrón (*browne* 37) que el cuerpo. 363.29-37, p. 75

El sufrimiento de Cristo no es un concepto o una idea, sino que se ha materializado en su cuerpo que puede “verse y creerse”, para adoptar la feliz ecuación establecida por Roland Recht con respecto al arte gótico<sup>25</sup>. La visión de Juliana crea imágenes nunca vistas por los hombres de su tiempo, porque el “detalle” de la obra de arte pasa a convertirse en una totalidad constituida sólo por carne, en sus distintas texturas y colores. Juliana entendió que Dios le había mostrado su Pasión de cinco maneras:

<sup>24</sup> Grünewald et le retable d'Issenheim. Regards sur un chef-d'oeuvre, sous la direction de Pantxika Béguerie-De Paepe, Philippe Lorentz, Musée d'Unterlinden 8 déc. 2007-2 mars 2008.

<sup>25</sup> Roland Recht, *Le croire et le voire. L'art des cathédrales, XII-XV siècle*, Gallimard, Paris 1999.



Fig.8. Isenheim pies.

Pero nuestro cortés Señor me mostró su Pasión de cinco maneras (*fyue manneres* 389.9). La primera es su cabeza sangrante (*bledyng of the hede* 9-10). La segunda, la decoloración de su rostro (*dyscolowryng of his blessyd face* 10). La tercera, el deramamiento de sangre (*plentous bledyng of the body* 390 11) como en surcos provocados por la flagelación. La cuarta, el profundo resecaimiento (*depe drying* 12); como dije antes, estas cuatro maneras eran los sufrimientos de la Pasión (*the paynes of the passion* 12-13). Y la quinta que se me reveló es la alegría y la felicidad de la Pasión (*joy and the blisse of the passion* 13-14). 389-9-390.13, p. 88

Como señalaron los editores del *Books of Showings*, la primera manera era imaginativa: el sufrimiento de Cristo hombre; la segunda, la contemplación del divino amor en Cristo en la palabra encarnada; la tercera, la contemplación del gozo eterno en la Trinidad, es decir, que con ellas se reproducía la clásica *ascensio mentis in Deum* de la tradición occidental.<sup>26</sup> En lugar de plantearlo en términos teológicos, me gustaría comprender las visiones de Juliana en su dimensión propiamente estética. He tratado de poner de manifiesto la cercanía de sus visiones con la obra de arte de su época. De hecho, éstas se desencadenan ante la visión de un crucifijo que Peter Dinzelsbacher quiso identificar con uno de Silesia<sup>27</sup> (fig. 9), lo que se enmarca dentro de la función de la obra de arte de la época, no sólo devocional y cultural, sino también meditativa. A la meditación sobre las imágenes, su interiorización y comprensión de sus significados, podía suceder el

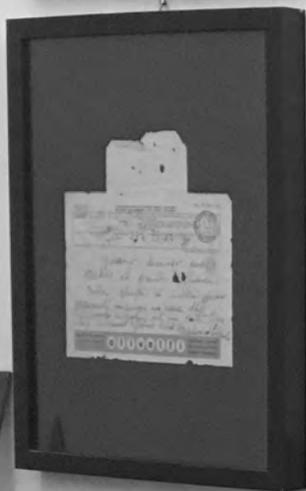
<sup>26</sup> Edición citada, nota a 389. p. 7.

<sup>27</sup> Peter Dinzelsbacher, *Vision und Visionsliteratur im Mittelalter*, Anton Hiersemann, Stuttgart 1981, p. 264.

despliegue de otras imágenes, surgidas éstas de la visión. Algunas místicas como, por ejemplo, Angela de Foligno, han insistido en cómo la obra de arte pudo despertar sus facultades visionarias y también cómo éstas empalidecían ante la potencia de las imágenes contempladas en las visiones. Su movimiento, el agrandamiento de detalles, partes o fragmentos, suponía una diferencia notable en relación con las imágenes sujetas a un soporte. En la experiencia visionaria de Juliana se han podido advertir unos recorridos que van de la figuración a la abstracción y de la abstracción al informalismo, procesos que conocemos bien gracias a las vanguardias del siglo XX. Decisivo resulta el hecho de que una experiencia visionaria pueda aglutinar tendencias desplegadas históricamente en la creación artística. Muy significativo es el hecho de que fuera el cuerpo de Cristo, su visión y comprensión, la que determinara tal riqueza estética. Pues aunque la obra de arte de la época de Juliana pueda contener muchos aspectos equiparables a las imágenes visionarias, es en sus imágenes donde pueden encontrarse las grandes novedades que retan la comprensión lineal y evolutiva del tiempo histórico, aunque sólo conservemos las palabras que fueron utilizadas para describirlas.



COMITATO  
MOSTRA PERSONALE  
di  
**OSVALDO LICINI**  
Il Museo Licini aprirà dal 20 febbraio alle 9 ore  
Orario: Martedì - Venerdì, dalle 10 alle 17 ore  
Sabato, dalle 10 alle 17 ore - Domenica, dalle 10 alle 12 ore



## 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*





## Fuga nel paesaggio

### L'atelier di Osvaldo Licini a Monte Vidon Corrado

Elenio Cicchini

È merito della pittura fiamminga del XV secolo aver rovesciato il rapporto tra paesaggio e figura: Joachim Patinir e Herri met de Bles tendono a tal punto a rimpicciolire le loro figure – spesso mere trasparenze – da farle dileguare nei verdi dei declivi e delle innumerevoli acque del *lantscap* olandese. In continuità con questa tradizione, l'opera pittorica di Osvaldo Licini (1894-1958) consente di pensare da capo il paesaggio come condizione stessa della figura.

Ma per Licini, a differenza degli antesignani, il paesaggio non costituisce più l'oggetto del dipinto, ma ne è innanzitutto qualcosa come il medio attraverso cui si rende visibile quel che può essere visto – nella campitura febbrile del colore grumoso come nella tenue impronta della setola.

Così, la figura non è più atterrita, come il San Girolamo di Patinir rannicchiato nella roccia, né si mostra nel venir meno al cospetto della natura, ma paesaggio e figura sembrano misteriosamente comunicare l'uno attraverso l'altra. Non è necessario giungere al “Personaggio” delle tele degli anni '40 – quel singolare astro costituito da lettere –, ma le figure di *Paesaggio con l'uomo* (1926), *Paesaggio marchigiano* e *Paesaggio fantastico (Il capro)* (1927) già mostrano



Atelier di Osvaldo Licini a Monte Vidon Corrado. Vista sui monti Sibillini, serie di foto di Monica Ferrando.

nitidamente l'inseparabile nesso di figura e paesaggio: nel punto estremo della pittura di Licini, il paesaggio è *parte della figura* e la figura è *parte del paesaggio*. Così, come è stato notato da Daniela Simoni, le linee geometriche dei dipinti definiti “astratti” sono “morfologicamente insiti”<sup>1</sup> nei profili delle colline ferme e nelle marche delle loro pezzature. Ed è possibile che, come suggerito da Giorgio Agamben, le stesse membra degli *Angeli ribelli* non siano che pezzi di paesaggio ascesi in cielo.

Sembra allora qui trovare il proprio senso l'antico termine *pagus* (da cui “paesaggio”), il quale indicava la parte di

<sup>1</sup> D. Simoni, “Lavoro dal vero, quasi sempre”: *Marine e paesaggi del periodo figurativo*, in *La regione delle Madri. I paesaggi di Osvaldo Licini*, a cura di D. Simoni, Electa, Milano 2020, p. 75.



Atelier di Osvaldo Licini, tavolo dei colori.

terreno delimitato da pali, e che in seguito venne a significare il gruppo di case adiacenti (il “paese”). Se il paesaggio è il risultato di una partizione dei terreni del paese (*pagensis ager*), i paesaggi di Licini consentono a ciascuno di cogliere la propria parte di paesaggio – ma ciò vale a dire: consentono alla vista di partecipare (*partem capere*) del visibile.

Se il paesaggio può costituire la condizione stessa del fare pittorico, ciò è perché la forma di vita del pittore segue un modo e si situa in un luogo che ne partecipa direttamente. Dopo brevi soggiorni in Cosa Azzurra tra il 1917 e il 1926 – ai quali risalgono i dipinti delle marine francesi –, Osvaldo Licini decide, nel mezzo della sua fortuna pittorica, di



Atelier di Osvaldo Licini, stipo.

ritirarsi nella casa paterna in cima al borgo di Monte Vidon Corrado. Ove fa ritorno benché la madre e la sorella vivano oramai stabilmente a Parigi – città nella quale aveva abitato, esposto al *Salon des Indépendants*, conosciuto la futura moglie; e tuttavia della quale, al termine della sua attività, non avrà ritratto un solo angolo di strada. “Non sceglie Bologna, dove ha studiato pittura all’Accademia di Belle Arti, né Firenze dove ha seguito i corsi di scultura, non Parigi [...] e nemmeno Göteborg, città d’origine della sua fidanzata. Dal 20 dicembre 1926, data del matrimonio con la pittrice Nanny Hellström nel locale Municipio, Osvaldo Licini si stabilisce nella casa di famiglia, in cima al colle del paesino”<sup>2</sup>. Occorre riflettere su questo gesto, che appare singolare, di un rifiuto della vita parigina seguito da un rifugio nel paese natio. Gesto eguale ed inverso a quello che, proprio negli stessi anni, maturava un pittore francese di chiaro avvenire, allievo di Bouguereau, Charles Moulin, il quale abbandonò Parigi per rifugiarsi sui monti di Castelnuovo al Volturno, un desolato borgo del Molise. Si fraintende la scelta di Licini se la si lega all’opposizione metropoli/paese: Monte Vidon Corrado, come per Moulin fu Castelnuovo, non è abitato per la vita che vi si conduce, ma per il fatto di ospitare la parte di paesaggio entro cui collocare la propria dimensione pittorica. (Il paese si lascia infatti abitare solamente come paesaggio, ed è da quando questo legame è stato rescisso, e il paese, smarrito il paesaggio, è stato pensato in una annichilente dialettica con la città, che di esso si è perduta ogni notazione).

<sup>2</sup> Ivi, p. 28.



Atelier di Osvaldo Licini, angolo con bassorilievo giovanile, sedia e cassapanca trasformata in armadio.

È in questo senso che si può dire che Monte Vidon Corrado non è stato propriamente “scelto” dal pittore, ma che è il paesaggio stesso, piuttosto, a costituire la condizione di possibilità della sua stessa attività pittorica. Nel caso di Licini, il paesaggio non è un oggetto estetico, ma è la dote di visione immemorabile che, come *genius*, si riceve in dono fin dal primo manifestarsi della vista.

Poiché le finestre aprono in ogni stanza sulle colline ferme, la casa di Licini, oggi “Casa Museo”, assume essa stessa, nella totalità dei suoi spazi, l’aspetto di un unico atelier. Uno specchio (o “specola”, come scrive Marchiori<sup>3</sup>), quasi monade, che riflette e congela la presenza di infiniti numeri di paesaggi.

Non è possibile, infatti, collocare un vero e proprio atelier nella casa di Licini. O meglio, lo studio posto nella stanzetta al primo piano – con scrivania ingombra di vernici, lettino dove usava dipingere sdraiato, e comò rovesciato a formare un armadio – è come sospesa tra la profondità della cantina e il belvedere dell’altana. Sembra piuttosto, quello di Licini, *un atelier passatoio* fra gli spazi bui e quelli ariosi. Nella cantina, infatti, con l’antico palmento in pietra, – la stessa dove, nel periodo in cui fu sindaco del paese (1946-56), si tenevano le riunioni di partito – si ritirava per preparare i colori e rimaneggiare i dipinti al cospetto di un crocifisso posto nel cerchio di una botte. Mentre l’altana, cui si accede da una vertiginosa scala a pioli aggrappata al

<sup>3</sup> Giuseppe Marchiori, *I cieli segreti di Osvaldo Licini. Col catalogo generale delle opere*, Alfieri Edizioni d’Arte, Venezia 1968, p. 32.



Atelier di Osvaldo Licini, il letto da cui dipingeva.

ritaglio oscuro del solaio, è un luogo geloso e iniziatico ove lo sguardo spazia dalla costa del mar Adriatico all'armatura dei monti Sibillini. Da qui sopra, Falerone, Servigliano, Smerillo sono a portata di mano.

È forse questa, allora, la cifra segreta dell'atelier di Licini: il fatto di aver luogo, a un tempo, nel paesaggio verso cui è proteso e nell'intera casa entro cui è distribuito (dipinta e ornata in ogni stanza). Mistero custodito dal cielo tiepolesco che valica le scale fra i due piani, ove le crepe del soffitto sono tratteggiate con fulmini (o "traiettorie astrali"<sup>4</sup>) color avorio-pervinca.

<sup>4</sup> Daniela Simoni, *La casa museo "Osvaldo Licini". Il luogo della creazione*, in *La regione delle Madri. I paesaggi di Osvaldo Licini*, cit., p. 209.

Non comprendiamo nulla della pittura di Licini, se non ne fissiamo la temporalità che si articola attraverso i luoghi del suo atelier. Questo si manifesta come una speciale casa della memoria, e le sue stanze sono *topoi* simili a quelli della mnemotecnica rinascimentale.

Licini vi si rifugia nottetempo per rielaborare, in periodi lunghissimi, il lavoro *en plein air*. Se Charles Moulin dipinge solamente dal vivo, e – secondo la testimonianza di Cosimo Savastano – sempre alla stessa ora del giorno, e solo per qualche secondo, nell'intento di ritrarre la medesima intensità della luce; Osvaldo Licini completa il lavoro dal vivo in poche ore – così l'amico d'infanzia Antonio Giancamilli – per poi trattenerlo a lungo nell'atelier operando continui rimaneggiamenti.

«Seguiterò a fare e a disfare, e a divorare – preferibilmente me stesso»<sup>5</sup>. Decisivo, nella rielaborazione del dipinto, è che l'autore svanisca nel paesaggio. Il pittore dell'atelier deve, cioè, “divorare” il pittore *en plein air*. Se il ritratto dal vivo infatti vincola il paesaggio all'occhio del pittore, il pittore può svanire in esso solamente rimeditandone e ritrattandone le forme.

In questo processo autofagocitante, che forse non può mai compiersi fino in fondo, la memoria del pittore è più centrale di quanto non sia la fantasia: rammemorando le sue forme, il paesaggio perde man mano sostanza e si apre verso la sua stessa idea, la quale può così partecipare di altre, immaginarie, vedute, con quelle stesse forme com-

<sup>5</sup> Osvaldo Licini, *Errante, erotico, eretico. Gli scritti letterari e tutte le lettere*, a cura di G. Baratta, F. Bartoli, Z. Birolli, Feltrinelli, Milano 1974, p. 163.

poste – è il violento apparire dell'*Uomo di neve*, degli *Ottovolanti* e degli *Angeli-aquiloni*. Così, anche le forme di numeri e lettere che gravitano nel cielo (2, 5, 6, R, M, d) non nascondono un'enigmatica cabala, ma, nel tratto rotondo che le disegna, e nella materia corposa che le fa giacere, sono anch'esse, innanzitutto, pittura numerale ed alfabetica del paesaggio – quasi volesse Licini insediare nella tela l'antico arcano filosofico del rapporto fra numero e idea, segno e visione. Ciò che nel numero si rende visibile non è che la cifra del paesaggio nella cui dimensione il pittore dipinge.

## Un atelier in alto Charles Moulin

Monica Ferrando

L'ascesa al monte Marrone, nelle Mainarde in Molise, racchiude un premio inaspettato: è la scoperta dell'atelier di Charles Moulin. È qui che il pittore francese aveva scelto di *dipingere* da quando aveva eletto questo angolo di Italia centrale per *vivere* – le posizioni di questi due verbi si potrebbero tranquillamente scambiare e il significato ne risulterebbe rinvigorito – “vivere” e “dipingere” sono qui infatti due modalità inseparabili di quella specie di poesia che la vita umana può, a volte, diventare. Da sé si era costruito tra i massi questa casetta delle fiabe, questo padiglione dell'essenziale che rimanda agli eleganti costrutti fatti di qualche ramo e qualche drappo che nei quadri della grande pittura accolgono i conversari delle ninfe e le sacre conversazioni delle Madonne. Oppure anche alle capanne dei pittori cinesi in mezzo a un paesaggio che li sovrasta e li nasconde.

Si potrebbe esser tratti in errore pensando che abitare in un posto come questo significhi mirare a un'identificazione senza residui con la natura, di cui la pittura che qui viene prodotta sarebbe la testimonianza più autentica. Quell'immedesimazione ricercata da Moulin tra sguardo e paesaggio, che certamente avveniva grazie a una contemplazione indisturbata e profonda attesta qualcosa di diver-

so. Proprio dal riconoscimento di non essere propriamente solo “natura”, nel senso in cui ogni cosa che non si è creata da sola lo è, scaturisce il desiderio di comunione con essa. Quanto più la separazione è avvertita come irrevocabile – e un pittore è da sempre particolarmente toccato da questa consapevolezza – tanto più è viva la spinta a colmarla. Il linguaggio, cui la pittura fa da indispensabile proemio, è questa separazione e insieme questo asintotico avvicinamento.

Sul piano dell’esecuzione pittorica Moulin è molto meno “naturale”, poniamo, di van Gogh, di Cézanne, di Gauguin, e anche degli amici Matisse e Rouault; per non dire che alcuni di essi avevano cercato ossessivamente la prossimità alla natura e talora, come Gauguin, in modo ancora più radicale. Qui, invece, c’è come un “abitare insieme”, una sorta di sposalizio mistico che proprio nell’accettazione di una distanza incolmabile festeggia, giorno per giorno e ora per ora, le sue nozze.



Atelier di Charles Moulin. Prima di entrare, serie di foto di Monica Ferrando.



Atelier di Charles Moulin. Esterno dal prato antistante.



Atelier di Charles Moulin, esterno, una finestra.



Atelier di Charles Moulin. Entrando.



Atelier di Charles Moulin. L'angolo della pittura.



Atelier di Charles Moulin. L'angolo della vita.



Atelier di Charles Moulin. Il cavalletto e la sedia.



Atelier di Charles Moulin. Interno visto da una finestra finestra.

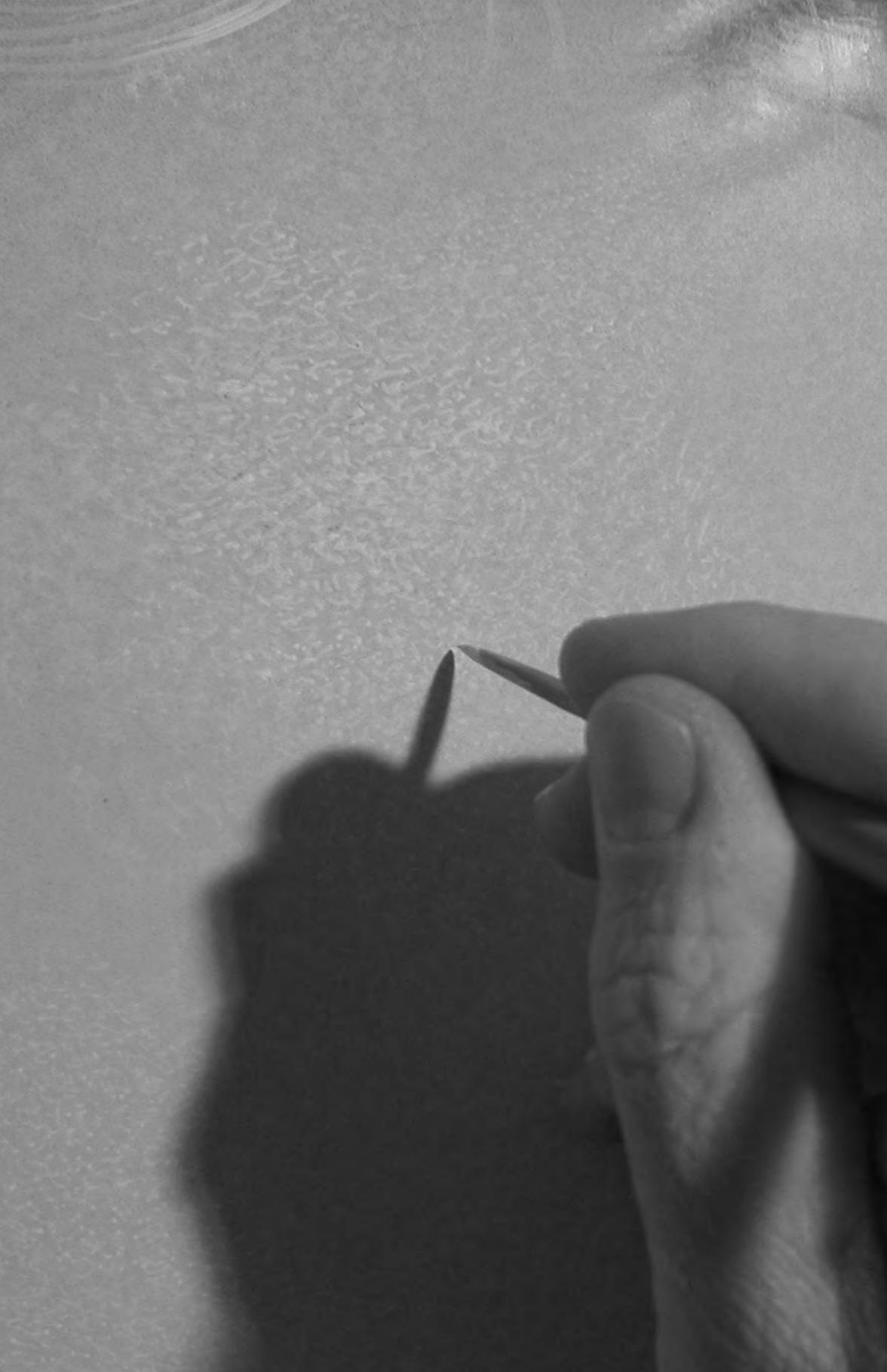


Atelier di Charles Moulin. Esterno.



Atelier di Charles Moulin. La vista sul Molise dalla roccia antistante.







# La mano pensante

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



## Note di apprendistato

Ivan Crico

I. Nato in un piccolo paese bagnato dalle acque dell'Isonzo, in una regione di confine, che fino a cent'anni fa non faceva nemmeno parte dell'Italia. Un mondo a sé, dove verso la fine degli anni Settanta, inizi Ottanta in paese c'erano tantissimi lettori (prezioso retaggio del mondo asburgico) ma ancora pochissimi laureati, ricordo, e qualche pittore. Tre o quattro. Tutti figurativi. Eravamo, non è difficile capirlo, tagliati fuori da tutto. O quasi. Io frequentavo la prima media e volevo, a tutti i costi, imparare a disegnare bene. Mi recai da uno di questi pittori, bravissimo, che vendeva quadri di nature morte e paesaggi in mezza Europa, e gli chiesi se potesse darmi delle lezioni. Si chiamava Walter Dusatti. Mi disse che non aveva tempo per impartirmi delle vere e proprie lezioni ma, se mi andava bene, potevo mettermi vicino a lui e, di tanto in tanto, avrebbe dato un'occhiata a quel che facevo. Ricordo ancora i lunghi pomeriggi passati in quello studio avvolto in una luce soffusa, morbida, la stessa che permeava i suoi quadri, le pagine di antichi volumi, il mappamondo, i drappi davanti al giallo dorato dei vetri piombati che facevano da sfondo a quelle sue composizioni così precise, equilibrate, dove i contorni di ogni cosa si sfumavano l'uno nell'altro tra ombre fonde, cangianti luccichii ottenuti depositando,

con la punta di martora, minuti grumi di bianco di zinco o titanio, giallo di Napoli sul fondo preparato con sapienti tocchi dei polpastrelli. Io avevo undici, dodici anni ed ero molto diligente. Mi impegnavo a fondo accettando tranquillamente i suoi metodi piuttosto severi. Anche se si trattava di un uomo buono, molto. A quell'età i giochi stavano diventando parte del mio passato, avevo pochi amici e le mie coetanee non suscitavano in me, ancora, non altro che una confusa e strana simpatia. Ero una spugna pronta ad assorbire, libero da ogni condizionamento, e l'unico mio pensiero fisso era quello di leggere e guardare i libri d'arte, disegnare e dipingere. Walter mi disse senza mezzi termini che non si poteva dipingere senza saper disegnare. Con lui, per tre anni, non presi mai in mano un pennello. Solo molti anni più tardi mi resi conto, parlando con vecchi pittori e artigiani, che il mio primo maestro era forse uno degli ultimi pittori a portare avanti i metodi di insegnamento delle botteghe rinascimentali.

Per un anno intero dovetti copiare delle semplici composizioni di piatti, bicchieri e brocche. Non potevo divertirmi provando ad ombreggiarli ma dovevo concentrarmi soltanto a riprodurre con precisione i rapporti di lunghezza, larghezza, altezza degli oggetti. Le linee di contorno, fossero rette, mezze curve od ellissi, dovevo imparare ad eseguirle con un unico tratto di matita. Cosa difficilissima: anche perché impone di forzare la mano imprimendole, spesso, dei movimenti innaturali. La naturalezza, in arte, del resto si conquista superando i propri limiti, non assecondandoli, travestendoli di spontaneità. L'uso della gomma, quindi, era ridotto ai minimi



Lumeggiature durante la realizzazione di un ritratto, a tempera ed olio su tavola gessata.

termini; e solo per fare chiarezza nei primi, inevitabili grovigli di linee. Mi diceva sempre: «Non bisogna farsi distrarre dalla superficie degli oggetti, non serve a niente saper riprodurre esattamente la venatura di un legno o i riflessi su un vetro: bisogna capire, prima, le relazioni che esistono fra i vari oggetti e lo sfondo: questa è la composizione e la composizione sta alla base di tutto». Quel primo anno fu dedicato interamente a questo serrato dialogo tra il pieno ed il vuoto. Poi le lezioni continuarono e, via via, mi diede le prime nozioni di prospettiva, mi spiegò la teoria delle ombre fino al momento in cui, terminate le scuole medie, mi iscrissi all'Istituto Statale d'Arte di Gorizia. A cui approdai da disegnatore ormai smaliziato. Nel metodo di Walter non c'era nulla – ap-

parentemente – di stimolante, creativo. Si trattava quasi di un percorso zen dove l'ego dell'individuo, con i suoi desideri, le sue fantasie, veniva messo per un momento a tacere per poter fuoriuscire finalmente al di fuori di sé e guardare il mondo in silenzio, con attenzione estrema. Riscoprire, al di sotto del caos delle emozioni, dei turbamenti che creano in noi le cose che vediamo, le strutture profonde della nostra realtà. Mi faceva capire che nessuna cosa è bella in sé ma soltanto se riesce ad instaurare un rapporto armonico con ciò che le sta attorno. Se vogliamo valorizzare davvero un diamante lo spazio che lo circonda non è meno prezioso del diamante stesso.

Allo stesso modo equilibrati rapporti spaziali possono fare di un guscio di noce o di un pezzo di matita gemme non meno preziose e lucenti. Così noi, i nostri pensieri e le nostre azioni, che acquistano senso e profondità soltanto se cominciano un dialogo con lo spazio del mondo che sta fuori di noi.

A cosa mi fa pensare, dopo tanti anni, tutto questo? Che alla base del lavoro dell'artista ci dovrebbe essere forse, prima del bisogno di apparire grazie all'invenzione di cose nuove, il bisogno di capire il mondo, sempre, liberandosi dai condizionamenti del proprio io. Per far spazio all'irrompere della poesia. Quella luce misteriosa, che decide sempre da sola quando apparire o allontanarsi. Imparando a vedersi con le nostre mani.

2. Un tasto dolente, uno tra i problemi più complicati da affrontare al giorno d'oggi. La comprensibile irritazione dei primi maestri dell'arte contemporanea nei confronti

dell'arte accademica e delle tecniche antiche (che comunque conoscevano benissimo) si è trasformata, con l'andare degli anni, in una vera e propria opera di rimozione, per ignoranza o per nascondere purtroppo, più spesso, la propria mancanza di capacità ed impegno nello studio. Lo sviluppo dell'arte contemporanea, anche nelle sue forme più estreme, perché dovrebbe contemplare la cancellazione di tutto ciò che è stato alla base della creazione delle opere artistiche nel passato? Non si riesce a capire, eppure è andata così.

Fin da piccolo, affascinato dalla sapienza dei maestri antichi, ho letto molti trattati e manuali dedicati alle tecniche del passato (passione condivisa con il mio amico pittore Stefano Ornella) ma mi sono accorto, da subito, che dai libri si può imparare fino ad un certo punto. Nelle pratiche artistiche vi sono, difatti, alcuni passaggi che non sono trasmissibili né attraverso la scrittura né il racconto orale. Bisogna lavorare a stretto contatto con qualcuno (che a sua volta ha lavorato con un altro maestro) per poter vedere come risolve certi problemi e per farsi correggere da lui, ad esempio, il modo in cui teniamo una matita od un pennello, capire assieme come stendere un'imprimatura a gesso se quel giorno c'è pioggia o sole, eccetera. Nei primi anni Ottanta, negli studi e in alcuni Istituti d'Arte potevi trovare ancora (com'è capitato a noi per fortuna) figli o discepoli di vecchi decoratori, pittori accademici depositari di segreti e metodologie, persone formatesi nei primi tre decenni del Novecento che rappresentavano ancora gli ultimi anelli di una catena plurisecolare, che affondava nella notte dei tempi.

Finita l'Accademia, capendo che si trattava di un patrimonio culturale che si stava rapidamente perdendo, ho girato mezza Italia per conoscere personalmente artisti ed artigiani nelle cui botteghe ancora si tramandavano le corrette procedure delle tecniche antiche. Ciò che è grave, molto grave, è che nei luoghi deputati a custodire e far conoscere alle nuove generazioni procedimenti tecnici e compositivi sviluppati al massimo livello proprio nel nostro paese, si è deciso ad un certo punto di puntare ad altro, interrompendo, a volte in modo irreversibile, la trasmissione di questi saperi. Una colpa grande, se pensiamo a quei giovani che oggi vorrebbero avvicinarsi a queste tecniche e che lo potranno fare, seppur con la più grande passione e dedizione, soltanto in modo incompleto, perché nel frattempo



Ricostruzione degli affreschi della settecentesca Villa Brigido, Trieste, 2004, per conto della Soprintendenza Archeologia, belle arti e paesaggio del Friuli Venezia Giulia.

alcune cose si sono perse del tutto: sappiamo le cose, difatti, ma fino ad un certo punto come dicevo, per “sentito dire”, ma si sono perse alcune sfumature essenziali, i “trucchetti”, dettagli minimi, tutte quelle piccole cose che fanno però, come si sa, la differenza. Come ricordavo prima, l’essermi allertato quando ancora in giro esistevano persone che operavano in un certo modo, mi è servito per conoscere bene e saper oggi riprodurre, senza più eccessivi problemi, certi procedimenti oggi disusati. Eppure, anche collaborando con valenti restauratori, ci accorgiamo spesso assieme che alcune pratiche in uso in Italia fino al primo dopoguerra, oggi diventano più indecifrabili di una scrittura etrusca. Conosciamo le componenti chimiche di certe vernici, di certe velature, ma come accade per alcune ricette, se non hai vicino un cuoco che ti mostra come si fa, quel piatto – non c’è nulla da fare – non verrà mai bene. Dietro a tutto ciò, come aveva ben intuito Pasolini a suo tempo parlando della nostra società in generale, parlando di omologazione culturale, c’era e c’è l’interesse, da parte dei grandi gruppi, a far dipendere artigiani ed artisti dai loro prodotti.

Vecchi imbianchini, con abilità stupefacenti, abituati a farsi i colori ancora nello stesso modo in cui li facevano probabilmente Giovanni da Udine o il Tiepolo nelle loro botteghe, mi raccontavano che negli anni Cinquanta vi fu una campagna molto aggressiva da parte dei vari colorifici per indurli ad abbandonare le loro tecniche in favore dei nuovi materiali che l’industria chimica andava inventando. Materiali che poi, molto spesso, si sono rivelati disastrosi, imparagonabili con la qualità delle vecchie calce spente



Ivan Crico, *Braida Granda*, 2018-19, olio su carta, 58 x 53 cm.

per anni nelle buche, di certe tempere alla caseina, smalti all'olio di lino resistenti per secoli. Per questi motivi, oggi più che mai, in un tempo in cui molto si è perso ma in cui non tutto si è perso, diventa necessario correre ai ripari, mettere in sicurezza ciò che ancora sappiamo per noi e per chi, dopo di noi, potrebbe essere interessato a queste cose.

3. Di solito artisti e iconografi non si incontrano quasi mai. Vivono in mondi separati. Per i primi, spesso, i secondi sono delle specie di copisti senza talento né fantasia, mentre gli altri li vedono – più o meno perplessi – come pecorelle smarrite convinte che i propri belati siano, in realtà, dei potenti e temibili ruggiti. Quindi ognuno, a parte rare eccezioni, non ritenendo di aver troppo da imparare dall'altro, continua da secoli a seguire la propria strada.

Da ragazzo, perché amico della famiglia di un caro amico, mi è capitato di conoscere un appassionato di iconografia che, con il passare degli anni, è diventato una delle massime autorità in questo campo a livello mondiale e da cui ho appreso molti procedimenti tecnici preziosi, tra cui un'antica ricetta della tempera all'uovo che si tramanda, sempre uguale, dall'alba dello scorso millennio nei monasteri russi.

Laureato in teologia, Paolo Orlando si appassiona all'icona dipinta e si reca nella patria immensa di Andrej Rublëv dove (conoscendo un po' la lingua) studia le tecniche antiche da uno dei più grandi maestri dell'epoca, Adol'f Nikolaevich Ovcinnikov. Da allora, nel suo studio o in giro per il mondo, sforna imperturbabile centinaia di minuscole tavolette o immense pale d'altare, da solo affrescando centinaia di metri quadri nelle Chiese africane, peruviane, da Parigi a Singapore. Ottenendo in cambio, molto spesso, soltanto vitto e alloggio, ci si rende conto che soltanto con l'aiuto di una fede immensa è possibile riuscire a completare certe imprese sani nel corpo e nella mente. Incontrare una persona simile è, sempre, un'esperienza che mette radicalmente in discussione tante cose che diamo per scontate.

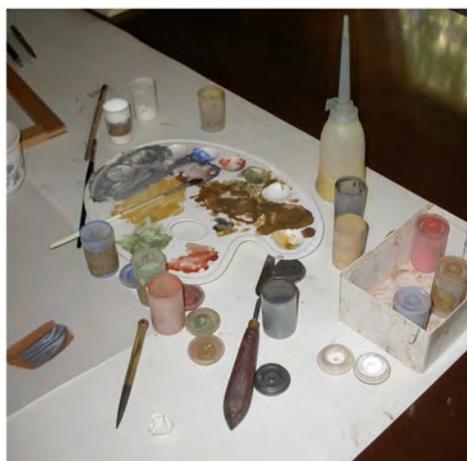
Chi si occupa d'arte, oggi più che mai spesso con strumenti tecnici e culturali piuttosto sgangherati, non può non rimanere turbato di fronte a persone con una conoscenza profondissima della tecnica che impiegano e in cui, al tempo stesso, ogni pennellata rimanda ad un apparato simbolico straordinariamente complesso, che, si intuisce, è possibile dominare soltanto dopo anni e anni di studi durissimi e lunghissime meditazioni.



Ivan Crico prepara la tempera all'uovo secondo la tecnica trasmessa da Adol'f Nikolaevich Ovcinnikov, capo restauratore dell'Istituto di Restauro dell'Icona Grabar di Mosca, all'iconografo Paolo Orlando.

Ma ciò che ci turba ancora di più è il candore con cui queste persone si stupiscono di fronte all'idea che una persona possa pensare davvero di poter dire qualcosa di nuovo e significativo senza per questo negare che non si possa, in casi rari, far entrare nell'opera qualcosa di inatteso. Istantivamente mi ribello. Mi dico che non è così. Eppure in questa negazione del proprio ego, del nostro naturale bisogno di esprimerci, in un mondo in cui la maggior

parte delle api si pensano api regine, mi sembra che si nascondano grandi insegnamenti, su cui non è possibile non concentrare la propria attenzione. Perché il problema vero rimane, qui, quello della creatura che in realtà non si annulla – perché così facendo negherebbe anche ciò che dentro di sé la trascende – ma deve rivelarsi nella sua essenza più alta, depurata dalle scorie dei preconcetti, aprendosi all'illimitato. Non si può essere davvero presenti – l'icona sembra indicarci, luce abissale, nella notte dei tempi – se non facendosi da parte. Una soglia su cui, in ogni tentativo di avvicinamento alla pratica dell'arte, prima di fare il primo passo dentro questo eterno cantiere di gesti e visioni, diventa importante saper sostare.



Nello studio dell'iconografo Paolo Orlando.



## 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.*

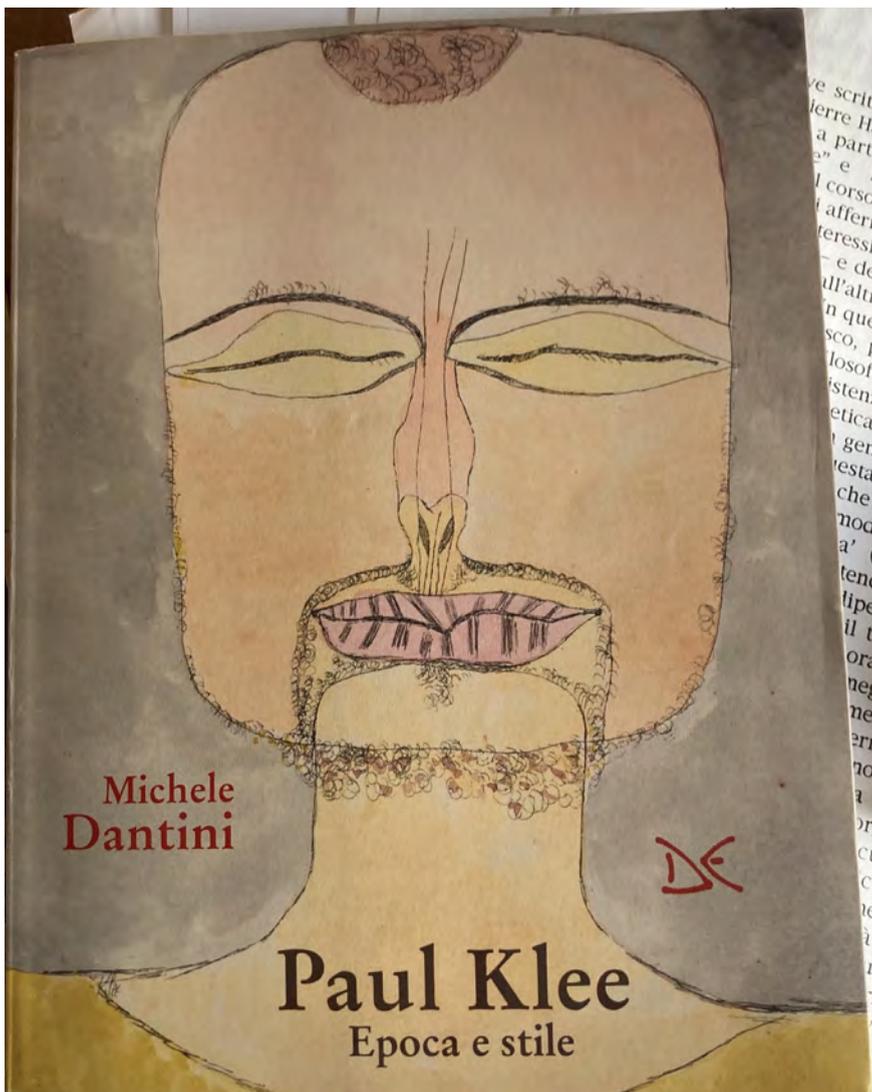
ll'innovativa attenzi  
ariare sul  
i tiene i  
va. Svol  
e religio  
e in via  
ammett  
opus apparso nel 19  
che abbraccia vita e



Michele Dantini, *Paul Klee. Epoca e stile*,  
Donzelli Editore, Roma, 2018

Flavio Cuniberto

1. Quando Heinrich Wölfflin pubblicava, nel 1931, il saggio sull'Italia e il “sentimento tedesco della forma” (e dieci anni più tardi Roberto Longhi, memore di Wölfflin, consegnava il suo *Arte italiana, arte tedesca* a un volume collettivo su *Germanesimo e Romanità*), il problema degli stili locali e “nazionali” non era ancora percepito come un'anticaglia romantica e ottocentesca. Fu proprio la sciagurata alleanza tra l'Italia “classica” e la Germania “gotica” – sciagurata nelle premesse e nell'esito – a seppellire sotto un oblio pesantissimo la questione degli “stili” nazionali, in arte e non soltanto in arte. Il Futuro Radioso sembrava andare verso un Villaggio Globale finalmente alleggerito da pregiudizi localistici (e ancora ostacolato da fastidiose sacche di resistenza come l'Unione Sovietica comunista, lanciata anch'essa, peraltro, verso un Futuro Radioso senza confini e bandiere). Un oblio così pesante che, a tre quarti di secolo dalla fine della guerra, il tema degli “stili nazionali” non è per nulla à la page: nel grande circo dell'arte contemporanea segnata dalle avanguardie nordamericane l'idea di una “koiné” senza confini sembra dominare incontrastata, partendo dalle capitali del mondo anglofono e colonizzando in buona parte anche il vecchio continente e le nuove ca-



Michele  
Dantini

DE

# Paul Klee

Epoca e stile

pitali del collezionismo. Dietro questa rutilante vetrina “globale” le peculiarità delle tradizioni locali tendono a sfumare in un secondo o terzo piano o a sparire, come divorate da una irrefrenabile pulsione cosmopolita.

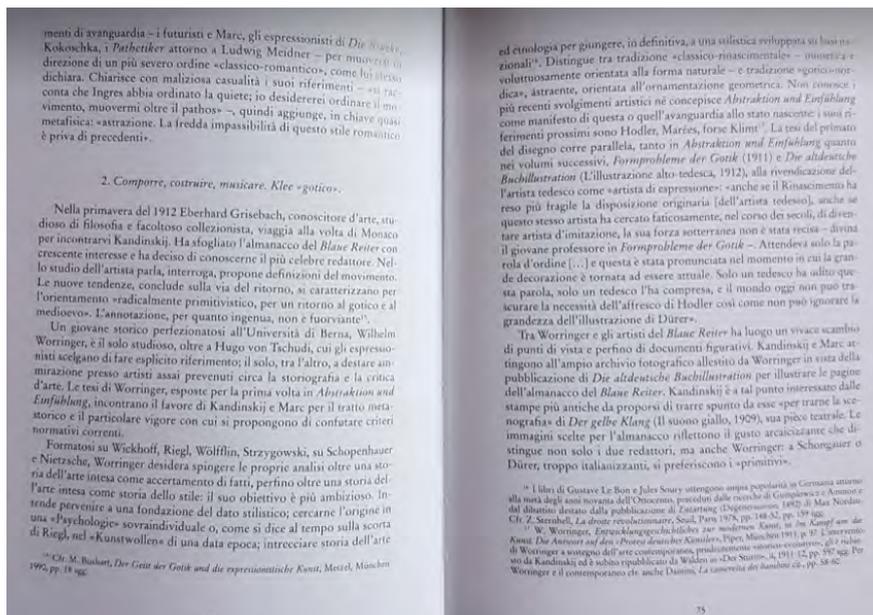
Tra i molti pregi della monografia di Michele Dantini su Paul Klee (Michele Dantini, *Paul Klee. Epoca e stile*, Donzelli, Roma 2018) c'è quello di risalire “contropelo” questa tendenza a disancorare le forme dal loro humus, e c'è il coraggio, l'impertinenza quasi di tentare questa strada critica proprio in relazione a un artista come Klee, innalzato ormai da tempo agli altari del Patrimonio Universale malgrado le radici svizzero-bavaresi. Si potrebbe parlare di un “raddrizzamento” critico in direzione delle specificità locali e “nazionali”: che non è una novità, nel lavoro del critico fiorentino, tenace indagatore delle costanti formali “di lungo periodo” (anche nell'arte italiana, per esempio, gettando ponti audaci e suggestivi tra epoche in apparenze lontane e non comunicanti, tra la grande tradizione figurativa e le avanguardie antifigurative). Nel caso di Klee, Dantini ripercorre a ritroso la storia della critica, ne smonta gli stereotipi – la presunta vicinanza all'astrattismo o al surrealismo, troppo “parigini” – per reimmergere l'artista di Berna in un contesto svizzero-tedesco estremamente ricco e dal quale Klee non ha alcuna intenzione di emanciparsi in nome di presunti internazionalismi e universalismi.

Considerato [...] nel contesto internazionale, Klee tende a definirsi per opposizione sullo sfondo di una scena artistica entro cui, se Parigi resta l'indiscussa capitale, New York e il

collezionismo d'oltreoceano, facoltoso e per di più entusiasta, prendono a esercitare una forte attrazione [...] Chi, al tempo, desidera conoscere Klee dalle insegne che egli stesso, a mo' di notizie, dissemina nelle proprie composizioni, non avrà difficoltà a riconoscere in lui un artista di tradizione "spirituale" e a collocarlo geograficamente in area tedesca e svizzero-tedesca» (p. 112). Tanto da porsi come «artista di riferimento di un'élite intellettuale che per taluni versi coincide con la "Germania segreta" e le sue più immediate propaggini (*ibid.*).

Benché poi la lettura attenta, meticolosa, analitica delle varie fasi e delle singole opere, porti il discorso su un terreno critico dei più avveduti, fornendo all'intuizione per così dire filosofica o critico-filosofica la necessaria e preziosa zavorra della filologia (è un peccato non poter dare conto, nel breve spazio di una recensione, delle analisi dedicate alle singole opere, spesso di una grande felicità critico-evocativa: a titolo di esempio, quel sottile manifesto di poetica pittorica che è *Un giardino per Orfeo*, 1926, che Klee dedica, significativamente, a se stesso: un capolavoro di sottigliezza dove «profili orografici, foreste millenarie e rose d'alta quota appaiono e scompaiono entro puri ritmi ornamentali», mentre «mille inaccessibili vette affiorano dalle nebbie come in antichi paesaggi zen, disegnati sul rotolo di carta», p. 112).

2. È però lo spunto teorico offerto da Wilhelm Worringer, l'autore di *Astrazione ed empatia* [*Abstraktion und Einfühlung*, 1907] a suggerire a Dantini l'«affondo» critico decisivo. Non che Klee dimostri una speciale devozione per lo studioso (molto considerato in realtà nell'ambiente



del Blaue Reiter). È che Klee persegue già, per suo conto, una ricerca che appare in forte sintonia con le tesi di Worringer: l'idea che all'arte rinascimentale, "latina", appassionata voluttuosamente alla forma figurativa, si contrapponga una vocazione tutta nordica o meglio tedesca, "gotica", a un'arte come "mondo a sé", «astraente, orientata all'ornamentazione geometrica» (p. 75).

Se in Klee non vi è nessuna enfasi sul dato "etnologico" – sulla germanicità di questa vocazione (e la posizione di Klee nei confronti del nazionalsocialismo sarà esplicita e coraggiosa, come Dantini non manca di sottolineare attingendo fra l'altro all'epistolario [p. 118])-, è però indiscutibile la corrente sotterranea che lega le suggestioni gotiche (la miniatura, la decorazione) al laboratorio «miniaturistico» e «astraente» di Klee. Non è, quella di Klee, un'estetica del «revival», ma una rivisitazione sottile dell'arte



del passato – non solo germanico – in chiave «spirituale»: dove lo «spirituale» si esprime, secondo Worringer, nella «creazione di sistemi lineari fantastici», privi di figura e di intelligibilità (Worringer pensa alla miniatura, anche irlandese, celtica ecc.). Va da sé che questo orientamento assume con facilità, in Klee, la direzione del ritmo e della musica, come arte astratta per definizione.

Dantini avverte qui (attraverso la mediazione di Worringer), il magistero oggi quasi dimenticato di Wölfflin, come anche la lezione ingombrante eppure geniale di Strzygowski, che indagando le origini dell'arte decorativa o ornamentale finirà per risalire a una matrice «asiatica» dell'arte tedesca (convergen-do fatalmente con le teorie nazionalsocialiste sullo spazio «ariano», dall'Asia Centrale alla Germania neopagana). E così, la Monaco del giovane Klee non è soltanto il bacino del *Blaue Reiter*: Klee non è solo vicino agli

ambienti artistici, ma a Karl Wolkskehl e a Theodor Däubler, ai teorici della «rivoluzione conservatrice». «Manifesta così, quasi a reinterpretare in emblemi [le imprese orfiche] il tema ultraelitario della “Germania segreta”, quel fastidio per la bohème politicizzata e la “forma mentis dottrinarica”» (p. 16). È un Klee, insomma, che prende garbatamente le distanze dalle avanguardie “moderniste”: e la sua nota vicinanza ai “non nati” sembra richiamare, su un altro registro, la nostalgia bachofeniana per la dimensione “ctonia” delle forme “sepolte” e misteriosamente presenti.

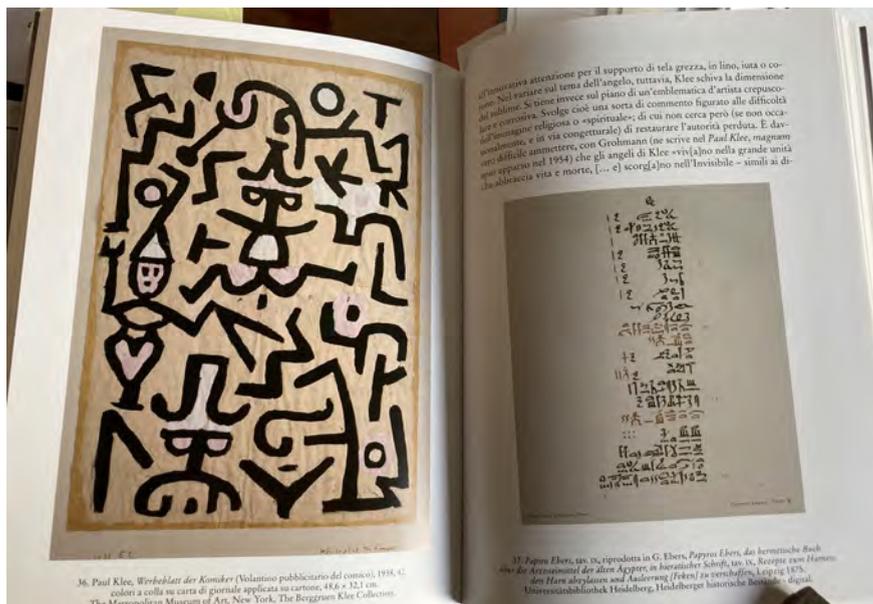
3. Sul piano propriamente estetico-teorico, è soprattutto l'immagine dell'albero, la similitudine dell'artista come albero che «riceve linfe e succhi dal suolo e infine germoglia e si espande liberamente», ad apparire decisiva. Forse anzitutto per la sua vicinanza alle tesi, cronologicamente prossime, di Heidegger sull'opera d'arte, intesa non più come una “creazione” dell'artista, ma come un processo di maturazione organica che “si fa” attraverso l'artista come puro tramite. E così Klee: «la bellezza della chioma non è la sua bellezza [dell'artista], è solamente passata attraverso di lui» (p. 102).

Il superamento della figurazione è dunque solo apparente: non si tratta – scrive Dantini – di abolire l'“illusione” figurativa per giungere al quadro astratto, ma di giungere alla figura «con i soli elementi plastici primi». Tra i due processi c'è la stessa differenza che passa tra la distruzione e lo scavo genealogico.

Tanto Klee è attratto dalla dimensione organica della “crescita” (che “si fa” attraverso l'artista), quanto è interessato – si

direbbe all'opposto – alla dimensione razionale-costruttiva, all'opera come costruzione o montaggio (di microelementi). E quindi al disegno tecnico, al progetto architettonico, che tanto spazio trovano nell'ambiente del Bauhaus. Ma la costruzione, il montaggio, sono sempre al servizio di una «analitica della forma» (di una ricostruzione genealogica della forma), che esclude il volo apparentemente libero della fantasia individuale, da cui Klee mette in guardia (memore, si direbbe, di una goethiana «fantasia sensibile esatta»). Di qui la garbata presa di distanze dalle mode surrealiste parigine, dalla fascinazione dell'«inconscio» (p. 109), a favore di un'arte sperimentale molto più vicina alle leggi oggettive del «meraviglioso ottico» che allo sfrenamento dell'immaginazione individuale. È proprio questa *coincidentia oppositorum*, questo convergere dell'organico allo stato nascente e del costruttivo-razionale-meccanico a catturare forse nel modo più efficace la specificità nordica e meglio ancora “tedesca” della sua estetica.

La similitudine dell'albero appare pregnante anche per una ragione ulteriore, che reinnesta con decisione il percorso di Klee su un terreno tedesco. È la palese vicinanza di questa teoria “organica” della creazione all'idea schellinghiana dell'arte che opera nell'artista “come natura”. Questo richiamo a Schelling (su cui insisteva, proprio leggendo Klee, il compianto Francesco Moiso) potrebbe suggerire una “pista” critica ma che sarebbe fruttuoso percorrere in forma più intensiva se non addirittura sistematica: malgrado la definizione di Klee come “artista antiromantico” (Hans Wedderkorp), questa pista è la matrice radicalmente primoromantica dell'estetica di Klee. Convergerebbero,



su questa pista, la ricerca dei “germi formali” (i «Keime» di Friedrich Schlegel), o anche il suo costante risalire dalle forme formate alle forme embrionali, come pure la passione per la caricatura, che è una passione fondamentalmente fisiognomica o “caratterologica” (a cui si accompagna una vena ironica), l’ideale costruttivo inteso come “combinatoria” di elementi semplici, per finire con l’enciclopedismo morfologico-mitologico, il suo nutrirsi di spunti svariati ed eterogenei, sempre però riportandoli a un’indagine dal timone molto fermo. Tra l’altro, e proprio in rapporto a questa leggiadra attitudine a raccogliere spunti lontani, sono di grande efficacia gli accostamenti iconografici suggeriti da Dantini, mettendo a nudo genealogie insospettate e nascoste: la segreta affinità tra il «gioiello in forma di città» e la fibula bizantina, o tra un volantino pubblicitario e un papiro egizio.

Un Klee in sostanziale e sotterranea continuità con le intenzioni “profonde” del primo romanticismo tedesco (schlegeliano e novalisiano)? Sarebbe interessante suggerire a Dantini questo spunto ulteriore: non certo per correggerne l’impostazione, che non ne ha alcun bisogno, ma per integrarla nella direzione che il suo saggio indica con una audacia sottile, quella di un Klee “ri-germanizzato”, un Klee, malgrado tutto, arcitedesco.

Ruggero Savinio, *Il senso della pittura*,  
Neri Pozza, Vicenza, 2019

Emanuele Dattilo

*Il faut collaborer avec la matière*

Georges Rouault

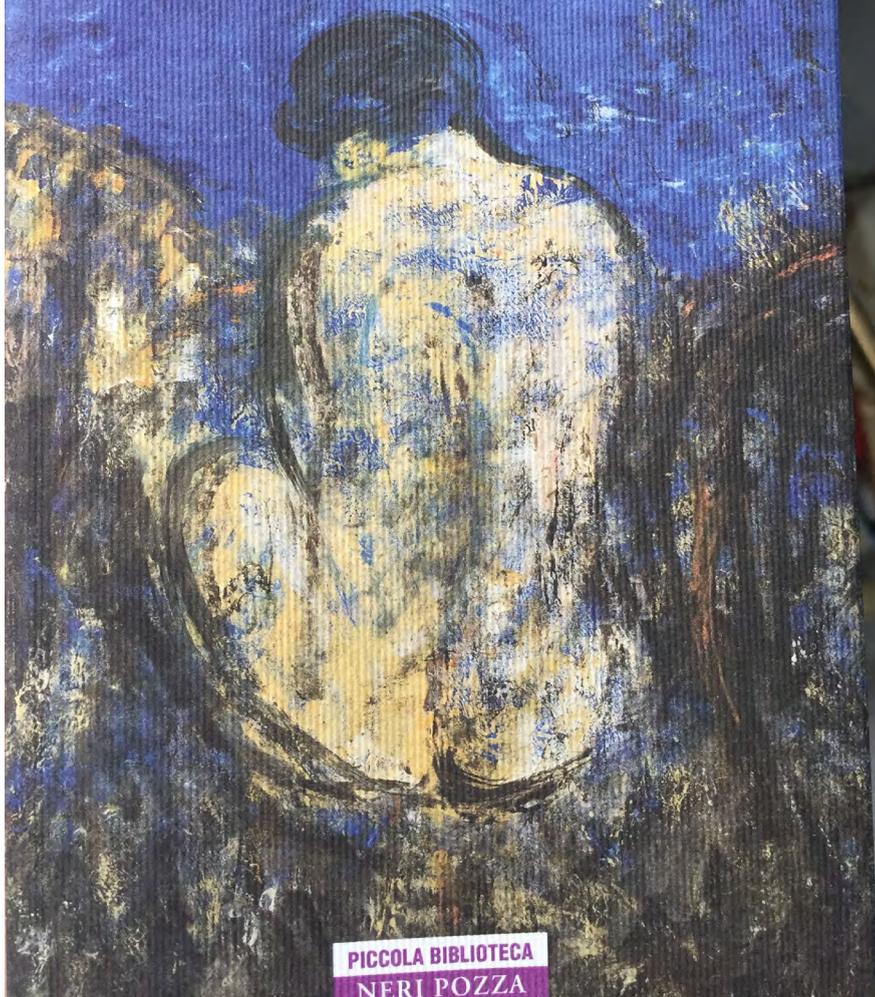
1. In uno dei testi più enigmatici di quello che è senz'altro il genere più enigmatico della letteratura rinascimentale, ossia la letteratura mnemotecnica, Giordano Bruno scriveva: «Per questo i filosofi sono in certo qual modo pittori e poeti, i poeti pittori e filosofi, i pittori filosofi e poeti, e i veri poeti, i veri pittori e i veri filosofi si amano e si ammirano a vicenda. Non è infatti filosofo se non colui che immagina e dipinge [...] Non c'è pittore se non colui che immagina e medita; e senza una qualche meditazione e pittura non c'è poeta»<sup>1</sup>. Con ciò non si vuole dire che i filosofi debbano dipingere quadri, né che i pittori o i poeti debbano redigere trattati di filosofia o debbano comunicare le proprie concezioni filosofiche. La verità di questa idea bruniana non è assolutamente di tipo “interdisciplinare”, quasi che davvero il poeta, il filosofo e il pittore debbano dialogare, ognuno dal proprio punto di vista. Né tantomeno Bruno si vuole situare su quelle che oggi vengono chiamate, linee di confine, intersezio-

<sup>1</sup> G. Bruno, *Pictoris, qui duodecimus est sigillus, explicatio*, in *Explicatio Triginta Sigillorum*, in *Opere Mnemotecniche*, a cura di Michele Ciliberto, Adelphi, Milano 2009, p. 120-121.

RUGGERO SAVINIO



# Il senso della pittura



PICCOLA BIBLIOTECA  
NERI POZZA

ni, commistioni tra i linguaggi, o cose simili. No: ciò che Bruno vuole dire è che nel cuore della propria stessa arte, nel cuore della pittura, il pittore è insieme poeta e filosofo. E ugualmente, che nelle proprie arti, quando sono svolte in maniera del tutto autonoma rispetto al proprio oggetto, il filosofo e il poeta accedono, ognuno a proprio modo, a una particolare forma di pittura.

Poiché non sono un critico né uno storico dell'arte, vorrei provare qui a interrogare brevemente l'opera di Ruggero Savinio attraverso una sola idea, che credo possa ricapitolare tutto il suo pensiero. Parlare del pensiero di un pittore, si sa, è sempre pericoloso: si rischia, infatti, di irrigidire quelle che sono le intuizioni fluide e vive di un artista sul proprio fare in una serie di dogmi o di posizioni su ciò che la pittura dovrebbe essere o dovrebbe fare. Si rischia, cioè, di fargli dire ciò che non ha minimamente pensato di dire, e in più di farglielo dire attraverso un linguaggio concettoso, a lui estraneo. Vorrei provare a non fare niente di tutto ciò, non vorrei in nessun modo enunciare tesi né ipotesi teoriche generali attribuendole a Savinio, né elencare i rapporti possibili della sua pittura con la filosofia. Vorrei invece rivolgermi a una sola questione su cui Savinio è tornato continuamente, quasi ossessivamente, sia dipingendo che scrivendo. Quando parlo del pensiero di Savinio – e questo è il senso della citazione di Bruno – intendo il suo pensiero pittorico, il pensiero che emerge dalla sua pittura. Un pittore non pensa solamente con la testa o con le parole che dice e che scrive, ma pensa anche e soprattutto con le mani, con il pennello, e addirittura con la tela. A questo pensiero pittorico, a questo pensiero dipinto, figurato, che

Come si manifesta, anzi, quali sono i caratteri di un'espressione – la pittura – che tiene insieme, di là dai cambiamenti storici, i dipinti e i graffiti di Lascaux, di Piero della Francesca, di Courbet, di Picasso, e anche di Edvard Munch, Richard Gerstl, Bonnard, Balthus, Francis Bacon e Lucien Freud?

Tutta questa pittura, dai primordi preistorici al nostro presente, ha qualcosa in comune: la fisicità. La corporeità di cui la pittura è fatta, ma anche quella messa in opera dal pittore.

Quindi, la pittura è un fatto fisico. Questo potrebbe essere il primo carattere, ma essenziale e dirimente di ciò che possiamo continuare a chiamare pittura.

Ruggero Savinio racconta, attraverso queste illuminanti pagine, del suo rapporto di intimità coi pittori che considera dei maestri, rispondendo, al contempo, a una serie di urgenti domande: qual è il senso della pittura? Come è cambiato il concetto di pittura nel corso dei secoli? E cosa diventerà la pittura in futuro?

ISBN: 978-88-545-1858-2



9 788854 518582

in qualche modo sembra totalmente sganciato dalle parole, Savinio ha dato anche molto spesso una formulazione discorsiva, in una serie di libri molto belli, tra cui quest'ultimo, *Il senso della pittura*.

In quest'ultimo libro, Ruggero Savinio non ha voluto stendere un canone esemplare di pittori fondamentali, né introdurci in un proprio museo personale. Le figure che

vengono qui evocate e ritratte sono, innanzitutto, figure che popolano la involontaria memoria pittorica di Savinio, fantasmi che sono presenti nei suoi quadri, oltre che nella sua memoria autobiografica e nella sua scrittura. Figure, dunque, che gli servono per dipingere: l'immaginazione è una forma della memoria. Come tutte le culture vive, la cultura di Ruggero Savinio è massimamente interessata: gli interessa ciò che gli serve per vivere o, che è lo stesso, per dipingere. Ciò è chiaro leggendo ciò che è scritto nella breve nota posta come avvertenza al libro, dove è detto che i brani che seguiranno non sono redatti con una prospettiva storico-artistica, né *tantomeno* critica.

2. Uno dei risultati più importanti del pensiero di Savinio è la messa in questione del primato – sia estetico che metafisico – della luce. Questa messa in discussione colloca la sua pittura e il suo pensiero, come vorrei mostrare, al di là della divisione tra figurativo e non figurativo. Pur essendo la sua pittura figurativa, e pur rivendicando anche teoricamente la centralità della figura, Savinio cerca l'irraffigurabile, lo sfigurarsi della figura. Ciò avviene per aver posto al centro della sua prassi artistica un'idea – insieme pittorica e filosofica – della massima importanza per tutta la nostra tradizione: l'idea di *ombra*, e per essersi sempre situato, per così dire, “dalla parte dell'ombra”. In ogni suo libro e in ogni suo quadro Savinio torna nuovamente a interrogare l'ombra. La peculiarità di questo suo ultimo libro, *Il senso della pittura*, è che non è solo, come gli altri,

un serrato dialogo con l'ombra, ma è anche un dialogo con le ombre, con i morti. Lui stesso, altrove, ha detto di riconoscersi tra queste ombre: «Il mio posto è tra le ombre», è scritto all'inizio di *Percorsi della figura*<sup>2</sup>.

Ombra, nella nostra lingua, chiamiamo sia l'oscura *silhouette* proiettata da un corpo davanti alla luce, che la figura spettrale di un morto. Che rapporto c'è tra l'ombra e le ombre, e che cosa dice questo rapporto sulla pittura? In greco la parola *skia*, che vuol dire letteralmente *ombra*, è usata in alcuni composti proprio a definire la pittura: *skiagraphēin*, *skiagraphia*, e in latino *adumbratio*, vogliono dire esattamente la pittura e il disegno. Ma c'è un'altra parola in greco che definisce insieme l'ombra e le ombre, e non è un caso che questa parola voglia dire, letteralmente, immagine: *eidolon*, simulacro. Che cos'è l'*eidolon*, questa immagine-ombra che anche Klee ha recuperato, alla fine della sua vita, in una serie di disegni? L'*eidolon* ha uno statuto molto ambiguo, molto prossimo a quello dell'inganno e della menzogna (la parola "idolo" ne è, nella nostra cultura, una prova). Molto diverso, ad esempio, rispetto alla parola *eikon*. Mentre l'*eikon*, l'icona, rimanda a un invisibile, rimanda al di là di sé, l'*eidolon* rimanda integralmente a sé. È l'immagine quando fa dimenticare l'originale a cui si riferisce. L'*eidolon* è ombra anzitutto perché è ciò che appare come forma senza corpo, una forma priva del sostegno fisico che la sorregge. Nell'etimologia la parola greca è appa-

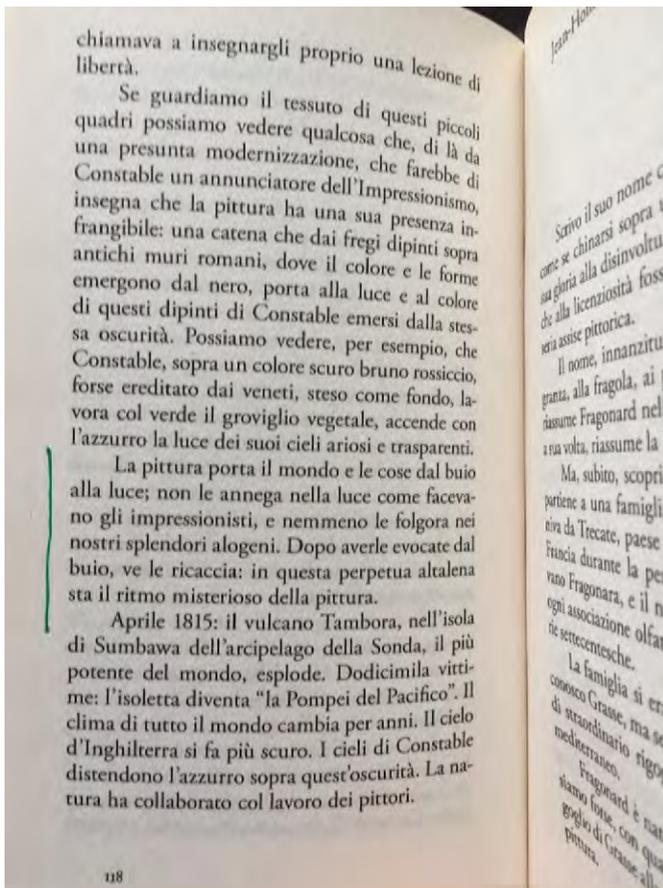
<sup>2</sup> Ruggero Savinio, *Percorsi della figura*, Moretti e Vitali, Bergamo 2002.

rentata a vedere: *eidos*, forma, e *video* sono parenti. Ciò che si vede, dunque, ma ciò che non si può che vedere, ciò che si riduce alla visione. L'*eidolon* indica così, secondo Vernant<sup>3</sup>: 1) L'apparizione soprannaturale, 2) L'immagine del sogno, e 3) L'anima-ombra dei defunti.

Vediamo l'*eidolon*, ci parliamo, come se fosse a tutti gli effetti vivo e vicino a noi, ma appena ci porghiamo verso quel simulacro per toccarlo, appena tendiamo la mano, ecco che si dissolve improvvisamente come un fumo o un vapore.

3. Ruggero Savinio non appartiene a questa tradizione, che ha dominato la nostra riflessione metafisica, ma a un'altra, più segreta tradizione, che potremmo chiamare *materialistica*, che ha visto nella materia non tanto il sostegno oscuro della forma, ma la stessa potenza e capacità di generazione della forma. In Savinio, l'appartenenza a questo materialismo lo porta alla rivendicazione dell'ombra. Rivendicare l'ombra, come fa Savinio, vuol dire ripensare diversamente lo statuto dell'immagine, della figura, e il suo rapporto con la materia. Savinio vuole superare l'idea dell'ombra come forma inconsistente, come forma senza materia, simulacro che si stacca dal corpo, e pensa invece l'ombra come *materia stessa*. La pittura non ha a che fare semplicemente con forme, con

<sup>3</sup> Per una ricostruzione del problema dell'*eidolon* e del simulacro nella letteratura greca, v. Jean-Pierre Vernant, *Figure, Idoli, Maschere*, il Saggiatore, Milano 2018.



immagini, simulacri e apparenze staccate dai corpi, ma ha a che fare intimamente con la materia, e questa materia è precisamente l'ombra.

dal punto di vista plastico considero l'ombra il sostegno dell'immagine. L'ombra, insieme con la luce, contiene l'immagine, ma mentre la luce tende a disperderla in un'infinità, l'ombra le dà un peso che chiamerei corporeo. Si potrebbe dire che l'ombra è il corpo dell'immagine, con il senso connesso di fisicità e naturalezza. Guardando alla storia della pittura, mi

sembra che l'ombra sia sempre stata associata alla luce, anzi, che l'ombra contenga in sé la luce: la figura emerge dall'ombra come da un grembo oscuro. A questo punto si può considerare l'ombra come questo grembo, oscuro, indistinto, che contiene, genera e sostiene la figura, e che la figura non deve abbandonare a costo di perdersi in una luminosa infinitezza. Per metafora, potremmo chiamare ombra anche lo spessore fisico, oscuro e magmatico, vicino a quello che i greci chiamavano *chora*, e i pittori chiamano materia. La materia, l'ombra, la *chora* è anche, dunque, la forza generativa<sup>4</sup>.

È una questione fondamentale, che Savinio ha colto come pochi altri: la capacità generativa dell'ombra. Savinio rovescia l'idea dell'ombra come forma apparente, senza corpo e senza materia, e fa dell'ombra la materia stessa, che in un certo senso è anche corporeità. Una corporeità, tuttavia, non fissa e grave, pesante, ma generativa e dinamica, viva. In questo ultimo libro Savinio torna molto su questo tema, ad esempio parlando di Rembrandt («In Rembrandt, la luce è interna alla stessa ombra, emana dalle cose, non è soprammessa alle cose»<sup>5</sup>).

Che cosa significa affermare che l'ombra è materia, e non è forma? Tutta la nostra cultura filosofica, artistica, estetica, scientifica ha assegnato una priorità alla luce, alla forma, e al senso della vista come senso fondamentale della conoscenza. “Idea”, “fenomeno”, “specie”, sono tutti vocaboli che hanno etimologicamente a che fare con il senso della vista. Tutta una lunga, importante tradizio-

<sup>4</sup> Intervista a Ruggero Savinio, a cura di Massimo Cappitti, in «Rivista di Estetica», 1/2019, pp. 333-336.

<sup>5</sup> R. Savinio, *Il senso della pittura*, Neri Pozza, Vicenza 2019, p. 231.

ne medievale sosteneva che la luce è la conoscenza, e che la conoscenza è luce. «Luce intellettuale piena d'amor», dice Dante nel Paradiso.

Che cosa rappresenta, invece, la materia? In questa prospettiva, la materia e l'ombra hanno sempre rappresentato l'ostacolo e lo scoglio contro cui si scontra la conoscenza. L'ombra rappresenta, cioè, la possibilità delle cose di non essere integralmente viste e conosciute. Il fatto che sempre, davanti alla luce della conoscenza, qualcosa si ritragga e resista. Come se ogni cosa che vediamo, oltre che a emergere e a mostrarsi, lottasse intimamente *contro* la luce, per non essere conosciuta né riconosciuta, per non essere totalmente forma, e per mantenersi alla propria materia, alla propria inconoscibilità, e così, alla vita. Questa possibilità delle cose di non essere conosciute, la possibilità dell'ombra, è la vita stessa delle cose dipinte.

In un altro testo Savinio aveva riconosciuto questa appartenenza vitale all'ombra:

Ogni giorno, verso le cinque del pomeriggio, assisto alla distruzione dei miei quadri. Il sole, compiuto il giro dell'edificio dove è alloggiato lo studio, insinua per gli ampi finestroni i suoi raggi, che si allungano, come bave di lumaca luminose e abrasive, sulla parete cui sono fissate le tele. Questa distruzione, o sacrificio quotidiano delle mie povere immagini alla spietata maestà del dio invitto, seguirà a compiersi finché non mi sarò deciso a munire le finestre di spesse tende oscure. Ogni volta, al sopraggiungere dei raggi assassini, capisco che la pittura vive d'ombre<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> R. Savinio, *Percorsi della figura* cit. p. 29.

La massima luce, la luce assoluta, corrisponderebbe alla morte del quadro, alla dissoluzione della pittura, che è fatto della stessa sostanza dell'ombra e che dall'ombra, come materia, trae nutrimento, forza, vita. In questo senso va letta anche la posizione critica di Savinio all'arte contemporanea, un'arte che risolve integralmente l'immagine in luce elettrica di spirito e di conoscenza, annichilendo la materia dei corpi. «La pittura porta il mondo e le cose dal buio alla luce; non le annega nella luce come facevano gli impressionisti, e nemmeno le folgora nei nostri splendori alogeni. Dopo averle evocate dal buio, ve le ricaccia: in questa perpetua altalena sta il ritmo misterioso della pittura»<sup>7</sup>.

4. Il fatto che l'ombra sia *materia* significa che essa non è semplicemente il contrario della luce, esattamente come la materia non è il contrario della forma, ma che è anche potenza e capacità di sviluppo della forma. L'ombra, dunque, non va – nella tradizione *materialistica* a cui Savinio appartiene – del tutto contrapposta alla luce, esattamente come l'idea non va contrapposta alla materia: «La parola materia è al punto di intersezione fra lo spessore organico, genesico, terrestre – materia-mater –, e la spiritualità dell'idea: materia di Bretagna, per esempio, quindi argomento, tema figurale o poetico o, appunto, nel linguaggio dei teorici antichi: prima idea»<sup>8</sup>. In un altro

<sup>7</sup> R. Savinio, *Il senso della pittura* cit. p. 118.

<sup>8</sup> R. Savinio, *Percorsi della figura*, p. 125.

trattato mnemotecnico – e non è un caso che proprio la mnemotecnica, la scienza della memoria, sia considerata una scienza delle ombre, e che il più fondamentale testo mnemotecnico si intitolasse *De umbris idearum* – Bruno afferma: «L'ombra non va confusa con la tenebra: ma o è traccia di tenebra nella luce, o è traccia di luce nella tenebra, o partecipe di luce e tenebra, o composto di luce e tenebra, ovvero mescolanza di luce e tenebra. Ovvero né luce né tenebra, e da entrambe distinta»<sup>9</sup>.

Le figure della pittura non sono, come abbiamo sempre pensato, *eidola*, forme separate dalla materia, come i fantasmi e come i sogni, ma sono forme che si accompagnano sempre alla materia, a una materia particolare, che tengono con sé e che mostrano, sempre aperte alla possibilità da parte dell'ombra di disfare la figura rappresentata. Da ciò deriva il fatto che la pittura mostra non tanto o non solo le forme, ma il nascere delle forme. Non la loro apparenza, ma il loro apparire. Non la luce, ma la nascita della luce, il *venire alla luce*.

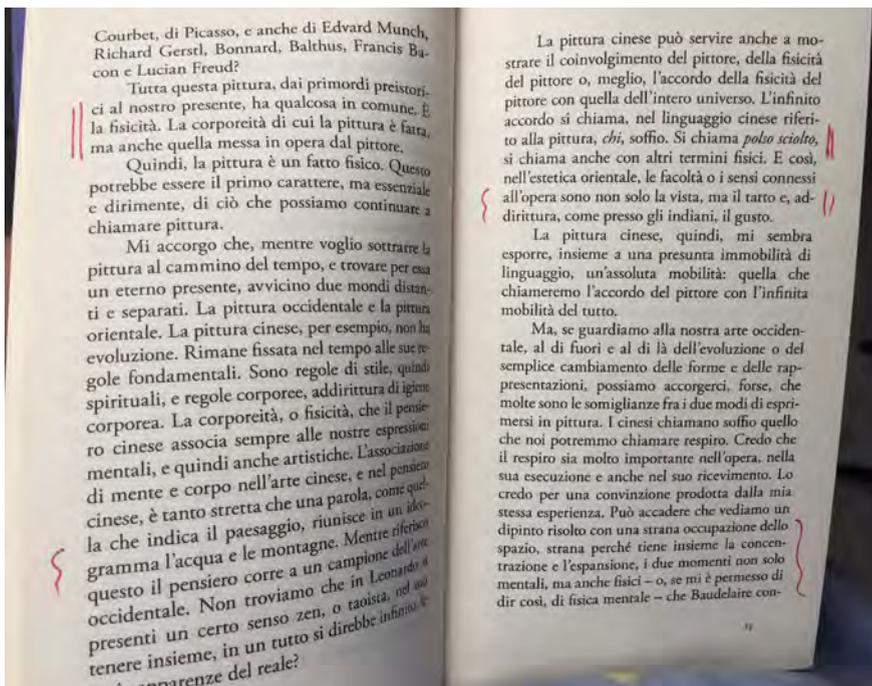
Questo è il punto di maggiore contatto con Hans von Marées, un pittore fondamentale per Savinio, su cui spesso torna, che in una lettera del 20 dicembre 1875 a Fiedler scriveva: «Quasi tutti i moderni, meglio tutti, muovono dalla apparenza (*Erscheinung*). Così si rende impossibile la genesi naturale e quasi naturale di un'opera umana, gli elementi accessori divengono principali e viceversa [...] l'apparenza deve essere [...] l'ultimo risultato del lavoro artistico. Sono convinto che tutte le opere d'arte davvero

<sup>9</sup> G. Bruno, *De Umbris Idearum*, in *Opere Mnemotecniche* cit. vol. I, p. 45.

pitture, mobili, vestiti, armature, monili, che potesse riempire la sua fame di lusso. È il 1640, si ritrae nella posa del *Baldassar Castiglione* di Raffaello, col braccio atteggiato come nell'*Ariosto* di Tiziano. L'anno prima, 1639, il ricco mercante ebreo spagnolo Alfonso Lopez aveva comprato a un'asta di pittura italiana i due quadri.

Rembrandt maschera da Castiglione, un immaginario *cortegiano*, la sua schiettezza plebea di figlio del mugnaio. Ogni Rinascimento, qui, è abbandonato, nessuna aulica armonia. Anche il Seicento caravaggesco con il suo drammatico *sbattimento* della luce nell'ombra, seppure abbia prodotto questa pittura altrettanto drammatica – l'influenza di Caravaggio ha percorso l'Europa – mantiene a suo modo un che di teologico. La luce di Caravaggio è un'antagonista dell'ombra. In Rembrandt la luce è interna alla stessa ombra, emana dalle cose, non è soprammessa alle cose che illumina. Mentre è facile vedere la fonte luminosa nelle stanze di Caravaggio, la luce di Rembrandt è diffusa dappertutto e produce uno strano effetto d'incertezza, che mantiene questi corpi, personaggi sacri e personaggi familiari, in una patetica e fragile quotidianità.

Niente di più patetico delle gambe per metà immerse nell'acqua della *Giovane che si bagna in un ruscello* alla National Gallery di Londra, o la faccia di *Betsabea* mestamente china sul proprio corpo sgraziato, che la serva accudisce, mentre



soddisfacenti siano sorte al pari dell'uomo da un feto». L'ombra mostra il carattere fetale della pittura, e la sua materia definisce la temporalità propria del quadro. L'ombra appartiene dunque intimamente alla pittura, al di là di quanta *ombra* ci sia in un quadro, al di là se in una tela siano presenti colori scuri. Le appartiene in quanto è il presupposto stesso della luce. Ogni quadro dipinto, anche quello apparentemente più attraversato, più permeato e più assorbito dallo splendore della luce, ha un rapporto privilegiato con l'ombra in quanto è *apparizione*, in quanto l'apparenza non è il suo punto di origine, ma il suo, sempre precario e instabile, destino. Questo pone la pittura di Ruggero Savinio, ben al di là della distinzione tra figurativo e non figurativo: la figura è, in

Savinio, una specie di luminosa e fugace apparizione, che vive solo finché si accompagna alla materia umbratile che l'ha generata, e che in ogni momento minaccia – o promette – di riafferrarla.

Questo testo è stato letto in occasione della presentazione del volume *Il senso della pittura*, il 22 gennaio 2020, al Maxxi di Roma.



**Giuseppe Di Napoli, *Leonardo. Lo sguardo infinito*,  
Einaudi, Torino, 2019**

Monica Ferrando

Tornare a Leonardo, al di là della causa occasionale del quinto anniversario della morte, può essere in realtà condizione indispensabile per non smettere di riconsiderare, sulla scorta di Heidegger, l'orientamento scientifico di un occidente divenuto universo, di cui il genio di Vinci è forse troppo superficialmente riconosciuto il diretto precursore. È quel che invita a fare questo libro profondo e lungimirante rivolto, come il titolo enuncia, alla fonte di tanta opera – lo sguardo – più che all'opera come tale. L'abitudine intellettuale di legare Leonardo alla scienza e al suo impiego tecnologico già a partire dal processo dell'indagine visiva e della visualizzazione grafica che in lui ha trovato l'indubbio antesignano, come l'A. del resto documenta con dovizia – basti pensare all'invenzione leonardesca di un segno che rende visibile l'invisibile, anticipatore a suo modo della visualizzazione TAC e a raggi X (p. 141) – è stata anche la guaina retorica in cui si è nascosta un'epistemologia che non coincide esattamente con quella abbracciata dalla scienza occidentale, come la singolare ed eloquente incomprendimento di Leonardo da parte di Gombrich seguace di Popper che l'A. deve a un certo punto registrare, rivela. Cos'è, infatti, lo sguardo di Leonardo? Non c'è, dietro il mito del genio

Giuseppe Di Napoli  
**Leonardo**  
**Lo sguardo infinito**



Einaudi

inimitabile, qualcosa che riguarda l'uso del nostro stesso sguardo e che rischiamo di abbandonare a una indebita e non innocente sostituzione se, appagati dalla vulgata mediatico-culturale che traccia una continuità assoluta tra l'artista scienziato e l'onnipervasivo dispiegarsi della scienza nella modernità avanzata, non ne diventiamo consapevoli? Qual è il rapporto di questo sguardo, guidato in ugual misura da osservazione e immaginazione, con lo sguardo "potenziato" della cibernetica?

Sono domande che scaturiscono dalla lettura di queste pagine, attraverso il percorso che Giuseppe Di Napoli invita a compiere nel pensiero visivo di Leonardo proprio a partire dall'esigenza di «comprendere il processo stesso della conoscenza, di vedere dentro l'organo della visione e del meccanismo visivo», di «vedere dentro allo stesso vedere» (p. 13). Quale tipo di conoscenza nasce, però, da questa introspezione visiva che ripete, sul piano dell'arte della pittura, l'invito a conoscere, prima di tutto, la natura di quel che ambisce alla conoscenza, con cui incomincia la filosofia occidentale? Come accettare che questo desiderio di conoscenza e di auto-conoscenza, guidato da un'armonia immanente alla visione giusta, e non dal calcolo matematico, avesse alimentato la pretesa di rendere la natura un oggetto a completa disposizione degli umani, come la riduzione cartesiana di essa a *res extensa* avrebbe di fatto promosso e autorizzato?

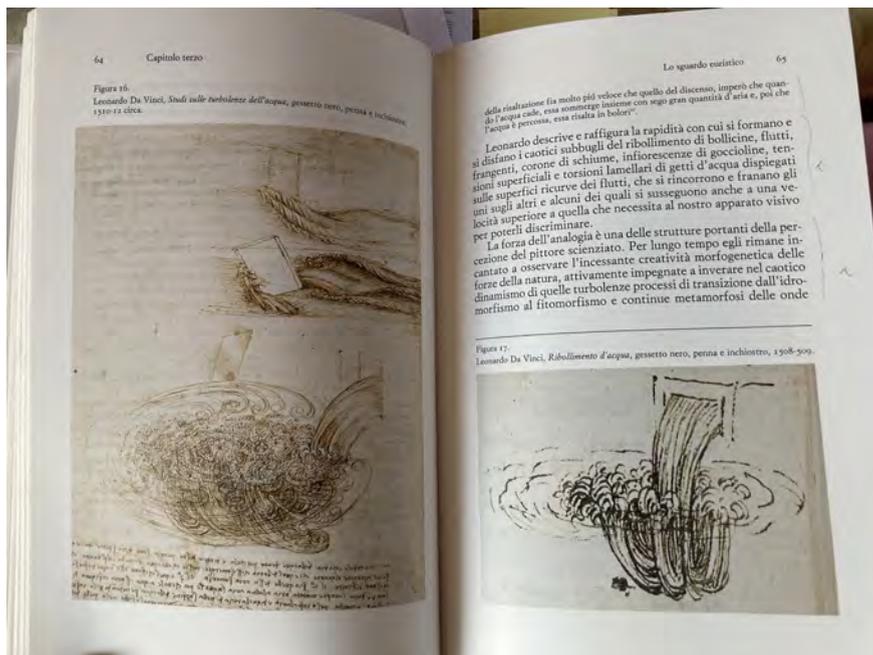
Il *Codice D* rivela che la natura ha per Leonardo struttura oculare. Ad essa appartiene, come suo culmine e centro, l'occhio umano: «Non fece la natura eguale potenza nella virtù visiva, ma diè a tal virtù tanta maggiore poten-

zia, quanto essa si avvicinò al suo centro. E questo fece per non rompere la legge data a tutte l'altre potenzie, le quali tanto più vagliano, quanto più s'avvicinano al suo centro» (p. 15). Questa panteistica centralità dell'occhio, che sembra echeggiare la cusaniiana definizione di Dio come un centro che può essere ovunque e la cui circonferenza è inafferrabile, pone in realtà la divinità della natura alla portata dello sguardo umano ma come suo compito infinito e inarrivabile, cosa che lungi dall'istigare all'*hybris* invita piuttosto alla modestia e alla misura. Per questo l'ottica è stata, fino alla filosofia araba classica, il centro propulsore di ogni scienza. Delle quattro teorie della visione seguite nell'antichità, quella "emissiva", di un raggio che muove dall'occhio secondo linee rette garanti della geometria euclidea; quella "intromissiva" epicureo-lucreziana degli *eidola* o simulacri provenienti dai corpi e captati dall'occhio; quella mista, platonico-empedoclea di un incontro dei due flussi luminosi; quella aristotelica del diafano come *medium* attraversato dalla luce, sarà Alhazen a produrre la sintesi. Sintesi che vede al suo centro proprio la scoperta della conformazione dell'occhio e del suo funzionamento, simile alla camera oscura (p. 7), di cui Leonardo farà tesoro. Incerto tra teoria emissiva e teoria intromissiva, come documenta il *Cod. Atlantico f729v, 149*, per Leonardo l'occhio è non solo «il principe delle matematiche» (p. 17) che guida il pensiero astratto, fonda la geometria e la teoria della piramide visiva destinata a durare quindici secoli facendo dell'occidente il paradigma dell'antropocentrismo ma, soprattutto, lo strumento privilegiato di una mai prima

tentata ricerca dentro quel che lo sguardo vede solitamente come caos. L'immagine, che la geometria euclidea rendeva criterio di oggettività, non è qualcosa di rigido e definitivo, ma si muove tra caos e mistero: Leonardo osserva che a seconda di dove si ponga, all'interno dell'occhio, il centro della piramide visiva, cambia il modo di considerare l'immagine visiva stessa: se sulla cornea, al centro della pupilla, nella parte anteriore o posteriore del cristallino. E possibile che per entrare nella piramide visiva tutte le immagini ottiche si lascino ridurre a punti a-dimensionali, geometrici? «Il mondo sparirebbe ancor prima di essere visto, per poi riapparire misteriosamente all'interno dell'occhio. Com'è facile arguire, questo fatto, passato inosservato e mai tematizzato fin dalla prima formulazione della piramide visiva elaborata da Euclide, in realtà solleva questioni sia di ordine metafisico sia di natura epistemologica. L'immagine del mondo che si forma nell'occhio, quella che Leonardo chiama *virtù visiva*, è un oggetto esteso o inesteso?» (pp. 21-22).

Proprio a questo riguardo, se volessimo anche seguire l'indicazione di Raffaello che nella *Scuola di Atene* aveva raffigurato Platone con le fattezze di Leonardo, vedremmo confermato, grazie alla lettura dell'A., il parallelo tra il pittore e il filosofo che nel *Sofista* scopre lo statuto ontologico del nulla nell'apparenza, di cui il linguaggio non può fare a meno; e nel finale del *Fedro*, con la preghiera di Socrate a Pan, avverte che l'apparenza non si emancipi da quel che ricopre, ma piuttosto lo riveli. Sarà infatti Leonardo, nella doppia valenza di estensione e inestensione proprie della formazione dell'immagine nell'occhio, limi-

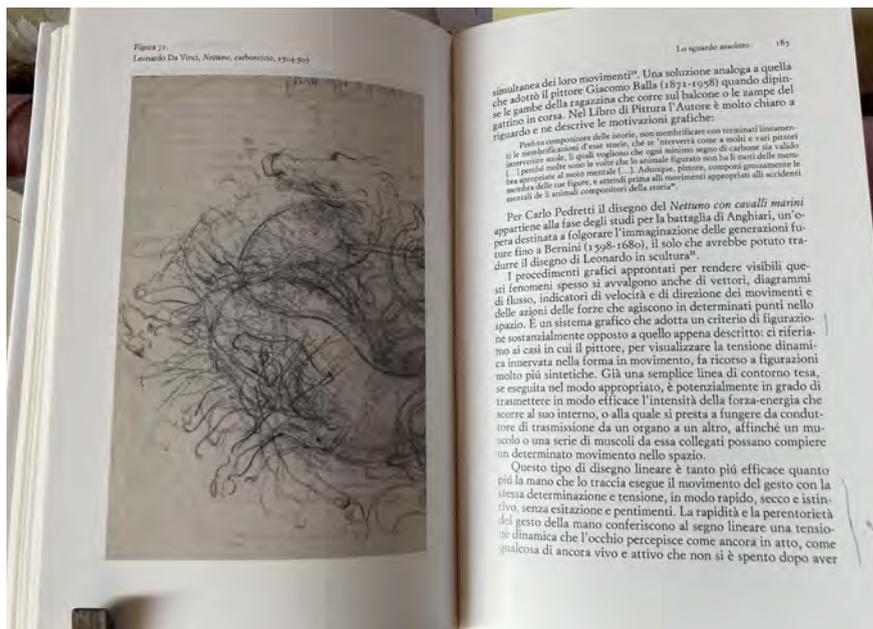
te e illimitato nella linea e nella forma pittorica, a scoprire il ruolo cruciale del nulla nel seno stesso dell'immagine. Giuseppe Di Napoli segue con grande chiarezza il filo di questa speculazione, avviata alla liberazione dal "legame reverenziale" nei confronti della piramide visiva su cui dall'Alberti a Piero a Brunelleschi poggiava la neonata teoria della prospettiva per dar conto dell'instancabile esplorazione leonardesca dei meandri dell'occhio. Anche qui Leonardo non rinuncia ad addentrarsi nella caverna della camera oscura scoperta da Alhazen e a cercare le ragioni di quel ribaltamento dell'immagine il cui successivo raddrizzamento, che egli ancora non colloca nel cervello, gli fa però intuire il ruolo attivo dell'occhio, ponendo le premesse per la scoperta dei fotorecettori retinici (pp. 27-28). La feconda dialettica tra visione centrale dell'occhio, o *intuitio*, e visione generale, o *aspectus*, ricostruita in Alhazen da Graziella Vescovini Federici in studi divenuti storici, trova perfetto riscontro in Leonardo, per il quale facoltà visiva e conoscitiva sono inseparabili. Ed è proprio questa non-separazione a porre Leonardo in una posizione interlocutoria nei confronti dell'uso dell'immagine in occidente, posizione che sfugge evidentemente, come l'A. non manca di rilevare, ad Hans Belting (pp. 29-30). Questi infatti, ne *I canoni dello sguardo*, nel sancire la purezza da ogni forma di iconofilia dello sguardo proprio della cultura arabo-islamica e affermarne quindi la radicale distanza dalla visione prospettica, ritiene che proprio in Alhazen, in forza di una supposta superiorità ontologica della conoscenza astratta sulla visione sensibile, avvenga la separazione teorica di visività e figura-



tività, occhio e cervello (cfr. p. 29-30), senza avvedersi che è proprio questa separazione a consentire la svalutazione, e quindi l'abuso, dell'immagine. Al contrario, il pensiero visivo leonardesco, che dal grande filosofo arabo aveva preso le mosse, è invece costantemente teso a esaltare la pittura come la più alta forma di conoscenza testimoniandone lo statuto di pratica in grado di unire indissolubilmente occhio, immaginazione e mano. Leonardo salva la varietà offerta ai sensi anche a costo di rinunciare alla teoria «osservando un fenomeno cromatico molto singolare, la cui spiegazione richiede la conoscenza dei processi fisici della sintesi sottrattiva che hanno luogo quando la luce solare attraversa dei vetri colorati» (p. 22). Considerando l'effetto cromatico prodotto dalla trasparenza dei vetri Leonardo ne conclude che la pu-

pilla riesce invece a mantenere la distinzione dei colori, mentre non si può negare che vi sia continuità tra visione, intellesione e ragione se si guardano, come Leonardo invita a fare, le ombre colorate, la costanza dei colori e la loro alterazione col fuoco (pp. 36-38).

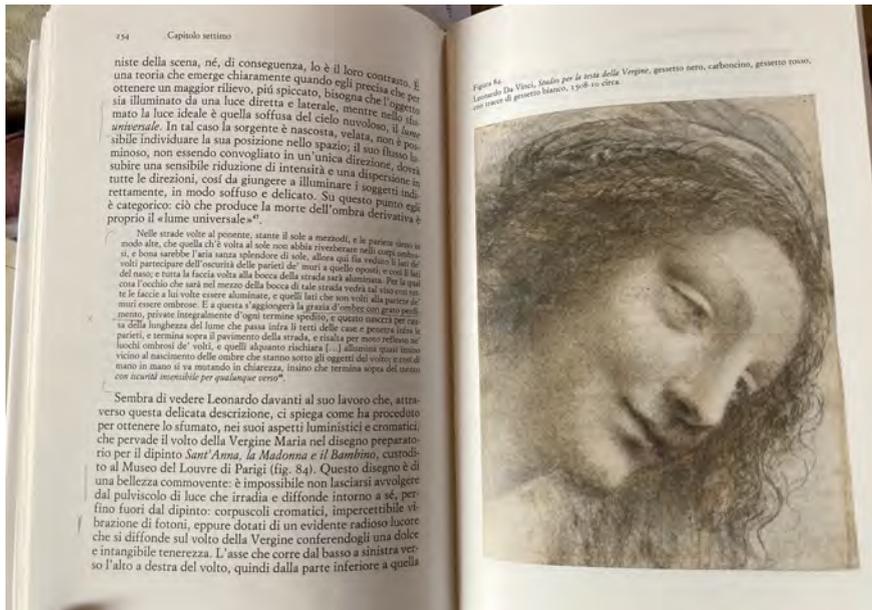
D'altra parte, l'occhio umano non potrà mai comportarsi alla stregua della natura, riproducendo immagini come fa lo specchio, ma, quale "organo della mente" deve essere attivo (pp. 51-52). Esso è produttivo di pensieri e di concetti visivi, secondo una visione olistica del mondo naturale in cui l'interno risponde all'esterno, il visibile all'invisibile, tracciando le linee di un'epistemologia inseparabile dall'ontologia, in un'euristica di strumenti cognitivi quali l'analogia, la similitudine, la comparazione, l'analisi congiunta alla sintesi, l'induzione alla deduzione, l'astrazione alla logica visiva (pp. 52-54). È con questo procedimento che lo sguardo visualizza quelle «infinite ragioni della natura che non furono mai in esperienza» (p. 54). Secondo Leonardo vedere è già pensare, come mostra il procedimento dell'analogia quale invenzione della scienza delle forme ovvero "morfologia" che è corrispondenza infinitamente variabile tra contenuto e forma, dove percezione è sempre anche interpretazione, come avrebbe invitato a fare Keplero e confermato la psicologia della Gestalt (pp. 56-59). Che vi sia perfetta armonia tra operazione mentale e visiva non sarà la scienza, ma l'arte a cui entrambe concorrono, cioè la pittura, a testimoniare. Giuseppe Di Napoli insiste, lungo tutto il corso del libro, nel sottolineare come per Leonardo sia la pittura, che comprende il



disegno, l'ambito in cui sfocia questa immensa avventura dell'occhio: «Leonardo è un pittore prestato alla scienza, e non il contrario» (p. 54). Basta a mostrarlo la ricorrente e inesausta trattazione dei moti delle acque, il cui senso «è figurale e non concettuale astratto» (p. 68) e che con le sue 730 descrizioni restituisce una sorta di « dizionario visuale » (p. 68) facendone il luogo eletto di una materia che pensa se stessa nel linguaggio ad essa più còsono: i *visemi* (p. 69). Questo non significa che l'immagine si autonomizza, bensì il contrario: l'occhio porta immagine e conoscenza laddove era il caos visivo, ma senza tradirne la disarmante e inesauribile complessità.

Dinnanzi a un tale prodigio dell'arte capace, a differenza della scienza, di togliere ogni *hybris* alla conoscenza perché non teme di presentarsi come sequela della natu-

ra, cioè *mimesis*, la lettura di Gombrich, tesa a non scorgervi altro che l'esito di un processo astrattivo ancora imperfetto, avrebbe mostrato una singolare incomprendimento, come denuncia l'analisi del vertiginoso carboncino del 1504-5 *Nettuno*, che lo storico dell'arte austriaco non esita a ricondurre a una serie di pentimenti di uno schema convenzionale, evidentemente cieco dinnanzi alla prima resa grafica del movimento, colto in tutte le sue diverse, impercettibili, fasi (p. 220, nota 19). Che la storia dell'arte, anche ai suoi vertici più celebrati, sia stata insensibile a un pensiero visivo in cui la conoscenza spontaneamente si organizzava secondo le leggi non scritte dell'armonia senza professare culto alcuno a una supposta bellezza, immanente o trascendente che fosse, ma mantenendo le dovute proporzioni nei confronti della natura, doveva mettere in questione assetti estetico-epistemologici troppo consolidati e interni all'antropocentrismo emancipatorio della scienza moderna e al conseguente canone occidentale, fondato sulla separazione dell'arte dalla scienza e sulla subordinazione della prima alla seconda. Che l'arte potesse sfogarsi nei paradisi artificiali di un'immaginazione la cui esibita ineffettualità può creare mondi a parte senza misurarsi veramente con la natura e quindi a patto che non si immischi nella forma oggettiva della conoscenza, metteva al riparo da quella autoritativa e sovrana potenza che Leonardo, con la sua idea di immaginazione come timone e briglia dell'occhio solare, che muove il senso ad andare oltre le apparenze (p. 209) ma proprio per questo le onora, aveva preso a dispiegare fornendone la forma esemplare. Che



234 Capitolo settimo

niste della scena, né, di conseguenza, lo è il loro contrasto. Il ottenere un maggior rilievo, più spiccato, bisogna che l'oggetto sia illuminato da una luce diretta e laterale, mentre nello sfumato la luce ideale è quella soffusa del cielo nuvoloso, il lume universale. In tal caso la sorgente è nascosta, velata, non è possibile individuare la sua posizione nello spazio; il suo flusso luminoso, non essendo convogliato in un'unica direzione, dovrà subire una sensibile riduzione di intensità e una dispersione in tutte le direzioni, così da giungere a illuminare i soggetti indistintamente, in modo soffuso e delicato. Su questo punto egli è categorico: ciò che produce la morte dell'ombra derivativa è proprio il «lume universale»<sup>41</sup>.

Nelle strade volte al ponente, stante il sole a mezzodi, e le pareti sono in modo tale, che quella ch'è volta al sole non abbia riverberare sulla copia ombrosa, e bona sarebbe l'aria senza splendore di sole, allora qui fa vedere i lati del volto partecipare dell'oscurità delle pareti de' muri a quello opposti, e così il lato del naso e tutta la faccia volta alla bocca della strada sarà illuminata. Per la qual cosa l'occhio che sarà nel mezzo della bocca di tale strada vedrà tal'viso: tutti le facce a lui volte essere illuminate, e quelli lati che non volti alla parete de' muri essere ombrose. E a questa s'aggiognerà la grazia d'ombro con gran profitto, private integralmente d'ogni termine spedito, e questo sanerà per tutto della lunghezza del lume che passa infra i tetti delle case e penetra infra le luoghi ombrosi de' volti, e quelli alquanto rischiarerà (...). Illumina quasi tutto vicino al nasimento delle ombre che stanno sotto gli oggetti del volto: e non di mano in mano si va mutando in chiarezza, intino che termina sopra del naso con incertità invisibile per qualunque verso<sup>42</sup>.

Sembra di vedere Leonardo davanti al suo lavoro che, attraverso questa delicata descrizione, ci spiega come ha proceduto per ottenere lo sfumato, nei suoi aspetti luministici e cromatici che pervade il volto della Vergine Maria nel disegno preparatorio per il dipinto *Sant'Anna, la Madonna e il Bambino*, custodito al Museo del Louvre di Parigi (fig. 84). Questo disegno è di una bellezza commovente: è impossibile non lasciarsi avvolgere dal pulviscolo di luce che irradia e diffonde intorno a sé, perfino fuori dal dipinto: corpuscoli cromatici, impercettibile vibrazione di fotoni, eppure dotati di un evidente radioso luore che si diffonde sul volto della Vergine conferendogli una dolce e intangibile tenerezza. L'asse che corre dal basso a sinistra verso l'alto a destra del volto, quindi dalla parte inferiore a quella

Figura 84  
Leonardo Da Vinci, Studio per la testa della Vergine, gessetto nero, carboncino, gessetto rosso, con tracce di gessetto bianco, 1503-1504 circa.



«lo sguardo fenomenologico» sia «sguardo euristico» e si provi come «sguardo assoluto» non comporta uno stato di esaltazione verso una dimensione spirituale di dominio sulla natura, bensì il suo esatto contrario. Uno dei pregi più rari di questa ricerca è proprio la dimostrazione, attraverso lo sguardo di Leonardo e le sue infinite declinazioni, della potenza insita nello sguardo umano, a patto che sappia scendere al nulla che questa umanità porta inevitabilmente con sé. Nel soffermarsi, nell'ultimo capitolo, sulla cruciale distinzione tra chiaro-scuro e sfumato Giuseppe Di Napoli insiste sul paradigma spaziale che quest'ultimo contiene. Se la visione dell'infinito non comporta necessariamente uno spazio astratto ma avviene nella visione profonda del volto, che il disegno traduce in mutua attività di occhio, mente e mano – come l'A. mostra a proposito del *Disegno preparatorio per la*

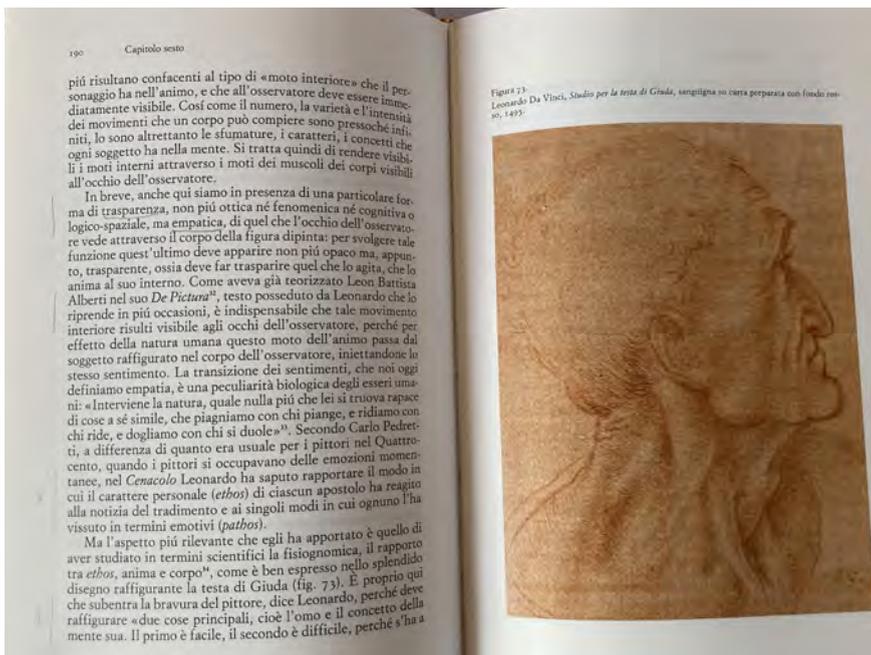


Figura 73.  
Leonardo Da Vinci, Studio per la testa di Giuda, sanguigna su carta preparata con fondo rosso, 1493.

*testa della Vergine* – ciò significa che la separazione tra materiale e immateriale può svanire nella scomparsa paradossale di un limite, apparentemente scongiurata dal disegno in quanto tale, in virtù di quel “nulla” rivendicato all’immagine in se stessa, in essa accolto e custodito. «L’intuizione di Leonardo è che ciò che divide le cose dal microcosmo al macrocosmo è un “nulla”»: «Ciò che non ha termine, non ha figura alcuna. I termini di 2 corpi insieme congiunti sono scambievolmente superficie l’uno dell’altro, come l’acqua coll’aria. *Tucti e’ puncti* sono equali *a tutti e tutti a uno*». Tutta la pittura di Leonardo è pervasa da questo fluire di moti esterni, da queste impercettibili vibrazioni di raggi riflessi che rimbalzano e si fondono rendendo indefiniti i bordi delle forme, «scivolano intorno a essi facendoli apparire fluidi e sfumati

*ad infinitum*» (p. 256). Senza quell'invisibile nulla non vi sarebbe apparenza né visione, né spazio né scambio possibile dell'umano con la natura che dell'infinito è depositaria e garante: è così che L'A. ci consegna al compito infinito dello sguardo, che nelle opere di Leonardo ha un termine fisso di confronto ugualmente infinito.



Clare Lapraik Guest, *The Understanding of Ornament  
in Italian Renaissance*, Brill, Leiden-Boston, 2016

Monica Ferrando

Privilegiare l'attitudine a comprendere su qualsiasi altra è, per Hanna Arendt, il segno distintivo di una cultura veramente umana. Comprendere diviene quanto mai necessario quando quel che dà da pensare rientra nell'esperienza più comune mostrando segni lampanti quanto ignorati di una sospetta patologia bipolare: parliamo dell'ornamento, promosso nella sfera politica e sacrale e banalizzato in quella della moda e della merce. Di queste strumentali etichette è l'ambiente naturale e umano a fare le spese. Curiosamente, nessuno dei grandi studi sull'ornamento, da Alois Riegl (*Stilfragen*, 1893) a Ernst Gombrich (*The sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*, 1979) ha fatto dell'esigenza di una comprensione archeologica, cioè storico-filosofica, dell'ornamento la soglia per indagarne la natura come il corposo e lungimirante saggio di Clare Lapraik Guest. Prima ancora, infatti, di ricostruirne una fenomenologia che ne riveli l'immediata relazione con la percezione umana nel corso del tempo e delle culture, in un innato, quanto comune a tutto il vivente, senso dell'ordine; o di giudicarlo, proprio per questo motivo, troppo elementare, ovvero utile e compensatorio

all'indomani della produzione in serie, si trattava di cogliere proprio nella facile identificazione dell'ornamento con lo stile, a cui viene solitamente assimilato, la vera clamorosa rinuncia alla sua comprensione filosofica. Ecco che allora il primo passo sarà non solo criticamente riconoscere in questa identificazione la condizione del suo impiego retorico e della sua efficacia, ma anche misurarne il progressivo allontanamento dalla dimensione disinteressata della bellezza. Che vi sia stato un decisivo risveglio a questa dimensione che si spinge oltre il bisogno immediato è l'ornamento presente nei primi manufatti umani a rivelarlo; e solo evocando, come le fonti autorizzano a fare, tale incommensurabile grado di consapevolezza si misura la caduta dalla percezione del cosmo in cui bellezza e teleologia asintoticamente si incontrano, al livello di una cosmetica che irrevocabilmente lo deturpa, secondo quel processo avviato dall'obiettivazione della bellezza come trascendentale teologico qualificato da *proportio* e *integritas* e affidato all'universalizzazione comunicativa della *claritas*: è quanto l'A. non esita, nell'*incipit* dell'opera, a precisare.

Dar conto anche solo per sommi capi della stupefacente ricchezza e sottigliezza d'analisi del trattato nel breve spazio della recensione sarebbe impensabile: esso si compone di due parti, la prima, *Ancient Prolegomena*, stabilisce i presupposti teorici e storici; la seconda *Fragment and Design*, indaga e interroga i luoghi della loro espressione. Ci si limiterà pertanto a rilevare alcuni motivi e temi tra i tanti apparsi particolarmente significativi. L'indicazione preliminare che si presenta immediatamente al letto-

Brill's Studies in Intellectual History 245  
*Brill's Studies on Art, Art History, and Intellectual History 10*



# The Understanding of Ornament in the Italian Renaissance

CLARE LAPRAIK GUEST

*Series Editor:* WALTER S. MELION

BRILL

re è che dall'ornamento non si sfugge. Più si presume di esserselo lasciato alle spalle, come ha creduto a lungo il moderno, più lo si tiene addosso – e sulla pelle – senza saperlo e senza sapere veramente cos'è e cosa fa. Questo perché a un certo punto, ritendolo il tributo automatico all'estetizzazione integrale cui nella tarda modernità la dimensione dell'apparenza è stata consegnata, si è rinunciato a comprenderlo limitandosi a interrogare il codice della sua formazione all'interno delle categorie del giudizio estetico. Prima della *pulchritudo vaga* e della *pulchritudo adhaerens* con cui Kant distingue i due diversi ordini del giudizio estetico a seconda della partecipazione intellettuale che esigono, esso aveva avuto una storia che affonda nell'immemoriale e implica una riconsiderazione del rapporto che l'uomo occidentale intrattiene con la totalità della natura e col suo proprio mondo. Senza far sentire, anche nella storia dell'ornamento occidentale, il battito costante delle sue origini nell'apprensione del ritmo primordiale del cosmo, diventa obiettivamente difficile riuscire a coglierne la grandiosa e celata potenza. È quanto questo lavoro appassionato e capillare intende fare con una vera e propria gestazione intellettuale dell'ancestrale concezione dell'ornamento per restituirlo alla vita della mente proprio quando esso ne appare strumentalmente estraniato.

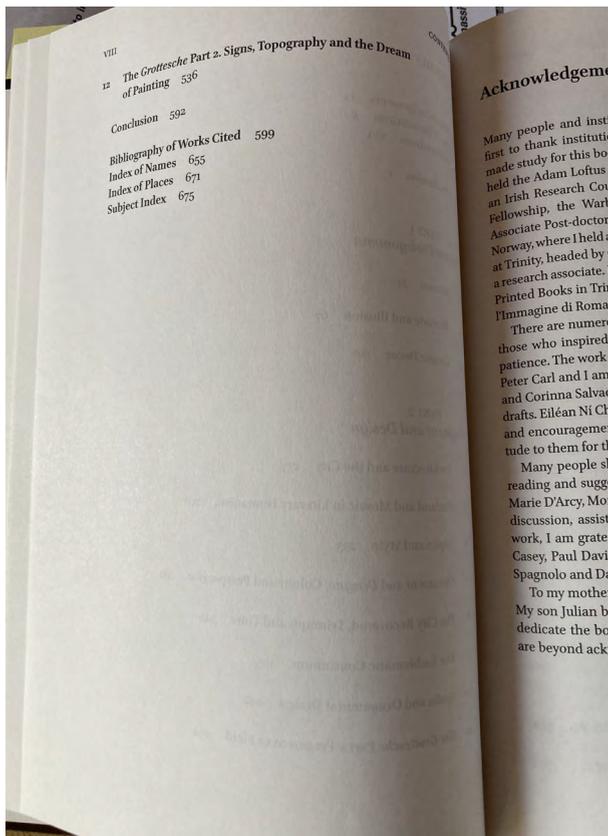
Forse il moderno si lascia definire proprio da una problematica convivenza con un retaggio del passato ritenuto accidentale, ma di cui gli è stato impossibile sbarazzarsi se non fingendo di ignorarlo dopo aver provato a bandirlo, come Loos (*Ornament as a crime*, 1908); o di reclutarlo nella lingua grammatica, come Owen Jones

(*Grammar of Ornament*, 1856); oppure di naturalizzarlo come puro fenomeno mimetico-segnaleto legato alla sopravvivenza. L'uno vòlto a segnare anche nell'estetica una netta cesura con le epoche precedenti; l'altro desideroso di compensare tale indubbia cesura con una didattica estetica; l'altro ancora ignorando il suo vincolo con la bellezza come ordine cosmico e non semplicemente come esigenza autoconservativa delle specie. Queste posizioni restano drammaticamente in superficie senza volerlo, dimenticando appunto che qui è proprio la modalità "superficie" il problema. Sfera indiscussa dell'ornamento, essa è l'elemento più difficile da cogliere perché proprio nella necessaria immediatezza dell'accidentale e della sfera del piacere in cui è implicata emerge una sorta di sovrana autosufficienza refrattaria a ogni tentativo di comprensione. Riuscire a venire a capo dell'ornamento come infinita declinazione e articolazione dell'apparire mondano e delle sue delizie, tanto naturali che frutto dell'artificio, evitando di restarne fatalmente sedotti e mentalmente impigliati, è possibile soltanto provando a comprenderne lo statuto ontologico: è il solo modo per guardarsi dalla caduta nella lucida buca dell'apparenza, ritenuta troppo terrena da alcuni, che preferiscono puntare lo sguardo al ben più serio firmamento concettuale, e mai abbastanza da altri, dimentichi che proprio qui si ritrovano le stelle, dell'ornamento l'immagine originaria.

Risalire all'antichità classica per rintracciarvi le premesse degli sviluppi che l'ornamento conoscerà nel Rinascimento, ricognizione cui è dedicata la prima parte dell'o-

<b>Contents</b>	
Acknowledgements	ix
List of Illustrations	x
Abbreviations	xvi
Introduction	1
PART 1	
<i>Ancient Prolegomena</i>	
1 Kosmos	21
2 Rhetoric and Illusion	67
3 Cosmic Decor	120
PART 2	
<i>Fragment and Design</i>	
4 Architecture and the City	173
5 Garland and Mosaic in Literary Humanism	200
6 Topics and Style	233
7 Ornament and <i>Disegno</i> , Colour and Perspective	281
8 The City Recovered, Triumph and Time	342
9 The Emblematic Continuum	405
10 <i>Spolia</i> and Ornamental Design	442
11 The <i>Grottesche</i> Part 1. Fragment to Field	494

pera, rappresenta l'instancabile esercizio di riflessione di chi ha ben chiaro cosa significhi l'uso retorico dell'immagine una volta che ne sia stata rimossa quella relazione all'essere destinata comunque a fungere nei secoli da suo nascosto ancoraggio nel pensiero. Il Rinascimento, secondo Walter Pater «il periodo più interessante della storia della mente», riporta in primo piano il problema dell'immagine proprio perché sono gli stessi contenuti teologici, tanto classici che cristiani, a esigere nuovamente di rivestirsi, come misteri pregni di verità non altrimenti dicibili, di un'apparenza pronta a divenire cano-



nica. Allo sguardo critico si presenta così il compito non facile di indagare e interrogare proprio ciò che è predisposto ad incantarlo: esso dovrà quindi munirsi di uno specchio mentale immune da ogni connivenza con canoni di sorta. Grande ricapitolazione della memoria dentro il labirinto di una concettualizzazione estetologica smarrita nella dimenticanza delle sue proprie fonti e quindi resasi in larga parte inconsapevole e ignava dinnanzi alla banalizzazione e al saccheggio del suo patrimonio concettuale, che corrisponde alla grande tradizione umanistica dell'occidente, questa ricerca sembra porsi su quella

*Kosmos*

## From Pattern to Kosmos

This first section brings together the classical sources and classically-derived concepts of ornament which will be used through the book. A full study of ornament in classical antiquity, as concept, motif or artefact is sadly beyond the scope of this study, so the arguments privileged are those which appear most relevant for Renaissance discussions. This first chapter will examine two aspects of ornament: first, its role as pattern and second the 'cosmic' views of ornament as the perfection and beauty of creation in its wholeness, "the fairest of all that has become" as Plato writes in *Timaeus* 28b. The philosophical material treated in this speculative part of the argument is used for its relevance to the understanding of ornament; since ornament is not a conceptual tool it did not develop these reflections philosophically but through its history it is affected directly by the varying views of the relation between art and ontology.

As we saw in the introduction, the term *kosmos* with its related derivatives carries meanings of order and ornament. Ananda Coomaraswamy wrote on the association of terms for ornament with verbs denoting fittingness or sufficiency; what is adorned is increased in efficacy and thereby made more in act or being, a notion which lingers in the derivation of 'majesty' from *maior*.<sup>1</sup> Ornament thus provides attributes which make something be in a state of 'moreness', yet this addition reveals a thing as perfect or appropriate. Ornament, argues Coomaraswamy, originally implied proper equipment in the sense of completion without which things or persons were not efficient or useful, as a deity could not function without attributes.<sup>2</sup> Coomaraswamy provides helpful elucidation of this difficulty of the 'more' which ornament brings when he comments that ornament is related to its subject as individual nature to essence, calling it "adjectival" and remarking that a person or thing apart from appropriate ornaments is valid as an idea but not as a species.<sup>3</sup> There is also an adverbial character to ornament, as Edmond Pottier noted when he called it a mode of action which brought advantages to the possessor:

1 Ananda Coomaraswamy, "Ornament", *Art Bulletin* 21, 4, (1939), repr. *Selected Papers: Traditional Art and Symbolism* 1, ed. Roger Lipsey (Princeton: Bollingen, 1977), 241-53.

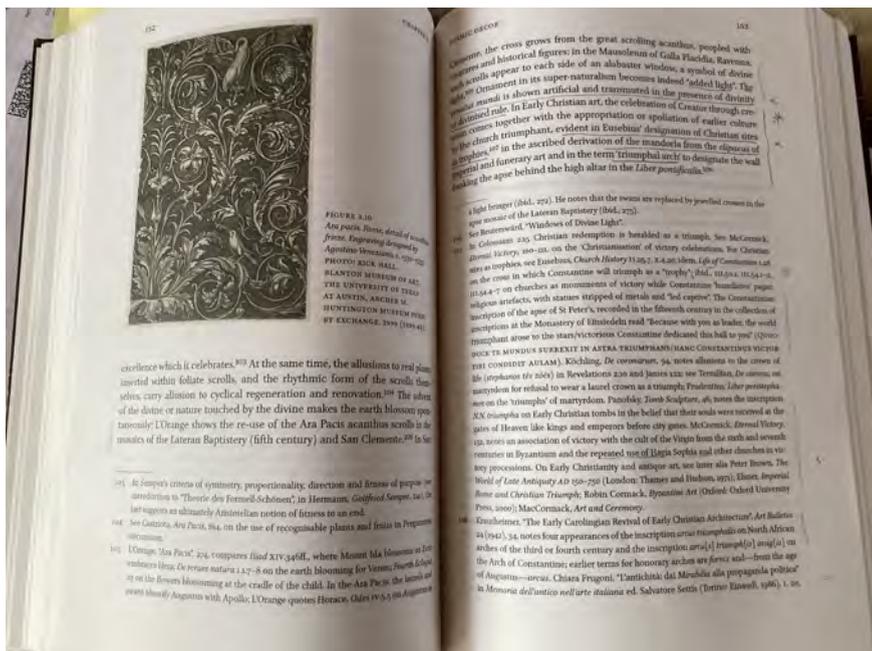
2 *Ibid.*, 252.

3 *Ibid.*

stessa via additata da Dante quando torna a guardare alle ninfe, che l'epidittica aveva rubricato nella categoria degli oggetti ornamentali, ancora come a quelle stelle senza le quali il pensiero, nel suo compito di esprimere la verità di cui resta dinnanzi a se stesso l'unico testimone, non avrebbe orientamento alcuno.

Comprendere l'ornamento significa in primo luogo affrontare il tema teologico dell'origine come incessante manifestazione della natura nel regno di un'apparenza dove l'artificio non mira che a riflettere l'ordine sovrumano e che nell'uso della parola greca *kosmos*, ordine e ornamento, e dei suoi derivati, mostra il suo più alto grado di consapevolezza. È qui che incontriamo quella ininterrotta continuità simbolica ispirata a *Timeo* 40 a-d dove il corso degli astri, concepito come una danza, *chorus*, è la forma sintetica dell'ornamento come *ornatus mundi*, che Esichio ricollega alla corona e che Alano di Lilla, nel *De Planctu Naturae*, rende "corona" della Natura, mostrando la potenza archetipica rivestita, nella tradizione, dall'immagine del cielo. Prima che un *logos* raziocinante violasse l'armoniosa coesione dell'essere scindendolo arbitrariamente in accidentale e sostanziale, è l'ornamento a rivelare visivamente, nel suo manifestarsi come ritmo, la cosmica e feconda apertura dello spazio chiamato da Platone *chora*: la comprensione ontologica dell'ornamento attuata da questa ricerca rappresenta una delle possibilità di risalire a queste intramontabili e ardue coordinate di pensiero.

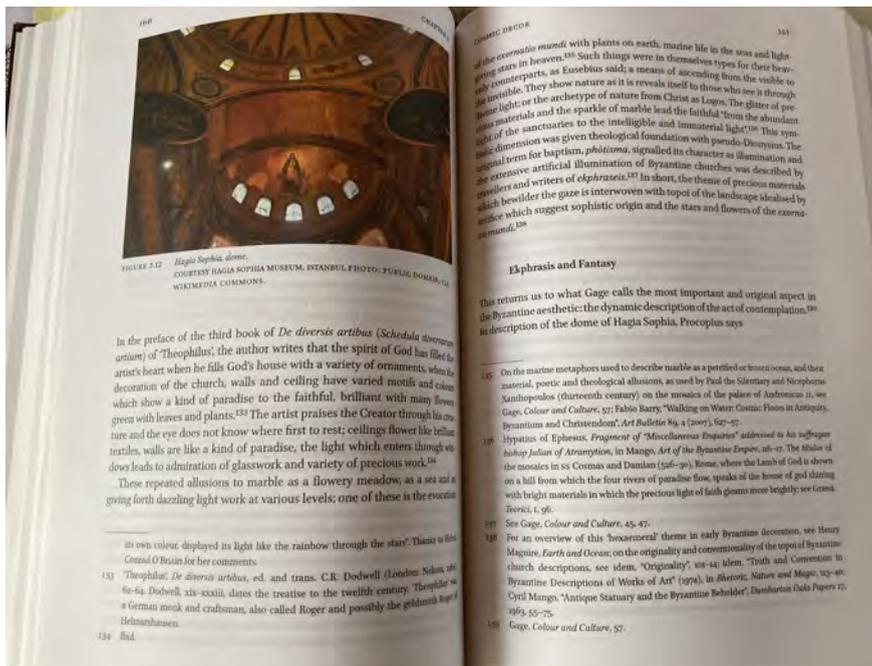
È l'ornamento a rivelare lo statuto premetafisico dell'apparenza (p. 34); solo in un secondo tempo infatti le cose saranno disposte secondo numero e forma dal demiurgo,



ed è in questa fase, successiva alla percezione della risonanza di un ritmo primordiale, che il Cristianesimo collocherà l'ornamento del creato, come risulta dall'*Hexameron* della *Genesi*, disponendosi quindi su quella via già indicata da Aristotele quando non vede nella materia che un necessario e disponibile sostrato informe e illimitato, e portata a compimento da Hegel per il quale l'essere è un'astrazione simile al nulla. Facendo rigorosamente perno su questa svolta ontologica la ricerca, pur immersa nei meandri della storia del pensiero e del gusto, pare sospendere ogni concessione all'ineluttabilità del divenire storico scegliendo di porsi nuovamente all'ascolto di un possibile significato dell'origine come punto di coincidenza e giunzione dell'ornamento con l'antropogenesi. Solo considerando l'ornamento l'articolata consapevolezza di

un ritmo originario, che ricorda la comprensione del meandro greco ad opera di Karl Schefold, si può usarne senza sciuparne il senso. Ciò diviene chiaro, per esempio, in Guglielmo di Conches che, richiamandosi al commento al *Timeo* di Calcidio, identifica *ornatus mundi* con *anima mundi*, sede della sua struttura razionale. Se la Bellezza è l'apparire di un ordine interno alla creazione, prima della *exornatio mundi*, secondo Calcidio che commenta il *Timeo*, il tempo non c'era: «neque enim tempus ullum fuisse ante mundi exornationem» (p. 48) e ciò significa che l'ornamento può coincidere con la narrazione, cioè con il tempo umano. In questo senso il libro dà anche rilievo alla comprensione dell'ornamento islamico da parte di Oleg Grabar, per il quale esso incarna quella stessa mediazione cosmica che Platone (*Simposio*, 202e) riconosce a Eros e che ritroveremo nella rilevanza conferita al *dàimon* nel Rinascimento. Eros, però, può facilmente traviarsi nella Sofistica, grande promotrice di un uso mirato e spettacolare dell'ornamento, come mostra il discorso di Agatone nel *Simposio* che apertamente rimanda all'*Elogio di Elena* di Gorgia: per questo sarà necessario affrontare la comprensione dell'ornamento proprio a partire da una riflessione sull'uso della parola. Se l'ornamento dischiude uno spazio per la contemplazione, questo si vede costantemente minacciato dall'integrazione nel paradigma discorsivo e conoscitivo che esso tende comunque a evocare ma tenendolo a debita distanza. Per questo sarà oggetto privilegiato del discorso teologico: con l'allegoria, professata da autori come Macrobio e Pseudo Dionigi, l'ornamento infatti si duplica e coincide o col visibile (*Hexaemeron*),

o col velo dell'invisibile, facendosi puro apparire, *ornatus mundi* come *integumentum*. Questa duplicità, però, è già inscritta e per così dire risolta nel *Timeo*, dove il racconto della creazione del mondo è e non vuole essere altro che mito, narrazione (29d). Se si articola, ma fin quasi a spezzarsi, nella *narratio fabulosa* di Macrobio e nello statuto di *integumentum* che seguitano a riservargli autori medievali come Guglielmo di Conches e Alano di Lilla, che nell'*Anticlaudianus* combina la posizione razionalista di quest'ultimo con quella "simbolista" di Ugo di San Vittore, vediamo come una poesia che, quale *musica mundana*, esprime l'armonia delle sfere possa coesistere con la svalutazione del puro visibile cui l'ignorante si arresta come dinnanzi a una scrittura di cui non può leggere le lettere. La radice della decadenza ontologica dell'ornamento si deve far risalire all'*Elogio di Elena* di Gorgia, dove l'uso della parola è concepito in chiave di potere e non di giustizia. L'ornamento è orpello che inganna, ostenta, spettacolarizza: di questa deriva sarà grande diagnosta Dionigi di Alicarnasso che, spingendosi a scorgerne gli effetti perfino nel *Fedro* platonico non vi coglie, come l'A. osserva (p. 72n), la vertiginosa tensione tra stile e contenuto quale risorsa messa in atto dalla parola per smontarne le indebite pretese messe in scena dalla retorica. È a questo punto che si enuncia il taglio decisamente platonico della ricerca: volendo ricondurre l'ornamento alla sua radice ontologica occorre concepirlo nel suo carattere di testimone e garante della corrispondenza tra interno ed esterno, dove è la presenza di ciò che immediatamente non si vede – la radice, l'interno – a manifestarsi, senza soluzione di con-



tinuità, nell'arte musicale, visiva e discorsiva rendendole autentiche, indissolubilmente legate al divenire umano secondo quell'esigenza di giustizia espressa nel finale del *Fedro* dall'invocazione di Socrate a Pan, per l'appunto il dio in cui, secondo l'osservazione del *Cratilo*, alberga indissolubile la rischiosa duplicità della parola. Sarà la fatale separazione tra essenziale e accidentale promulgata dalla metafisica aristotelica a interrompere questo mutuo passaggio tra invisibile e visibile facendo di quest'ultimo un ambito autonomo, impegnato in una instancabile gara di superamento della natura in virtù di quell'*energheia* atta a rendere parlante ciò che è muto, secondo un processo espressivo che si vuole inaugurato dallo scudo di Achille in Omero e proseguito dalle *ekphrasis* della Seconda Sofi-

stica e dall'*ornatus* dell'oratoria, che indica l'abilità di scegliere ciò che è adatto a una situazione specifica, riassumendo in tal modo le esigenze fondamentali connesse alla produzione e al giudizio dell'opera d'arte. In questo senso diviene cruciale nella disamina della genesi della critica estetica l'attenzione all'analisi che Dionigi di Alicarnasso dedica alle forme del discorso, ricollegate alle differenze di articolazione dei *nomoi*, che distinguono varie gradazioni di eloquio riportandole alla varietà musicale e pittorica ed evitando in tal modo ogni gerarchia. Per Dionigi, quel che fa saltare ogni assiologia nell'ordine del giudizio estetico è la *charis* – la parola greca che designa l'ornamento supremo di una grazia che compie e trascende la bellezza trattenendo in sé sfera etica e divina – la cui presenza o assenza è decisiva, ma indipendente dall'obiettiva qualità estetica dell'oggetto in questione – per esempio l'indiscussa eccellenza oratoria di Demostene che non ha *charis* – e in questo, come osserva l'A. (pp. 91-92) non ci troviamo molto distanti dalla *sprezzatura* di Baldasar Castiglione. Nemmeno quando l'ornamento visibile è paragonato da Dionigi all'artificio pittorico, perché se la *charis* è qui accostata al *kairòs*, è nel difetto dovuto ad affettazione e abuso, riscontrati in Gorgia, che la caduta di stile sarà anche una spia di caduta etica.

L'ornamento quindi, come si ricordava all'inizio, problema per eccellenza del modo di apparire del mondo, facendosi enfasi spettacolare in un programmatico effetto di superficie – come sarà a partire dal tardo Rinascimento con l'uso indiscriminato della *grottesca* – cui sono dedica-

ti i due capitoli conclusivi del volume – si lascerà confinare in quella metafisica artistica del fantastico come illusorio accesso all'idea prodotto dalla «deformazione» della mimesi platonica delineata nel *Sofista* (p. 595), in cui appare ancora oggi imprigionato. Dopo la valutazione kantiana dell'ornamento nella *Critica del Giudizio* che, sorda al significato trascendente del piacere, non fa che sancire la deficienza etica cui esso è stato confinato, tenta di uscire da questa logica la sua riabilitazione da parte dell'estetica postmoderna quando il *parergon* assurge a chiave della rappresentazione pittorica ad opera di Derrida (*La verità in pittura*, 1978), dove leggiamo che «benché la terza *Critica* (luogo dell'estetica) dissoci il piacere dalla conoscenza, benché faccia di questa dissociazione una frontiera giuridica rigorosa tra il gusto e la conoscenza, tra l'estetica e la logica, deve esserci pur stato un tempo memorabile (un concetto il cui statuto rimane molto impreciso in una *Critica*), in cui il principio di piacere in qualche modo comandava la conoscenza, la condizionava e l'accompagnava ovunque fosse possibile; un tempo in cui la conoscenza veniva considerata come esperienza (nel senso kantiano), precedendo così lo scarto tra il godere e il conoscere. Come situare qui il tempo di questo archi-piacere che salda assieme l'immaginazione (estetica) e l'intelletto (logico)?». Alla cruciale domanda posta dal filosofo francese è questo libro a rispondere molto più dei tentativi, pure non privi di rilevanza teorica, tesi a legittimare la sfera ornamentale della decorazione rivendicando per essa l'indubbia rilevanza di rappresentare «la pelle delle cose» (Francesca Ali-novi, *Cosmesi della pelle del pianeta*, 1984) dove, ribaltan-

do il serio essenzialismo delle avanguardie storiche nella ludica superfluità teorizzata dai movimenti artistici femministi nati a New York alla fine degli anni '70 (quali ad esempio il P&D di Tina Girouard, Valerie Jaudon e Miriam Shapiro) si restava ancora fatalmente imprigionati nella logica binaria della separazione artistotelica tra sostanza e accidente e dell'alternativa kantiana tra piacere e conoscenza. Solo liberato dalla strumentalizzazione retorica cui era stato variamente relegato, l'ornamento paradossalmente dischiude, come aveva intuito Gianni Carchia ne *L'ornamento come dono* (1982), l'assoluto carattere di apparenza dell'arte sfidando, nell'identificazione con quella cornice il cui compito tradizionale stava nell'eleggere l'immagine a illusoria profondità strumentale, le pretese liberatorie del sempiterno inganno sofisticato. Se è al fatto innegabile della superficie che la valutazione dell'ornamento deve applicarsi, nulla ne è stato esente: il discorso esibisce una sua superficie nell'antiquaria rinascimentale, a seconda che privilegi luminosità e trasparenza o piuttosto una copertura illusionistica; il tempo esibisce una superficie, come *hora*, stagione e giovinezza, o come patina d'antichità, che in pittura si ottiene con l'uso dell'*atramentum* e che coinvolgerà anche lo spazio, in un *kairòs* che congiungendo luogo e occasione viene fatto abitare ad arte dalla storia, come nel *Cubiculum B* della Farnesina (p. 94). Nella retorica romano-ellenistica di Cicerone l'ornamento non si disgiunge mai dalla Sofistica, ma espande le potenzialità della parola all'ambito visivo delle arti e anche delle armi, maturando una consapevolezza che diverrà il vocabolario della critica artistica dell'occidente. La stessa

estetica del mondo naturale ha qui, specialmente con Demetrio, la sua concettualizzazione, così come le forme della poesia, che per Quintiliano è epidittica «genus ostentationis comparatus», cosa che già aveva fatto Cicerone associando l'epidittica alle processioni, *pompae*, e cioè allo spettacolo, destinato a restare sullo sfondo dell'ornamento come sua costante tentazione e deriva (pp. 95 sgg.). In questo senso non stupisce che la posizione di Cicerone, dal *De Oratore* al *De Officiis*, sia qui discussa con cura: se Cicerone si inserisce nella tradizione platonica della continuità di *physis* e *nomos*, dell'ordine cosmico con quello umano grazie all'uso corretto del linguaggio, egli, a differenza di Platone, non problematizza il linguaggio come luogo in cui si decide lo statuto della giustizia. Il grande retore non è abbastanza anti-sofistico perché stima pur sempre superiore alla filosofia l'azione politica dando per scontato che la filosofia ne sia avulsa, incapace quindi, secondo l'A., di spingersi oltre il carattere etico dell'ornamento per coglierne quello ontologico e propriamente politico (p. 119). La lettura dell'ornamento come «arredamento cosmico» che la scenografia del potere adotta a Roma con l'istituto del *Trionfo*, dove l'imperatore è immortalato a divinità universale negli archi di trionfo e la sua persona trasformata quasi in una statua, come attestano autori contemporanei quali Ammiano Marcellino, trova giustamente il suo naturale riferimento nel passo della *Retorica* aristotelica dove si dice che la metafora conferisce vita a ciò che non ne ha, trasformando viceversa gli uomini in immagini senza vita e quindi operando un sortilegio che la associa alla magia, dove «gli esseri umani appaiono più e

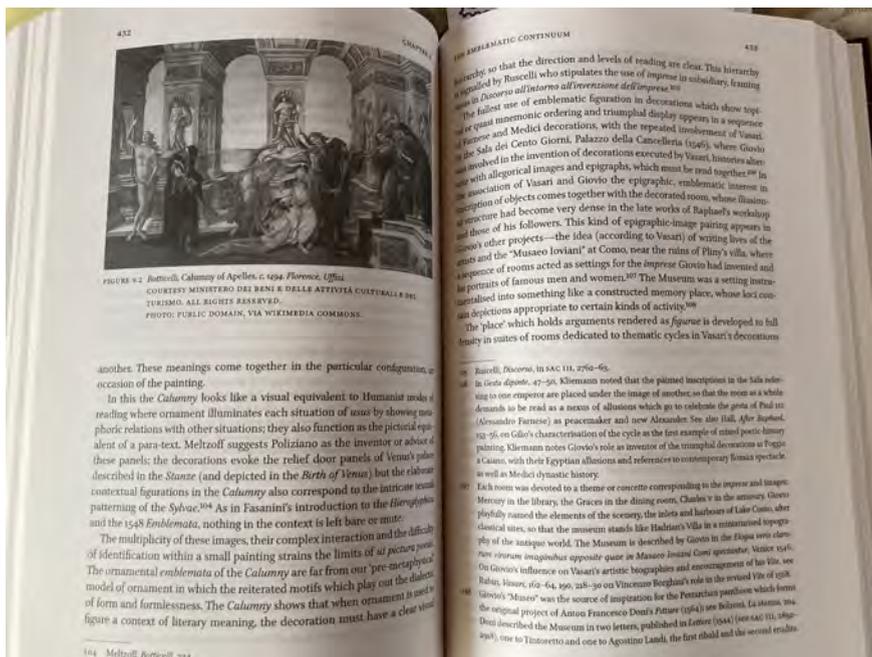


FIGURE 82 Raphael, *Calumny of Apelles*, c. 1494. Florence, Uffizi. COURTESY MINISTERO DEI BENI E DELLE ATTIVITÀ CULTURALI E DEL TURISMO. ALL RIGHTS RESERVED. PHOTO: PUBLIC DOMAIN, VIA WIKIMEDIA COMMONS.

another. These meanings come together in the particular connotation, on occasion of the painting.

In this the *Calumny* looks like a visual equivalent to Humanist modes of reading where ornament illuminates each situation of issue by showing metaphoric relations with other situations; they also function as the pictorial equivalent of a para-text. Meltzoff suggests Poliziano as the inventor or advisor of these panels; the decorations evoke the relief door panels of Vitruvius' palace described in the *Scaenae* (and depicted in the *Birth of Venus*) but the elaborate contextual figures in the *Calumny* also correspond to the intricate iconographical patterning of the *Sylvae*.<sup>304</sup> As in Fasanini's introduction to the *Hieroglyphica* and the 1548 *Emblemata*, nothing in the context is left bare or minor.

The multiplicity of these images, their complex interaction and the difficulty of identification within a small painting strains the limits of *in picture posita*. The ornamental *emblemata* of the *Calumny* are far from our 'pre-entrapment' model of ornament in which the reiterated motifs which play out the dialectic of form and formlessness. The *Calumny* shows that when ornament is used to figure a context of literary meaning, the decoration must have a clear visual

<sup>304</sup> Meltzoff, *Raphael*, 234.

#### EMBLEMATIC CONTINUUM

hierarchy so that the direction and levels of reading are clear. This hierarchy is explicated by Ruscelli who stipulates the use of *impresa* in subsidiary, framing positions in *Discorso all' intorno all' invenzione dell' impresa*.<sup>305</sup> The fullest use of emblematic figuration in decorations which show topographical or mnemonic ordering and triumphal display appears in a sequence of Renaissance and Medici decorations, with the repeated involvement of Vasari in the Sala dei Cento Giorni, Palazzo della Cancelleria (1546), where Giovo was involved in the invention of decorations executed by Vasari, histories otherwise associated with allegorical images and epigraphs, which must be read together.<sup>306</sup> In these associations of objects comes together with the decorated room, whose iconographic inscriptions had become very dense in the late works of Raphael's workshop and those of his followers. This kind of epigraphic-image pairing appears in Giovo's other projects—the idea (according to Vasari) of writing lives of the artists and the "Museo Ioviano" at Como, near the ruins of Pliny's villa, where a sequence of rooms acted as settings for the *impresa* Giovo had invented and the portraits of famous men and women.<sup>307</sup> The Museum was a setting instrumentalised into something like a constructed memory place, whose loci contained depictions appropriate to certain kinds of activity.<sup>308</sup>

The 'place' which holds arguments rendered as *figureae* is developed to full density in suites of rooms dedicated to thematic cycles in Vasari's decorations

<sup>305</sup> Ruscelli, *Discorso*, III SAC III, 2760–65.

<sup>306</sup> In *Carlo dipinto*, 47–50. Klemann noted that the painted inscriptions in the Sala relating to *due imprese* are placed under the image of another so that the room as a whole demands to be read as a matrix of allusions which go to celebrate the gens of Paul III (Alessandro Farnese) as peacemaker and new Alexander. See also Hall, *After Raphael*, 102–9), on Galo's characterisation of the cycle as the first example of mixed poetic history painting. Klemann notes Giovo's role as inventor of the triumphal decorations in Poggio a Caiano, with their Egyptian allusions and references to contemporary human spectacles as well as Medici dynastic history.

<sup>307</sup> The room was devoted to a theme or conceit corresponding in the *impresa* and images. Mercury in the library, the Graces in the dining room, *Chloe's* in the armoury. Giovo playfully named the elements of the scenery, the tablets and lanterns of Lake Como, after classical sites, so that the museum stands like Hadrian's Villa in a metamorphosed topography of the antique world. The Museum is described by Giovo in the *Episto* with elaborate *virtutum imaginibus* opposite those in *Museo Ioviano* (see *opere*, Venice 1547).

<sup>308</sup> On Giovo's influence on Vasari's artistic biographies and environment of his Villa, see Rubin, *Imago*, 40–44, 199, 208–30 on 'Theatrum Regium' role in the revised Villa of 1538. Giovo's 'Museum' was the source of inspiration for the Petrarchan parlours which form the original project of Anton Francesco Doni's *Parnaso* (1614) (see Bolzoni, *La stanza*, 70).

Doni described the Museum in two letters, published in *Lettere* (1584) (see SAC III, chapter 294), one to Tinotto and one to Agostino Landi, the first child and the second son-in-

meno di quello che realmente sono» (p. 131). Il trofeo esprime in maniera paradigmatica questo processo di reificazione e dislocazione previo svuotamento: forse si tratta del primo *ready made* in assoluto. Come scrive Cicerone nelle *Orazioni Verrine*, avveniva perché «il saccheggio di oggetti sacri posti in un contesto sacrale, civico o ancestrale li trasformava in segni di avidità e di lusso» (p. 133). La scelta del luogo, l'ambientazione di dialoghi e trattati che, specie in Cicerone, rimandano ai luoghi platonici – gli *entopioi theoi* del *Fedro* – rientrano nell'ornamento come articolazione dello spazio in qualità privilegiata di luogo, la cui funzione mnemonica e mnemotecnica non è certo da sottovalutare – i luoghi natali come l'Arpino del *De Legibus*, quali *sacra privata* che si distinguono dai *sacra publica* che è Roma – e infatti «per questa ragione il luogo



FIGURE 5.1 Correggio, *Jupiter and Io*, c. 1530–35. *Venesa, Kunsthistorischesmuseum*.  
PHOTO: KIM MUSEUMSVERBAND.

è alla base dell'arte della memoria» (p. 136). Il principio storico *dell'ornatus mundi* include tanto l'*habitat* delle specie naturali che esso ospita, che il tempo umano come tale, e per questo il luogo e la meditazione su di esso quando accoglie rovine, da Dionigi di Alicarnasso ai «deserta sacralia» di Properzio (III, 13, 47), si ritroverà con tanta frequenza nell'antiquaria rinascimentale. Ciò però non depone ancora a favore di una speciale cura per la relazione col mondo naturale da parte dell'umano, ma solo dell'ennesimo palliativo destinato a ripetersi *ad libitum*. Il carattere liturgico-sacrale della ghirlanda e della corona, come avverte Plinio, lasciano già subito intendere che ogni naturalismo attribuito all'ornamento, come per esempio aveva fatto Riegl, secondo cui in esso vi sarebbe stata un'evoluzione in questo senso a partire da un iniziale stilizzazione,

è fallace: non si tratta infatti per l'A. di un avvicinamento alla natura, ma di un suo progressivo allontanamento nell'artificio della scena (p. 149). «Il carattere profondamente teatrale dell'artificio», di cui il naturalismo è solo un metodo, non fa che riprodurre all'infinito la profetica analisi aristotelica dell'*energheia* propria della metafora come vivificazione di ciò che non è da ritenersi vivo, il cui risultato quindi non può che essere l'artificio (p. 150). *L'ornatus mundi* finirà per reclutare la natura nell'artificio della macchina teologico-politica della retorica celebrativa contraddicendo la tesi di Semper per il quale l'Ornamento così inteso celebrava una corrispondenza tra natura e cultura: in realtà esso non è che uno strumento retorico che, come testimonia il passaggio dei racemi di acanto dall'Ara Pacis al Battistero del Laterano e a San Clemente, non cesserà, pur in contesti ritenuti incompatibili, di essere impiegato con intenti analoghi (p. 152). E come la mandorla deriva dal clipeo imperiale, allo stesso modo Eusebio non esiterà a chiamare "trofei" i siti cristiani (p. 153).

L'acutissima disamina dei tessuti malati della tradizione espressiva occidentale, unita alla cura sapiente e amorosa con cui le parti sane sono state salvate, ha prodotto, con questo libro, una diagnosi tutt'altro che rosea, ma assolutamente necessaria per una possibile guarigione. Basterebbe questo, tralasciandone la profondità di visione e gli specifici meriti storico-critici, a farne il benefico, anzi indispensabile, *pharmakon* da somministrare a un mondo che sempre più privo della memoria di ciò che aveva concepito nella gioiosa danza del cosmo ne corregge la perdita con la triste cosmesi della merce: «Tra i

vari e molteplici motivi che hanno conferito significato all'ornamento – come *kosmos* o *exornatio mundi* o inno di lode – sembra che quel che all'ornamento è rimasto non sia altro che la sofisticeria, la cosmetica e la facile illusione. Ci ricompensa da questa malinconica diagnosi la constatazione che l'approfondimento della discussione storica sull'ornamento è degna di ogni attenzione – possiamo usare la raggiunta consapevolezza per articolare una critica della cosmetica che apra un positivo spazio di riflessione sul ruolo sociale della decorazione. In senso più ampio possiamo comprendere l'ornamento come che ciò che istituisce una relazione tra bellezza e mondo, oppure crea quel contesto capace di conferire al bello significato o valore – e riscoprirlo quindi come il prezioso e onnipresente testimone del ruolo che non deve cessare di rivestire, nelle nostre vite, la bellezza» (598).



Barry Schwabsky, *The Observer Effect. On Contemporary Painting*, SternbergPress, Berlin, 2019

Monica Ferrando

Potrà suonare strano, ma alcuni passaggi della risposta di Max Stirner al *pamphlet* di Kuno Fischer contro la sua opera potrebbero valere oggi per dare voce al senso di tacita unicità che la pittura sconta in un'epoca che più si affida alla socializzazione digitale dell'immagine, più sembra da essa diffidare: «io sono l'indicibile, io mi mostro soltanto. E non ho forse, col terrorismo del mio io, che respinge tutto ciò che è umano, altrettanta ragione di voi col vostro terrorismo umanitario, che mi marchia subito quale “mostro inumano”, se commetto qualcosa contro il vostro catechismo, se non mi lascio disturbare nel mio godimento di me stesso?». Il carattere di soglia dell'umano della pittura, che proviene dalla preistoria; la sua intima solidarietà col silenzio, segno di una autarchia e anarchia di fondo; il suo legame con l'unicità di una condizione esistenziale, per cui una mostra è *personale, solo (exhibition)*; datano prima ancora che dalla famosa frase di Poussin *moi qui fais profession des choses muettes*, dal curioso aneddoto pliniano di un ciarliero Alessandro (Magno) tacitato da un infastidito Apelle, e dall'osservazione del *Gorgia* platonico sulla pittura come qualcosa che non necessita di parole «considerando l'insieme delle arti, in alcune la pratica costituisce la parte maggiore



ed esse hanno bisogno di pochi discorsi; altre poi non ne hanno affatto bisogno, ma potrebbero portare a termine ciò che è proprio di quella data arte addirittura in silenzio, come per esempio la pittura». Era naturale che la svolta linguistica imboccata nel '900 dal pensiero occidentale dinnanzi alla onnipervasiva pretesa della scienza di valere come paradigma unico di verità investisse con speciale energia proprio quella sfera votata al silenzio che è l'arte e, in particolare, la pittura, caricandola del compito sempre più urgente di proclamare quella verità che a nessun altro linguaggio pareva ormai più consentito fare. Il rapporto inscindibile che Heidegger riconosce tra opera e verità non è poi così lontano da quello indicato da

Duchamp quando dichiarava che l'osservatore completa l'opera. L'opera appare allora come un delicato, rischioso *medium* della verità, cui si cercherà, consegnandola allo spettacolo di una parola indiscriminata, di non far dire più nulla. Tuttavia, l'apertura praticata da Duchamp, tanto per l'opera che per l'osservatore, di uno spazio terribilmente infinito e accidentato ma comunque libero, non andava necessariamente verso la legittimazione di una irreversibile dipendenza dell'opera dalla quantità di commenti, dal luogo della sua esposizione o dal suo paradossale autosuperamento nella vita dell'artista.

L'osservazione di Duchamp, che di fatto non fa altro che insistere sul coinvolgimento dell'osservatore come indispensabile parte in causa dell'opera senza smentirne lo statuto, è cara a Barry Schwabsky (*A conversation with Andrew Hunt*, 2017, p. 307) l'autore di questo libro esemplare sulla pittura contemporanea di area prevalentemente anglofona che, dopo i tre volumi di *Vitamin P: Perspectives in Painting* (2002, 2007, 2017), si intitola infatti *The observer effect*. La seconda parte del titolo, *On contemporary painting*, mostra come si possa tornare ad articolare nel pensiero e nell'esperienza la consapevolezza di questa interazione, che poi affonda nella tradizione anche remota più di quanto si sia disposti ad ammettere. La novità è che portando in primo piano e seriamente questo coinvolgimento, si libera virtualmente la pittura dall'ipoteca sistemica a cui, in nome di un occidentalismo ancora surrettiziamente imperante, la si vuole vincolare per toglierle quella parola muta e dirompente che,

nella sua solidarietà di fondo con la poesia e col pensiero, potenzialmente sconvolge ogni reificazione politico-culturale.

Se al paradigma storico occidentale è funzionale un sistema dell'arte come struttura autoreferenziale e autoconservativa, è possibile tuttavia che qualcosa non torni in tale programma ad alta prevedibilità, anche perché in gioco qui c'è la più antica forma di espressione umana. Per rilevare questa discrepanza quasi vivendola dall'interno, è però indispensabile un pensiero che, pur addentro ai più sottili meccanismi del sistema dell'arte contemporanea, sia libero dai suoi vincoli. Un pensiero che eserciti la parola in modo empatico e filosofico, politico e poetico insieme, come Oscar Wilde aveva capito articolandone l'idea in *The critic as an artist*. Anche perché, forse, l'unico modo per entrare nella pittura è proprio dal suo interno, nelle sue non verbali, indicibili ragioni, per sentire empaticamente il suo silenzio facendo in modo che la parola registri questa lenta scoperta. Assaporare le infinite differenze del silenzio come Arikha, smentendo un grande fautore dello stile collettivo come Winckelmann che lodava l'insipore del classico paragonandolo all'acqua migliore, dell'acqua assaporava invece le infinite impercettibili differenze. Chi può farlo se non il poeta? Barry Schwabsky è un poeta.

Già la scelta del titolo mostra come l'essenziale sia concentrarsi sull'interazione tra fenomeno artistico e osservatore per rivendicare alla potenza troppo addomesticata di quest'ultimo quella dimensione avventurosa dettata dall'irriducibile unicità e imprevedibilità dello sguardo.

Già Bruegel il Vecchio, in un disegno a penna che mostra come l'osservatore di un quadro vi scopra meraviglie a dispetto del suo autore, aveva tacitamente affermato l'inevitabile apertura dell'opera a questa cruciale presenza. Articolato dalla terza critica kantiana come esito di un libero gioco di facoltà soggettive che è un'aspirazione all'oggettività ad animare, il principio di una osservazione giudicante implicitamente contenuto in ogni opera sarà poi riconosciuto come imprescindibile dalla fisica quantistica. L'occhio dell'osservatore, ben prima di tradursi in forma di parole, entra nel silenzio dell'opera conferendole presenza, come entrasse in una parte di sé che non conosceva, dove trova riferimenti e ricordi che aveva dimenticato di avere: per questo egli non deve teorizzare, lanciare principi e tendenze da seguire, come è stato per molti decenni inveterato costume. Non ne ha affatto bisogno. Egli è il ricettacolo di sensi virtualmente intatti in un mondo che i sensi li ha persi. Qui sta la sua preziosa unicità. A questo punto anche l'opera entrerà in una relazione di imprevedibile, avventuroso "cammino verso il linguaggio". Solo da una pienezza sensibile che sa tradursi in parola sembra infatti possibile trovare il punto sonoro da battere per interrogare la pittura e farsi magari rispondere. È quanto riesce a Schwabsky quando coglie la pittura contemporanea secondo il «modo interrogativo».

Il libro, che raccoglie testi di critica dedicati a pittrici e pittori – questi solo leggermente superiori di numero alle prime, anche se l'attenzione per la parte femminile della

pittura sembra animare l'A. di un interesse speciale – va dagli anni '90 ad oggi, ed è diviso in quattro parti, ciascuna delle quali “introdotta” da un testo più generale. Infiniti sono i temi che vi emergono, le sfumature di significato che l'incontro con l'universo sensibile delle forme e dei colori fa scaturire e l'attualità tanto politica che emotiva e sociale che vi si fa sprigionare. E allora, sarà poi ancora così vero, dinnanzi a questa sovrabbondante ricchezza di idee e soluzioni che Schwabsky sa dispiegare, che la pittura debba costantemente guadagnarsi una credibilità proclamando la sua natura “concettuale”, come scrisse Kosuth nel 1969 a proposito dell'arte e dell'unica possibilità che, citando Duchamp, ella aveva di sopravvivere? Vecchio problema, parrebbe, se già Leonardo, certificando una realtà ben anteriore, la dichiarava, «cosa mentale» (pp. 18-19). E poi non è neanche detto che la pittura, per sopravvivere in un mondo che sul piano dell'immagine mimetica l'ha sorpassata, debba rivendicare il suo statuto di “arte” per accedere d'ufficio a un piano concettuale. L'A. certo aderisce alla dimensione concettuale aperta dall'estetica kantiana, che ci ha insegnato a considerare i limiti trascendentali del giudizio in ogni sua forma come una potenza emancipante, ma sembra incline a considerarsi proprio come “limiti”, il che significa affidarsi alla libertà della ragione nel lasciare che le idee che essa nutre senza il concorso di alcuna oggettività scientifica che le sostenga, orientino la mente: «prima che ci fosse l'arte, la pittura c'era. Le intenzioni dei paleolitici che convocarono mandrie di bisonti e di cervi attraverso le pareti delle caverne erano misteriose, ma di una cosa possiamo essere sicuri:

# Painting— In the Interrogative Mode

2002

## I. Painting as Art?

These days, one often hears that contemporary painting—or at least contemporary painting of any significance—is essentially conceptual. But what does that mean? The title of this essay echoes the title of a book by the English philosopher and critic Richard Wollheim, *Painting as an Art* (1987), but notice the difference between them: the implicit distinction between painting as an art and painting as art refers to a possible distinction between art in general, on the one hand, and the various fine arts, of which painting would be one, on the other. So it refers to the question that the French philosopher Jean-Luc Nancy posed at the beginning of his book *The Muses* (1994): “Why are there several arts and not just one?”

Or to put it another way, why—above all today—do we need a book about painting and not simply a book about art? After all, as long ago as the late 1950s, certain artists, as Thierry de Duve has put it, felt it necessary “to produce *generic* art, that is, art that has severed its ties with the *specific* crafts and traditions of either painting or sculpture.” The artists who began producing Happenings and “environments” around the end of the 1950s (Allan Kaprow, George Brecht,

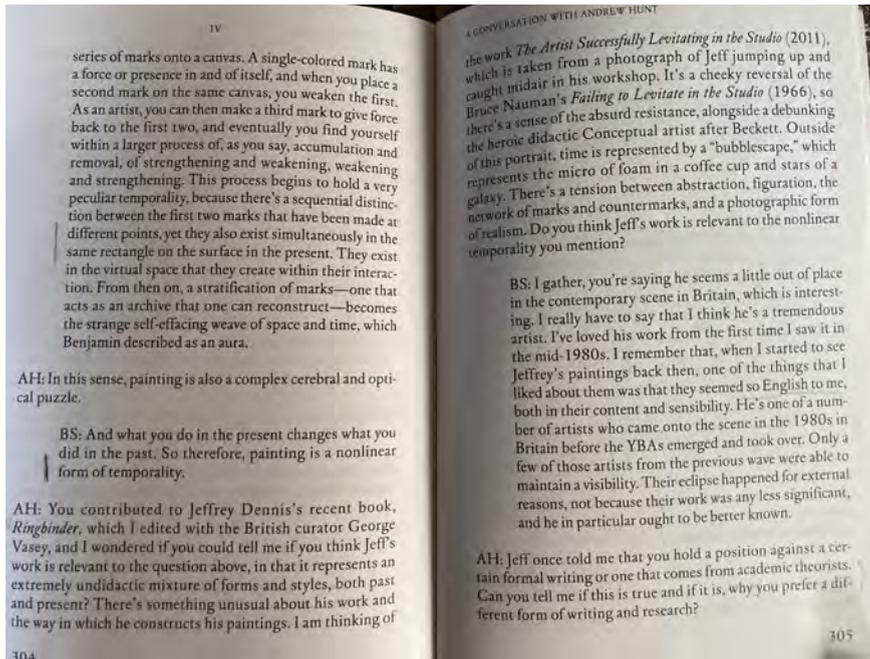
essi nulla avevano a che fare con il concetto di estetica che sorse nell'Europa del XVIII secolo o col campo della produzione artistica che emerse quando la pittura incominciò a distaccarsi dal servizio della chiesa e della corte» (p. 93). Eppure, lo spazio spalancato all'arte della pittura in una prospettiva estetico-filosofica che ne preservi la storicità intrinseca può ben considerane l'aspetto di "tecnica" al di là di una filosofia della storia impegnata a recidere gli ultimi legami con la memoria, tesa com'è a promuoverla nel paradigma dell'arte per asservirla all'inflessibile gerarchia di uno spirito divenuto economia e quindi bisognoso di una efficace copertura. Con precedenti che dello "spirito umano" sono stati per così dire il grembo, la pittura aveva proprio bisogno di ricorrere a questa tutela? I suoi esempi non testimoniano tacitamente di movimenti del tempo interno che, in contatto misterioso col regno della materia e della memoria, alludono a spazi mentali ben più vasti del sistema storico-politico occidentale globalizzato? Il problema non è affrontato esplicitamente da Schwabsky, ma c'è una riflessione sul tempo in rapporto alla pittura in cui esso sembra emergere con forza: «Il tempo della pittura non è lineare. È un arabesco. Contraria alla logica progressiva della modernità, la pittura non si sviluppa solo procedendo in avanti. Essa si sviluppa muovendosi all'indietro, lateralmente, in cerchio, dentro e sopra – e, sì, ogni tanto, ma solo ogni tanto, anche procedendo in avanti. Ma il suo modo di muoversi in avanti avverte sempre anche qualcosa come un ritorno, e forse è questo il motivo per il quale ogni artista ha bisogno di una storia – e molti più di una – per spiegare la sua

vocazione artistica» (p. 68). Riportare l'opera a questo movimento interno in cui il tempo si rimescola secondo logiche non prevedibili significa liberarla virtualmente da ogni calcolo preconconcetto, da ogni oculata strategia – così diffuse nell'arte come sistema teso a programmatiche autopromozioni in grado di “transustanziare” l'opera in spirito – per restituirla alla sua controversa materialità. L'ombra che il capitale, come sistema produttivo globale in cui il sistema dell'arte è inscritto, proietta sull'opera tende a dissolvere l'opera nella spettacolarità mediatica dell'artista con la scusa che l'opera, alla stregua di qualsiasi altro prodotto del lavoro umano, è pur sempre un precipitato della reificazione cui nulla, nemmeno l'arte, a differenza dello spirito, può sfuggire. Ed essa sconta la colpa d'origine col prezzo che immancabilmente le si associa, stabilito dalle condizioni di mercato cui è sottoposta. Questa, però, è solo *una* delle accezioni in cui si può intendere l'opera, ovviamente la più funzionale al suo premeditato superamento a favore dello spirito. I dubbi che questo superamento alimenta sono giustificati dalla sua teologica unilateralità. Un altro modo di intendere l'opera sarebbe quello di non farne il prodotto quantificabile di un lavoro, ma il frutto di una *poiesis*, cioè un *ergon*, un *kosmos* dotato di un ordine interno che contiene le tracce viventi dell'idea. Il problema era stato posto in evidenza dalla controversia tra Whistler e Ruskin a proposito del prezzo di un quadro ritenuto da questi esorbitante perché lo misurava capitalistamente con le ore di lavoro impiegate per farlo, invece di intenderlo come realtà certo concreta ma prodotta da una *poiesis*: si tratta sempre ancora, come Schwabsky fa nota-

## Object or Project? A Critic's Reflections on the Ontology of Art

2010

These reflections began to crystallize themselves for me a while back when I was invited to participate in a conference on the present state of painting, sponsored by the University of Copenhagen, where I was specifically invited to be one of two panelists addressing the topic of the ontology of painting—ontology, of course, being the philosophical study of Being. At first I was worried about not being entirely sure how to go about this. “It’s really a matter for a philosopher,” I thought, “but I’ll do my best.” In any case, I knew that as an interlocutor there I would have a professional philosopher whom I trusted to put me straight on anything really boneheaded I might happen to say about ontology. But my real worry, to put it in the simplest possible way, was about whether the word I ought to be taking most seriously was “ontology” or “painting.” That’s not to say that my concern was somehow one about emphasis, about whether I should concentrate more on the ontology aspect of the topic or on the painting aspect. If that were the biggest problem I would have been more confident I could deal with it, at least in some sort of rough and ready way. No, what worried me was rather that there might be a sort of contradiction between the two terms—that there really is no “ontology of painting” and that therefore it is strictly speaking



re, di collocare l'opera non su di un piedestallo spirituale, ma a un livello esemplare rispetto al lavoro umano, scaduto a oggetto di sfruttamento da parte del capitale (p. 296) Non è un caso che un filosofo il cui nome ricorre spesso in queste pagine sia Platone. Schwabsky, parlando di una possibile «ontologia della pittura» (pp. 277-292) avverte tutta l'insoluta attualità del punto: il passaggio dall'essere all'immagine, che lo statuto di copia di quest'ultima sancisce come privazione e apparenza: a meno che proprio attraverso l'affermazione del proprio insuperabile statuto di apparenza non sia recuperato all'opera un sorgivo contatto con l'idea e, di conseguenza, un paradossale approdo alla verità (p. 292). Solo, in altre parole, accettando la faticità poetica dell'opera se ne scopre l'autenticità: nel suo essere apparenza di qualcosa la cui consistenza umana è

indubbia: è la storia, la memoria che vi è contenuta e che non aveva altro modo per essere detta.

Uno dei tre testi più recenti del libro, risalenti al 2018, è dedicato allo schivo pittore greco Apostolos Georgiou. Esso sembra il frutto di una scoperta relativamente recente, in cui lo stile espressivo del critico sembra incontrare dall'interno quello del pittore e ripristinare profeticamente quello spazio comune di vicinanza sociale, di cui solo oggi dovevamo scoprire l'irrinunciabile importanza: quella socialità spontanea che invitava a raccontarsi storie solo, probabilmente, per sentirsi vicini l'uno all'altro in una dimensione di verità che poteva anche permettersi la finzione o dividersi il silenzio: «... la famosa frase di D.H. Lawrence: “non credere all'artista. Credi alla storia”, dato che Lawrence stesso era un artista e stava parlando da artista, eccoci in balia del famoso paradosso del mentitore cretese – ma ancora: Georgiou mi ha detto una volta: “quanto mi piacerebbe essere un pittore astratto, un Pollock”. Sarà vero? O era proprio un ennesimo esempio della solita propensione all'inganno da parte degli artisti? Entrambe le cose, ovviamente. E se è noto che gli artisti mentono per dire la verità, accade meno di frequente di considerare che essi dicono la verità per poter mentire. Georgiou è già un pittore astratto, cioè i suoi quadri sono prodotti per lo più mediante atti pittorici privi di ogni particolare funzione rappresentativa. E, come ogni buon pittore astratto, i suoi dipinti sono tutti senza titolo. Lui, però, è un pittore astratto i cui quadri non sono astratti – i cui quadri, si potrebbe dire, raccontano storie. O forse sarebbe meglio dire che

i suoi quadri illustrano storie, solo che sono storie che nessuno conosce» (p. 273). Ci sono figure chiuse in uno spazio, quello del quadro, apparentemente impenetrabile, a meno che il critico, come da tempo non si leggeva, non vi sia poeticamente accolto come uno che nella non verità dell'immagine abita da sempre la verità della pittura: «Loro di noi non sanno niente, noi che siamo il suo pubblico. Li osserviamo e immaginiamo di conoscere qualcosa di loro, ma sarà vero? Solo quello che basta per sapere che rimangono completamente misteriose. Come noi del resto, ma in un modo che non avevamo mai visto prima» (p. 274).



## **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*



## Anatomia del paesaggio

In occasione della mostra *La regione delle Madri. I paesaggi di Osvaldo Licini*  
Casa Museo e Centro Studi Osvaldo Licini Monte Vidon Corrado,  
25 luglio-8 dicembre 2020

Giorgio Agamben

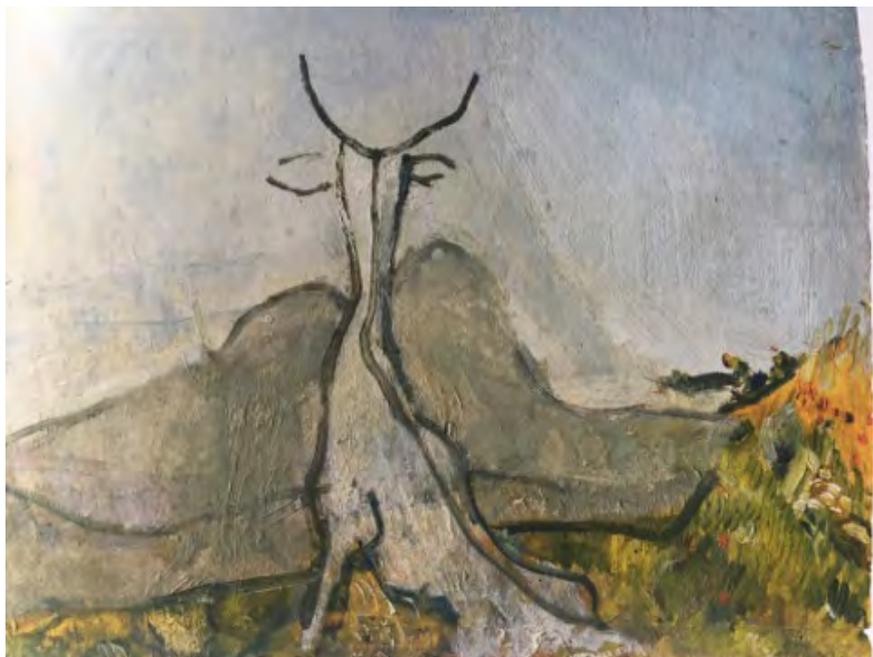
La mostra di Osvaldo Licini inaugurata il 25 luglio e aperta fino all'8 dicembre a Monte Vidon Corrado nella casa museo dell'artista segna una data fondamentale nella conoscenza dell'opera di uno dei massimi pittori del novecento. Come il titolo suggerisce (*La regione delle madri. I paesaggi di Osvaldo Licini*), la prima novità è il rilievo che la curatrice della mostra (Daniela Simoni, affiancata da Nunzio Giustozzi, Stefano Bracalente, Biancaluce Maglione, Mattia Patti, Stefano Papetti e Massimo Raffaelli) ha inteso dare ai paesaggi, ai quali la precedente mostra al Guggenheim di Venezia aveva lasciato poco spazio. Non si tratta soltanto di ricordare l'ovvia importanza dei luoghi della pittura, dal giardino di Giverny per Monet al paesaggio di Aix-en-Provence e Arles per Cézanne e Van Gogh (ai quali si potrebbero aggiungere Pont-Aven per Gauguin e Borgo S. Sepolcro per l'amatissimo Piero). In questa prospettiva le prime sale della mostra offrono un'ampia campionatura dei paesaggi marchigiani degli anni venti – i paesaggi che il pittore contemplava dall'altana della sua casa, dalla quale «lo sguardo spazia su un paesaggio imperioso, le cui dinamiche quinte spaziali si rincorrono fino a trovare il limite nel profilo geometrico dei Sibillini a ovest e nelle morbide cime del Gran Sasso a Sud, digradando a



Osvaldo Licini, *Angelo ribelle con cuore rosso*, 1953, olio su tela, cm88x116

oriente verso i lidi sabbiosi dell'Adriatico, per incontrare a Nord il promontorio del Conero».

Decisivo è piuttosto che, con un'ardita e inedita ipotesi ermeneutica, la mostra identifica nel paesaggio il nucleo generativo di tutta l'opera di Licini. La regione delle madi, la «landa dell'originario» nella cui «profondità ancora verde» il pittore, nella lettera a Franco Ciliberti del febbraio 1941 afferma di discendere, per poi riapparire alla superficie nella «diafanità cristallina e senz'ombra» del mito, non è altro che il paesaggio marchigiano. È noto che, a partire dagli anni quaranta, Licini costruisce e inventa una nuova anatomia, una sorta di corpo senz'organi, simile a



Osvaldo Licini, *Paesaggio fantastico (Il capro)*, 1927, olio su tela cm33x42

quello immaginato negli stessi anni da Artaud, dove la figura umana va in pezzi e si riduce a pochi emblemi nucleari, un piede e una mano sgorgano delicatamente dalla faccia e membra animali – coda e corna – si dislocano nel corpo umano trasfigurato. Ognuna delle sale della mostra si apre con un paesaggio, che si rivela costituire una sorta di nucleo embrionale, i cui strati in movimento disegnano l'inaudita anatomia delle figure mitologiche – né divine né animali né umane – create da Licini.

Daniela Simoni parla di una «erotizzazione» e di una «metamorfofi allucinata del paesaggio», da cui scaturiscono i personaggi della cosmologia liciniana. Con una figura etimologica che sarebbe forse piaciuta al pittore,



Osvaldo Licini, *Omaggio a Cavalcanti*, 1954, olio su tavola, cm28,5x37

potremmo dire che la memoria, la ri-membranza del paesaggio è la membratura, l'articolazione membro a membro delle figure mitiche create da Licini, dallo stupendo capro del *Paesaggio fantastico* (1927) all'*Uomo di neve* del 1947 fino all'*Olandese volante*, alle *Amalassunte* e agli angeli ribelli degli ultimi anni. Particolarmente significativo è in questa prospettiva l'*Omaggio a Cavalcanti* (1954), in cui «le braccia cingono la casa posata sull'orizzonte, mentre la testa, che germina ancora una volta da una collina, si decompone in levitanti propaggini a forma di mano e piede costellate da una moltitudine di grandi occhi». Più che all'aneddoto raccontato da Boccaccio, si dovrà qui piuttosto pensare allo stupendo sonetto caval-



Osvaldo Licini, *L'uomo di neve*, 1947, olio su tela, cm 25,5x32,5

cantiano *Tu m'hai sì piena di dolor la mente*, in cui il corpo del poeta trasfigura in una sorta di automa più e meno che umano: «I' vo come colui ch'è fuor di vita / che pare, a chi lo sguarda, ch'omo sia / fatto di rame o di pietra o di legno, / che si conduca solo per maestria / e porti ne lo core una ferita / che sia, com'egli è morto, aperto segno». È con un corpo di questo genere, dalla cui mortale ferita sgorga una rinnovata, visionaria anatomia, che gli angeli di Licini e il pittore stesso si librano in volo temerari e veementi, secondo recita una lettera del gennaio 1953 «nell'ora dell'estasi ultima... della nostra bella, più disperata e silenziosa scalata al cielo».



Osvaldo Licini, *Amalassunta luna*, 1946, olio su tavola, cm 13,8x17

## Ricamo e pittura

### La tela doppia di Zoran Music

In occasione della mostra *Omaggio a Zoran Music. La stanza di Zurigo*,  
Palazzo Fortuny, Venezia 24 marzo-23 luglio 2018

Nicoletta Di Vita

Tra il marzo e il luglio del 2018 si è tenuta a Venezia, nelle eleganti sale del Palazzo Fortuny una volta adibite alla produzione di tessuti in seta e velluto, una mostra dedicata al pittore sloveno – dall’aspetto forse un po’ ruvido e certo assai discreto – Zoran Music. Le opere esposte, realizzate tra il 1947 e il 1953 (successive quindi all’internamento a Dachau), fanno da cornice al vero oggetto dell’esposizione: la piccola, enigmatica stanza che Music allestì, nel 1950, per le sorelle Charlotte e Nelly Dornacher in un seminterrato a Zollikon, nei pressi di Zurigo. La stanza è stata ricostruita con gli oggetti e le pitture originali salvate alla demolizione del vecchio edificio, e si rivela subito un’opera singolare: essa è una *Wunderkammer* di figure e cose quotidiane, capace per più di una ragione di restituire la pittura ad alcuni dei suoi luoghi naturali.

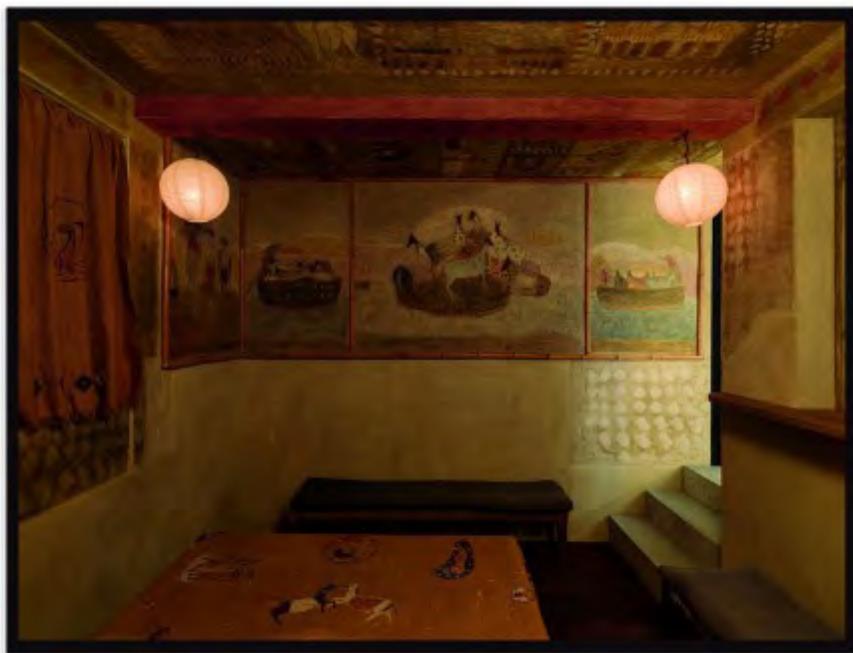
Il soffitto e le pareti sono interamente dipinti (su tela o su cemento); ma Music non si limitò a dipingere: una tela di juta in ocre gialla, con singolari ricami in fili di lana colorati, è appesa alla finestra, e una grande tovaglia, anch’essa in tela ricamata dal pittore, è stesa sulla tavola al centro. Si direbbe che non vi sia alcuna distanza tra i motivi dei dipinti e quelli dei ricami, giacché entrambi ri-

prendono la serie dei lavori più celebri del pittore: cavallini erranti, cavalli del Carso, e ancora cavalli su traghetti in mezzo alle acque; interi gruppi di asinelli che voltano le spalle o che passano senza soffermarsi; alcuni paesaggi dalmati, qualche scorcio di Venezia e due ritratti (delle committenti e, come d'abitudine, della moglie Ida). Anche lo stile appare immutato: come nei manufatti di un artigiano dalle mani esperte, si riconoscono nel ricamo come nella pittura tratti brevi, angoli abbozzati, cornici imprecise, e segni sempre rapidi e spezzati.

Che cosa accade in questa stanza, così popolata di misteriose bestie taciturne, e in chi vi abbia accesso?

Essa appare certo, a un primo ingresso dell'osservatore, come una grotta con pitture rupestri – come le pareti di Lascaux o Chauvet, sulle quali si susseguono, senza una ragione certa, animali, cavalli e bovini, privi di dettaglio e di contesto; o come una di quelle cripte affrescate nei territori di montagna; o, ancora, come una chiesa campestre popolata di santi irriconoscibili sui sentieri dei pellegrini. Proprio come queste, a Zurigo le pareti di Music raccolgono inspiegabilmente forme primitive, ripetute, tutte somiglianti, senza rifinitura e senza ricerca di dettaglio – mantenute cioè come nella lontananza, senza desiderio di individuazione né di possesso.

Subito dopo l'esperienza di Dachau, dove pure non aveva mai smesso di disegnare, Music aveva dichiarato che, nella sua pittura, “tutto quello che era di troppo e di pettegolo” non avrebbe più trovato posto. Come ha osservato Jean Clair, nel catalogo della mostra, la pittura di Music «si limita a ricordare che esistevano delle forme, che esistevano in un



luogo preciso»<sup>1</sup>, riuscendo, proprio come le pitture parietali delle grotte, a cercare l'essenzialità senza l'astrazione.

Non è un caso, allora, che la pittura si alterni, in questa cappella profana, a una rara opera di ricamo su tela. Quando la tela dismette il suo ruolo di spazio che accoglie la materia della pittura per divenire il luogo dell'opera ignota dell'artigiano ricamatore, essa si libera per un istante del nome d'artista, del suo genio, del mito dell'ispirazione. Il suo tempo diviene, come nella tradizione, il tempo dell'attesa; il suo gesto quello della ripetizione, la sua opera una indecifrabile ritualità paziente.

<sup>1</sup> J. Clair, *Il rifugio del viandante*, in *Omaggio a Zoran Music. La stanza di Zurigo*, Fondazione Musei Civici, Venezia 2018, p. 29.

Benjamin scriveva della narrazione che essa ha due nature: quella del marinaio o del mercante, il cui racconto è informazione del viaggio, ovvero comunicazione dell'esperienza e nuova conoscenza; e quella del contadino, il cui racconto non ha nulla dell'esperienza comunicabile, è ripetizione e parola che dice senza informare. Come il racconto, così la tela è lo spazio non di una, ma di due vite sempre possibili: quella della pittura e quella del ricamo, del pennello e del filato. Essa è il luogo in cui le due vite si incontrano e diventano entrambe vivibili.

Come alcuni critici hanno notato, Music amava lasciare che sotto la pittura emergesse la struttura grossolana della tela, che questa non venisse, insomma, nascosta: come a ricordare il lavoro della mano sulla trama, la presenza della tela come spazio necessario per il filo o per il colore.

Il punto in cui ricamo e pittura si incontrano è, allora, lo stesso in cui ciascuno di essi si emancipa da un'idea di opera meccanica e da quella di un'arte pienamente liberale, e cioè libera dalla mano che la costituisce – quel punto, cioè, in cui solo è possibile che la cosa appaia, senza l'imposizione dei suoi dettagli oggettivi ma, a un tempo, senza l'ombra coprente del pittore sovrano. È per questo che la bellezza del ricamo di Music ha poco dell'avanguardia pretestuosa del Novecento, che riprende il filo e il ricamo manuale per un'opera di arte performativa, slegandolo dalla ripetizione, dalla tela e, con ciò, dal suo legame necessario e dimenticato con la pittura.

Se il mistero dei cavallini dalmati può essere sciolto – se la pittura di Music è incomprensibile senza la sua ripeti-

zione, il suo tratto spezzato, la linea così naturalmente parietale delle bestie –, ciò non può accadere, forse, che attraverso questo raro uso bifronte, nella stanza seminterrata di Zurigo, della tela di juta e di quella di lino, ricettacolo della materia in cui la pittura si fa ricamo e il ricamo pittura.



## *Nigun shel 'esev* – Il suono dell'erba

In occasione della mostra *Nigun shel 'esev*  
di Sigal Tsabari al Tel Aviv Museum of Art, 2013

Francesca Gorgoni

Ci sono esperienze nella vita di pittori, di scrittori, di poeti che diventano di assoluta ispirazione e fonte di grande desiderio. Desiderio intimo e profondo di esplorare il segreto di ciò che, come un germoglio che non conosce incertezza e perfora la terra, viene alla luce e si impone alla vita. Tra le grandi opere d'arte che ci vengono in mente quando di pittura si parla, quasi mai ci figuriamo l'opera di donne e uomini che hanno posto, seppur una volta soltanto, al centro dell'indagine la vita biologica nel suo farsi. Il momento della generazione, della crescita lenta e costante di una vita nel ventre di una vita che già esiste è soggetto poco consueto al mondo della pittura e dell'arte in generale e poco esplorato addirittura dalla filosofia che ha stranamente mancato di cogliere nella gestazione e nella nascita la portata esistenziale di questo evento del mondo. Concentrata più sulla morte come fatto universale, il suo risvolto, la vita, o il principio generativo e tutto quel che ne è connesso, non ha suscitato la riflessione filosofica che merita e che dovrebbe imporsi come un fatto necessario. Come accade la vita? Cosa avviene e come accade che la vita si manifesta nel mondo? Cosa risveglia il suo dirompente farsi e in che rapporto si pone con lo scorrere del tempo? Queste sono le domande che



Figure 11. Still life with corn

ci si pone di fronte l'opera di Sigal Tsabari, pittrice israeliana e autrice del ciclo di dipinti riuniti per la mostra *Nigun shel 'esev* (Il suono dell'erba) esposta al Tel Aviv Museum of Art nel 2013. Cuore dell'esposizione è la vita biologica di piante, fiori, frutti e della pittrice stessa durante la sua prima gravidanza, rappresentata incinta e poi subito dopo la nascita, e poi negli anni successivi. Il linguaggio di Sigal Tsabari è composto da una molteplicità di elementi: grande abilità di esecuzione, sensibilità nel realizzare opposizioni apparenti in cui il paesaggio quotidiano dimora come tavola di contrasto su cui si svolge il movimento perenne del ciclo naturale dei corpi. Dinamismo dentro il presente, un presente che ospita il passato e il futuro.

Vediamo questo farsi della vita in molte delle tele che compongono *Nigun shel 'esev*, come nello schizzo a matita *Koach ha-meshikha* (Forza di gravità, 2009-2010) dove è rappresentato per sovrapposizione di diversi gradi di intensità, un tralcio spoglio di melecotogne, poi, più intenso, un tralcio di melecotogne mature, seguito dal piegarsi progressivo del ramo sotto il peso del frutto e poi da una coppetta con i frutti maturi e raggrinziti. La straordinaria sapienza rappresentativa di Sigal è in grado di mostrare la sintesi e il dettaglio della nascita, la vita e la morte di una melacotogna. Sarebbe ancora più preciso dire che essa rappresenta "le vite" di una melacotogna, giacché in ebraico la parola vita *hayyim* è al plurale e non esiste un termine al singolare. Questa pluralità dello spazio vitale sembra essere il cuore di un altro disegno a carboncino e pastello, *Herayon ve-aḥarav* (Gravidanza



Gravity, 2009-2010, pencil on paper, 70 x 52,  
private collection



Work unfinished, 2013-2015 / 未完成的作业 2013-2015

e oltre, 1999) dove la pittrice stessa è ritratta nel quadro in tre fasi: il suo corpo durante gravidanza, il suo braccio alla nascita che sostiene il piccolo nato e il suo corpo dopo il parto, forse nell'atto di dipingere (molte tele di Sigal sono autoritratti mentre dipinge). Attraverso la stessa tecnica di sovrapposizione usata per le melecotogne, la natura è anche qui al centro: un ventre gravido, una mela verde che nutre la pittrice durante la gravidanza, il bambino nato e il dopo generativo della pittura stessa con la pittrice presa in piedi sullo sfondo. La mela e il bambino sono gli unici elementi colorati del quadro come a sottolineare ciò che lega nutrimento e vita, distruzione e nascita, trasformazione di stato da una specie all'altra (è certo nota la funzione del cibo in gravidanza come principale responsabile del nutrimento e dell'ossigenazione del sangue materno vitale per la sana formazione del feto). Con grande potenza e intuizione Sigal Tsabari medita su ciò che lega le fasi di generazione, nascita e crescita del vivente; una serie di attimi compresenti nella tela che sembrano inseguire il segreto di questo legame che tocca in sorte ai corpi così come alle cose.

Un tentativo analogo sembra riguardare il modo in cui Sigal segue e rappresenta la vita di alcuni oggetti che sono ricorrenti nei quadri esposti per la mostra *Nigun shel 'esev* e nei lavori realizzati in anni recenti. La maggior parte del suo lavoro pittorico si svolge nello studio di Rishon le Tsion, piccolo paese a pochi chilometri a sud di Tel Aviv. Il salotto, il suo studio e la terrazza di casa sono la scenografia di molte delle sue opere. Il paesaggio da periferia urbana di Rishon, palazzine identiche e i tetti

tempestati di pannelli solari sono gli oggetti della pittura di Sigal dove fanno irruzione degli oggetti tipici della pittura classica: vasi antichi, una giovane kore, una clessidra, un canovaccio, un bilancino d'ottone. Rappresentativi di questo furioso convergere di passato e futuro sono due opere: *Syrinx* (Siringa – o Flauto di Pan, 2004) e *Waltz* (Valzer, 2011-2013). Il primo rappresenta una pianta di mais da cui si emana l'impalpabile figura di una giovane suonatrice di siringa dai colori dorati come i chicchi della pannocchia di mais dipinta come appena matura. La pianta si trova nell'angolo di una terrazza circondata da parabole e scaldabagni a luce solare (*duo-shemesh* in ebraico – prepotentemente presenti nel paesaggio urbano israeliano). Un piccolo timer sul lato sinistro affianca la giovane eterea e così avviene l'impensato, l'estetica di Sigal unisce opposti inconciliabili, evoca l'invisibile punto in cui il prima e il dopo mostrano la loro profonda sincronia e intensificano le nostre vite. Così come per il ciclo vitale della natura così è per le cose, il cui destino è un simultaneo apparire e intersecarsi di ciò che era, è e sarà. La forza di questo fenomeno avviene in una pianta di mais, in un ventre materno o in una moderna terrazza di periferia, come illustrato nel quadro *Waltz* che sembra unire insieme i piani di ricerca su cui lavora Tsabari. Da una parte la terrazza moderna di casa, i tetti di Rishon, la screpolatura dell'intonaco sul muretto di confine coi vicini, tutto di intenso realismo figurativo, e dall'altra una giovane adolescente, la neonata di *Herayon ve-aḥarav*, che ora suona la chitarra circondata dal verde dei giardini pubblici e dagli alberi di melecotogne di Sigal, la cui flo-



Gravity, 2009-2010, pencil on paper, 70 x 52,  
private collection

rescienza e la presenza di piccoli uccelli sui rami ricorda la casa di Livia al Palatino. Sulla sedia dove siede la figlia della pittrice si posa una colomba. Da un lato si lega un canovaccio arancione –onnipresente oggetto nei quadri di Tsabari appartenuto a Marc Chagall, antenato di Sigal, secondo una tradizione familiare. Ai piedi della giovane una clessidra segna il ritmo. La lucentezza del vetro e l'azzurro della sabbia attira l'occhio verso il centro nevralgico del quadro. In basso, la clessidra, la sabbia che scende, sono il suono dell'incontro tra realtà impossibili che sprigionano la loro forza dirompente solo a partire di un evento tanto temerario e irruento, quanto inarrestabile: la generazione. È questo il suono dell'erba che siamo invitati a ascoltare, ed è questo ciò che Sigal Tsabari sembra invitarci a pensare.



## Lo sguardo che resta

Liu Xiaodong, *Primavera a New York*,  
Lisson Gallery NYC, 29 giugno-12 luglio 2020

Monica Ferrando

La mostra *on line* alla Lisson Gallery di NYC (dal 29 giugno al 12 luglio) documenta la primavera più strana degli ultimi decenni in una delle metropoli storiche dell'occidente. Strade deserte, auto della polizia, passanti col volto coperto da mascherine, solitudine ovunque. Lo scorrere del tempo rallentato consente di soffermarsi sulla natura arborea e animale (uccelli e cani) che condivide la vita urbana di abitanti invisibili. Un passero solitario in primo piano su uno dei fogli della mostra induce alla domanda se siamo davvero nella NYC che conosciamo. Ebbene sì. A raccontarla, con un'osservazione oggettiva ma non distaccata, anzi piena di partecipazione per una situazione su cui non pare ci si voglia chiedere nulla in particolare, ma solo registrarne gli effetti sulla città in cui è capitato di doversi forzatamente fermare dalla metà di febbraio, invece di raggiungere Beijing, è Liu Xiaodong. Nella tradizione dei pittori itineranti cinesi, egli ha composto, giorno per giorno, una sorta di diario visivo dei luoghi urbani in cui si avventurava usando lo *smartphone* come carnet, e componendo ad acquarello delle tavole che colpiscono per la spensierata esattezza con cui sono eseguite. Nella presentazione della mostra si tiene a sottolineare



Liu Xiaodong, *At may Doorstep*, 2020.6.1, 2020, acquerello su carta,, 26x36 cm.



Liu Xiaodong, *The sparrow who does not fly*, 2020, acquerello su carta, 35,5x25.



Liu Xiaodong, *Coming along a scene like this one cannot but think of Mante's Le Déjeuner sur l'herbe* 2020.06.12, 2020, acquerello su carta, 26x36cm.

la spiccata sensibilità sociale di questo pittore attento a descrivere e documentare la vita e i costumi delle minoranze, come la vita dei transessuali a Singapore o degli artisti *transgender* e *transnational* di Berlino, e comunque della multiculturalità in giro per il mondo, oggetto di sue mostre precedenti in giro per il mondo. Di questo “pittore della vita moderna” che forse sarebbe molto piaciuto a Baudelaire convincono la velocità e la felicità di tocco, che rinuncia al virtuosismo della sua tradizione millenaria per consegnarsi al ritmo, divenuto ora immaginario, di una metropoli che ha perso il suo. Ritmo che forse, proprio magari anche in virtù di queste aperture alla pittura come empatia per il mondo co-

mune e narrazione delle sue glorie e miserie, e non solo come astrazione per esibirne uno proprio, potrà trovare nuove misure. Non necessariamente economico-finanziarie. Nel gioco tra mimesi e astrazione è importante che le forze in campo si misurino per compenetrarsi e comprendersi e non per distanziarsi e distruggersi.



## Metacosa, con una attenzione preferenziale per Lino Mannocci

In occasione della mostra *La Metacosa*,  
Galleria Ceribelli 7 dicembre 2019-16 gennaio 2021

Nico Stringa

On doit *toujours s'excuser de parler* peinture. Mais il y a de grandes raisons de ne pas s'en taire<sup>1</sup>.

È con l'autorizzazione (non priva di cautele e di dubbi) – non dico con la benedizione – di Paul Valery che sarà bene iniziare una passeggiata dentro una mostra (cioè dentro a un dispositivo) come quella organizzata da Arialdo Ceribelli, per festeggiare nella sua Galleria a Bergamo il quarantesimo dei primi passi della *Metacosa*, tenutisi a Brescia, per sua iniziativa, nei locali della Galleria dell'Incisione nel lontano 1979, ancora adespota, in quella occasione, per quanto riguarda il nome collettivo<sup>2</sup>. Una mostra lunga quarant'anni, potremmo dire, quella a cui Ceribelli ha tenuto fede, curando, da gallerista che viene dal mondo dell'editoria, non solo le due mo-

<sup>1</sup> Paul Valery, *Intorno a Corot*, in, Id., *Scritti sull'arte*, Guanda, Parma 1984, p. 127 (il saggio con il titolo originale, *De Corot et du paysage*, risale al 1932); la titubanza del poeta è da mettere in relazione alle ben note incomprensioni tra lui e l'amico pittore Edgar Degas, il quale ultimo era molto scettico sul ruolo della critica d'arte. È appena il caso di rammentare qui che a occuparsi, tra i pochissimi in Italia, di Corot è stato Andrea Zanzotto in un saggio poco noto: *Verso-dentro il paesaggio*, in Id., *Luoghi e paesaggi*, Bompiani, Milano 2013, p. 47-59.

<sup>2</sup> Risale al gennaio del 1980 l'apertura della stessa mostra a Bergamo e infine al 1983 – finalmente battezzata – a Viareggio a Palazzo Paolina; sulla vicenda si veda la ricostruzione di Ceribelli stesso e degli autori nel catalogo: *La Metacosa. Giuseppe Bartolini, Giuseppe Biagi, Gianfranco Ferroni, Bernardino Luino, Sandro Luporini, Lino Mannocci, Giorgio Tonelli*, a cura di Arialdo Ceribelli, con testi di: Lorenzo Cresti, Lorenzo Fiorucci, Chiara Gatti, Giacomo Cioffi, Nadia Marchioni, Luca Pietro Nicoletti, Vittorio Sgarbi, Andrea Zucchinali, Bergamo 2020.



Giuseppe Bartolini, Giuseppe Biagi, Gianfranco Ferroni, Sandro Luporini, Giorgio Tonelli e Lino Mannocci.

stre così distanti l'una dall'altra, ma intrattenendo una costante attenzione a quanto succedeva dentro e fuori a quell'insieme non-programmato che aveva assunto il nome un po' roboante, un po' ambiguo, un po' eccessivo, un po' ironico di *Metacosa*, appunto.

1979-1980, una data che porta con sé un connotato inequivocabile per l'arte in Italia e nel mondo: ritorno in grande stile della Pittura (neofigurativa), l'inaugurazione di "Aperto '80" alla Biennale di Venezia, inventato da Achille Bonito Oliva e Harald Szeemann (come dire: il matrimonio impossibile) con la presentazione ufficiale di uno spazio per giovani artisti; Transavanguardia, dunque, e Citazionisti e Nuovi Nuovi e altri ancora – una galassia di *pittori* che intendono rivendicare (ma senza



Gianfranco Ferroni, *Lettino*, 1984, olio su tavola, cm 29,5x41,3

vendetta alcuna...) i diritti dell'arte più antica e nobile, più originaria e libera, più docile e meno imitativa di quanto si pensi.

*Metacosa* è un tassello di quel mosaico, probabilmente un raggruppamento tra i più longevi e anche tra i più discreti nel panorama artistico italiano, certo il più defilato. Al rumoroso “nomadismo” dei transavanguardisti, gli artisti aderenti alla *Metacosa* opponevano e oppongono una collocazione da anacoreti; pittura non *contro* né *attraverso* ma *senza* avanguardia, ben consapevoli che richiamandosi alla metafisica di Giorgio de Chirico, intendevano collocarsi in una situazione antecedente a quella delle “rivoluzioni” e nel contempo sulla soglia di quel distacco dal moderno che il genio di Volos, inizialmente da solo, aveva avviato in

Italia attorno al 1909-1910. Ma, a proposito: “anavanguardisti” in toto? Non sempre e non tutti. Del resto la banale contrapposizione “tradizione–avanguardia” vale fino ad un certo punto. Anzi, rischia di sterilizzare gli opposti invece di contestualizzarli. Il gruppo, aggregatosi attorno alla figura carismatica di Gianfranco Ferroni, si identifica in tematiche dalle atmosfere rarefatte, in calibratissime restituzioni di vita vissuta o pensata o immaginata, sia d’interni che d’esterni, mettendo in crisi anche queste distinzioni professionali, come quando Luporini proponeva un *Esterno Interno* per ribaltare il ribaltabile. Mentre Ferroni si impegnava a stabilire rapporti essenziali tra “cose” e spazio della stanza (atelier o meno che fosse del pittore), immettendo una luce micidiale, apparentemente neutra, a ridosso dei “protagonisti” muti delle sue invenzioni; i suoi sodali, con storie e formazioni molto diverse, lavoravano con il colore, sfidando il genere paesaggio, non evitando il ritratto, sfiorando pose manieriste, provocando la fotografia d’artista<sup>3</sup>.

Non c’è ansia in quei lavori, piuttosto si intuisce il filo sottile della malinconia che unisce e a volte divide la compagine. Ma c’è anche un sottofondo di sofisticato staccarsi o astenersi dal fluire del tempo, evocando quel distacco dal “secolo” (come se fosse possibile) che pare la tendenza dominante nei lavori della *Metacosa*; la statica, di conseguenza, domina sovrana. Si può leggere nell’accento comune e dominante del gruppo una presa di di-

<sup>3</sup> G. Ferroni, *Il silenzio dell’immagine. Testi, incontri, interviste*, Le lettere, Firenze 2008.



Gianfranco Ferroni, *Luporini nello studio*, 1974, tecnica mista su carta intelata, cm 52,5x57.

stanza dal mondo degli oggetti che tanto ruolo avevano avuto in neoavanguardie come il Nouveau Realisme, lanciata a Milano dal critico d'arte francese Pierre Restany nel 1960 e in genere nella Pop-Art anche di matrice italiana (romana, e prima ancora, senza essere Pop, milanese, per es. con Piero Manzoni). E, nel senso profondo della "composizione", si registra nei lavori di allora e di oggi quel senso di distaccata presenza che consente agli artisti di suggerire la necessità di un inizio, di un iniziare che sgombra il campo da tante illusioni.

È stato Emilio Cecchi a suggerire che i «piaceri della pittura» affondano nei meandri dell'infanzia<sup>4</sup>; una osservazione che lo scrittore teneva per sé ma che può valere per tanti se non addirittura per tutti. E in effetti c'è molta "infanzia" nella *Metacosa*, c'è una manifesta alleanza con lo stupore infantile, all'insegna della sospensione dell'esperienza, del lungo, a volte interminabile (e dunque inesistente?) tempo-non-tempo; o perlomeno del rovesciamento dell'ordine progressivo cronologico, o del suo arresto. Di conseguenza molti riscontri con le opere di Magritte, più che di De Chirico, e dei surrealisti in generale, mitigati, si fa per dire, dal fermo segnale della *Neue Sachlichkeit*. Facendo attenzione alle date viene perfino da pensare che qualcuno degli artisti, se non tutti, siano stati colpiti da uno dei libri più importanti usciti allora, *Infanzia e storia* (1978) di Giorgio Agamben, ancora oggi illuminante per chi voglia misurarsi con la necessità dell'interruzione, dell'afasia, e con il ruolo dell'interferenza tra tempo e tempo, premonizione a esperienze fondative.

Lino Mannocci si distingue nella compagine per una scelta di proteso disancoramento dalle precedenti prove impostate guardando alla pittura nordica, ma già da anni avviato alla sulfurea comparsa di inattese accadENZE: scoppi di colore, convolvoli di fumo, nuvole, cieli improbabili e veri. Sono portato a interpretare il lavoro, un vero e proprio lavoro dell'artista toscano, come il più radicale nello sfondare o impoverire l'immagine e pronto

<sup>4</sup> Emilio Cecchi, *Piaceri della pittura*, in: *Corse al trotto vecchie e nuove*, Sansoni, Firenze 1943.



Lino Mannocci, *Di qua dal molo*, 2007/08, olio su tela, cm50x50

a scavalcare le soglie della consuetudine e quindi anche lo statuto dell'immagine.

Entrambi, Valery e Cecchi, parlando di pittura intendono solo ed esclusivamente pittura figurativa. Ciò non appare come un limite; è in loro talmente scontato, che quasi uno non ne percepisce l'eventuale accento polemico. Ancora oggi la domanda è: possiamo noi parlare ancora di "pittura" senza specificare ulteriormente? Dopo la grande crisi del 1910-1912, è ancora ammissibile un accostamento di questo tipo? E, ancora: come non è escluso che si possa giudicare la pittura figurativa in chiave esclusivamente formalistica (è avvenuto, per fortuna), allo stesso modo



Lino Mannocci, *Running*, 1979-80, olio su tavola, cm 52,5x37,5.

possiamo valutare la pittura non-oggettiva da un punto di vista strettamente “figurativo” (nel senso della grammatica e della sintassi compositiva: per es. sulla base di punti, linee e superfici!)? È una domanda che si sono posti in molti, come è noto, e con chiarezza Kandinsky («Grande Astrazione, Grande Realismo») e da allora, con accenti diversi, artisti come Carlo Levi e Renato Guttuso, con la equivoca formulazione di «paura della pittura» dietro cui si celava, per così dire, un intento polemico che era facilmente rovesciabile a loro carico: erano i “realisti” a temere la pittura intesa nell’accezione più vasta, più indeterminata possibile, più libera, più pura?

Ma Lino Mannocci nei lavori su cartolina, già collaudati in precedenti occasioni e portati al diapason nelle “illustrazioni” al piacevole libro dedicato al matrimonio di Gino Severini con Janne Fort, ha manifestato appieno una scelta in atto da molti anni, una strada completamente sua, fatta di disincantata accettazione della fragilità dell’esperienza, di sfida quasi alla inafferrabilità del tempo. Il tempo non solo *c’è*, ma *corrode* (Michele Sambin avrebbe detto: *consuma*). Ne risultano immagini imperfette, erose, parziali, parzialmente perdute, irredimibili. È degno di nota che queste opere (tutte di piccole dimensioni, come molte altre dell’artista) confermino da un lato la fedeltà alla figura umana da parte di Mannocci e nel contempo mettano in dubbio quella stessa sua storia precedente, quella stessa fedeltà, maturata anche nell’ambito della *Metacosa*, quasi egli stesse pensando a una “metapittura” che aprisse nuovi spazi al dipingere, sia essa intesa come *aggiungere*, sia



Lino Mannocci, *I segni variano non ciò che viene significato*, 2011, olio su tela, cm 50x50

intesa come *togliere*. Ma comunque stiano le cose, è un fatto che Mannocci ha potuto e saputo agganciarsi a tante esperienze artistiche, dal futurismo storico al “futurismo rivisitato” di Mario Schifano, risalendo addirittura in retromarcia al non-finito michelangiolesco e avendo espresso un concetto simile a quello svolto da Paolo Gioli nel ciclo dedicato agli *Sconosciuti*, per arrivare a mettere in dubbio (e di conseguenza a mettere in discussione) l’unità apparente e appariscente dell’opera e suggerire quindi a se stesso e ai suoi amici e compagni di strada che la “cosa” non può essere salvata dall’aldilà di se stessa, non ha o avrà una seconda vita più vera e inalterabile; ma



Lino Mannocci, *Come dice Dionigi il raggio divino non può giungere fino a noi se non è avvolto in veli poetici*, 2014, olio su tela, cm 50x50

che, al contrario, se c'è una ulteriorità, essa dovrà essere concepita come inevitabile trasfigurazione interiore e interna del punto di partenza. Non so se tutti gli artisti della *Metacosa* hanno avuto occasione di pensare con la stessa profondità a questa migrazione di forme che è appannaggio della pittura (figurativa) una volta che essa sia condotta alle sue estreme possibilità; un nutrimento di cui sembra sguarnita (per lo meno, di primo acchito) l'arte non-oggettiva, per definizione.

G. SEVERINI  
F.T. MARINETTI  
J. J. PAUL FORT  
G. APOLLINAIRE  
A. SALMON  
M. JACOB  
S. MERRILL  
A. VALLETTE  
RACHILDE  
V. DE SAINT-POINT

Lino Mannocci

Lino Mannocci

## Portraits

from a futurist marriage

Gino Severini and Jeanne Fort, Paris, 1913

*«Severini's relationship with the Futurists and with Marinetti resulted from one of those moments of destiny that change the course of a life and take on a mythical dimension due to their combination of chance and causality. The friendship he established with Boccioni in Rome in 1900 led Severini to become the natural link between the Parisian scene and the international ambitions of the Futurists. The young painter played a central role in the development of Futurism. He was the only representative of the movement based in Paris, the only concrete contact there for Boccioni, Carrà and Russolo, eager to learn about and grapple with the new and revolutionary aesthetic developments taking place in the French capital during those years. It was a difficult role, which placed him simultaneously at the centre of the movement, and geographically and temperamentally at its margins.»*

€18,00

isbn 978-88-31975-12-4

Portrait from a futurist marriage

cristina arnesen



CERIBELLI EDITORE

In Paris on the 28th August 1913, the 'Prince of Poets', Paul Fort, referred to the marriage of his daughter Jeanne to Gino Severini as "Le mariage de la France avec l'Italie". It was a marriage which represented an alliance between two different cultural traditions symbolised by the presence of the groom's two witnesses, Guillaume Apollinaire and Filippo Tommaso Marinetti.

This wedding has proved a source of great inspiration for Lino Mannocci not only in artistic terms but also in his wish to delve more deeply into its historical context. Mannocci has in fact always had a deep engagement with the avantgarde and the exceptional artistic and literary figures of this period, personalities who were so tragically to be swept away, along with their ideas, by the slaughter of the Great War. At the Café Voltaire, some of the most influential artists of the period participated in the wedding festivities. This book contains ten portraits of these painters and poets, where art, biography and literature blend together: almost seamlessly, Paul Fort, André Salmon, Max Jacob, Stuart Merrill, Alfred Vallette, Rachilde, Valentine de Saint-Point and then of course Severini, Apollinaire and Marinetti. Mannocci considers their creative achievements to be a living legacy and, indeed, an integral part of today's artistic concerns. This is why these portraits, here imagined by a contemporary artist, both depart from those very personalities yet strongly echo them as expressions of constant humanity and inventiveness.

*«Il rapporto di Severini con i futuristi e con Marinetti era nato da uno di quei crocevia del destino che cambiano il corso di una vita e assumono un sapore mitico per il loro incrocio di casualità e causalità. L'amicizia con Boccioni, nata a Roma nel 1900, fece di Severini il naturale anello di congiunzione tra la scena parigina e le ambizioni internazionali dei futuristi. Il giovane cortonese svolse un ruolo centrale nello sviluppo del Futurismo in quanto unico rappresentante del movimento a Parigi, unico contatto concreto per Boccioni, Carrà e Russolo, desiderosi di conoscere e confrontarsi con i nuovi e rivoluzionari sviluppi estetici nati in quegli anni nella capitale francese. Un ruolo non facile da gestire, che lo vedeva simultaneamente al centro del movimento, ma geograficamente e per temperamento, ai margini.»*

€20,00

isbn 978-88-7326-420-0

Lino Mannocci

Lino Mannocci

## Scene da un matrimonio futurista

Gino Severini sposa Jeanne Fort a Parigi nel 1913

● *affinità elettive*

Scene da un matrimonio futurista

● *affinità elettive*

A Parigi, il 28 agosto del 1913, il padre della sposa Paul Fort, detto "Principe dei poeti", definì l'unione tra la figlia Jeanne e Gino Severini "le mariage de la France avec l'Italie". Un legame tra due diverse tradizioni culturali, simbolicamente sottolineato dai testimoni dello sposo, Guillaume Apollinaire e Filippo Tommaso Marinetti.

È quel matrimonio a fare da traccia e trama al presente saggio di parole e immagini creato da Lino Mannocci, artista profondamente legato agli anni delle avanguardie storiche, a personalità d'eccezione che di lì a poco sarebbero state spazzate via, insieme alle loro idee e ai loro riti, dalla tragica mancanza della Grande Guerra.

Ai festeggiamenti al caffè Voltaire parteciparono alcuni dei più importanti artisti del momento. Il volume contiene dieci brevi ritratti di questi pittori e poeti, in cui le vicende artistiche e le vicende umane si incrociano, compenetrano e si condizionano in un inseparabile legame: Paul Fort, André Salmon, Max Jacob, Stuart Merrill, Alfred Vallette, Rachilde, Valentine de Saint-Point e poi Severini, Apollinaire e Marinetti. Mannocci considera memoria viva e parte integrante della creazione artistica i valori di quegli anni ed è per questo che i ritratti qui immaginati da un artista contemporaneo, lontano eppure simile a loro, sono espressione di costante umanità e ingegno.

Lino Mannocci lives and works in London and Montigiano. His painting and his writings have always been deeply enriched by his art historical research into the periods and artists who most fascinate him. Indeed Mannocci's interest in "hyper-contextualisation" lends a quality to his images and words which is unique in the contemporary art scene. His publications include a Catalogue raisonné of The Etchings of Claude Lorrain, Yale University Press, New Haven 1988, Madre India padre barbiere, Skira, Milano 2008, The Angel and the Virgin, a Brief History of the Annunciation, Fitzwilliam Museum, Cambridge, Lubrina editore, Bergamo, 2010.

Lino Mannocci vive a Londra e a Montigiano. L'appassionato suo impegno di pittore e scrittore si è sempre intrecciato con la ricerca e rivisitazione dei periodi e personaggi della storia dell'arte per lui più significativi: questa sua costante "iper-contestualizzazione" delle proprie immagini e parole lo caratterizza in modo inconfondibile nel panorama artistico contemporaneo. Tra le sue pubblicazioni il Catalogo ragionato della grafica di Claude Lorrain, Yale University Press, New Haven 1988, Madre India padre barbiere, Skira, Milano 2008, L'Angelo e la Vergine, breve storia iconografica dell'Annunciazione, Fitzwilliam Museum, Edizioni Lubrina, Bergamo 2010.

Sarà per via di questa consapevolezza che Mannocci ha potuto affrontare da una angolazione inedita la questione del futurismo, donandoci un gustosissimo volume sul matrimonio di Janne Fort e Gino Severini (in realtà sulla situazione parigina di quel frangente) e una mostra centrata sul pittore futurista di Cortona organizzata al Museo Novecento di Firenze assieme al direttore Ser-

gio Risaliti<sup>5</sup>. Due contributi solo apparentemente lontani dal mondo vagamente surreale della *Metacosa* e comunque da prendere in considerazione come risultati maturi della complessa personalità di Mannocci che da pittore ha dimostrato di saper leggere le sofisticate “partiture” severiniane anche con materiali inediti. Severini, com’è noto, ha avuto modo di riflettere a fondo sul suo contributo al futurismo, motivando con opere e con scritti teorici e autobiografici la sua adesione a (e poi il distacco da) quella importante esperienza. A sua volta, Mannocci sembra orientato a ripercorrere la sua lunga stagione di pittore parlando, apparentemente, d’altro; ma anche in queste iniziative di riattivazione storico-iconografica, verrebbe da dire: *de te, Lino, fabula narratur!*<sup>6</sup>

<sup>5</sup> L. Mannocci, *Scene da un matrimonio futurista. Gino Severini sposa Janne Fort a Parigi nel 1913*, Affinità elettive, Ancona 2019; *Solo – Gino Severini*, catalogo della mostra a cura di L. Mannocci e S. Risaliti, Museo del Novecento, Polistampa, Firenze 2019.

<sup>6</sup> La più recente occasione di conoscere il pensiero dell’artista sul proprio lavoro si legge nell’intervista rilasciata ad Antonio Gnoli, *Lino Mannocci, la sublime arte di rimanere appartati*, apparsa in «la Repubblica», 30 maggio 2020.

